

Programme de la maîtrise en muséologie
Université du Québec à Montréal

**Le musée revisité et réinterprété :
l'artiste contemporain dans les collections historiques**

Rapport de travail dirigé (9 cr.)
présenté à
Madame Marie Fraser
MSL-6700, *Travaux dirigés*

Marilie Labonté

Été 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers mots de remerciements s'adressent à ma directrice de recherche Marie Fraser pour son perpétuel engagement et son appui continu tout au long de mon cheminement intellectuel. Je souhaite aussi remercier Marie pour ses précieux conseils et sa grande générosité.

En plus du soutien continu de ma famille, je tiens à remercier mes amis et collègues à la maîtrise et au doctorat en muséologie. Nos rencontres et nos discussions m'ont permis d'avancer dans ma réflexion et de me rassurer dans les moments plus difficiles.

Ce travail dirigé s'inscrit dans mes champs d'intérêt pour les fonctions de collection et d'exposition du musée et participe au chantier de réflexion mené par le groupe de recherche CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections, subventionné par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH). Ce groupe de recherche est dirigé par Johanne Lamoureux, Université de Montréal, et rejoint par les cochercheuses, Marie Fraser, Université du Québec à Montréal, et Mélanie Boucher, Université du Québec en Outaouais.

Je souhaite les remercier pour m'avoir offert l'opportunité d'échanger avec d'autres chercheurs, les étudiants et les collaborateurs impliqués dans CIÉCO et de présenter les résultats de mes recherches lors des rencontres et des colloques. Je remercie également les trois musées partenaires : le Musée d'art de Joliette, le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée national des beaux-arts du Québec. J'ai eu le privilège de discuter de mes recherches avec des directeurs, des conservateurs et des professionnels du milieu muséal. Les ateliers, particulièrement celui consacré à la *Carte blanche* (9 février 2015) comme stratégie évènementielle, m'ont permis de jeter les bases de mes recherches, d'acquérir un vocabulaire et de développer un corpus que j'ai pu étudier et approfondir lors de mes propres recherches. J'aimerais également remercier Geneviève Chevalier, post-doctorante affiliée à CIÉCO, avec qui j'ai maintes fois échangé sur le

sujet de la carte blanche, nous permettant d'enrichir nos recherches et nos réflexions respectives.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	III
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : LE MUSÉE REVISITÉ ET RÉINTERPRÉTÉ : L'ARTISTE CONTEMPORAIN DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES	9
1. Présentation d'un phénomène.....	9
1.1 <i>Origine et chronologie.....</i>	<i>17</i>
1.2 <i>De l'explosion du phénomène à l'objet d'étude</i>	<i>33</i>
CHAPITRE 2 : ENJEUX ET OBJECTIFS	37
1. Enjeux	37
2. Objectifs des institutions muséales	43
2.1 <i>Revalorisation des collections du musée : éveiller un nouvel intérêt pour la collection.....</i>	<i>44</i>
2.2 <i>Redynamiser les collections : remettre les collections dans le présent (nouveau regard)</i>	<i>46</i>
2.3 <i>Accroître la fréquentation au musée.....</i>	<i>48</i>
2.4 <i>Avancement de la recherche scientifique.....</i>	<i>51</i>
CHAPITRE 3 : LA RÉPONSE CONTEMPORAINE AUX OBJECTIFS INSTITUTIONNELS	55
1. L'intervention d'artistes contemporains et ses sous-stratégies.....	55
1.1 <i>Diagramme des sous-stratégies.....</i>	<i>56</i>
2. Intervention ponctuelle dans les collections.....	59
2.1 <i>Évènementiel presque pur : faire évènement avec la collection.....</i>	<i>59</i>
2.2 <i>Andy Warhol et la collection de la Rhode Island School of Design (1969) ..</i>	<i>62</i>
3. Exposition temporaire	65
3.1 <i>Un modèle temporaire appliqué à la collection</i>	<i>65</i>
3.2 <i>Vers le programme institutionnel</i>	<i>65</i>
3.3 <i>Présence discrète au Musée des beaux-arts de Dijon (1983).....</i>	<i>67</i>
3.4 <i>Big Bang au Musée des beaux-arts de Montréal (2011-2012).....</i>	<i>68</i>
4. Programme (long terme)	71
4.1 <i>L'évènement dans du long terme : un programme à long terme lié à la mise en valeur de la mission et de la collection d'une institution muséale</i>	<i>71</i>
4.2 <i>Artist's Eye (1980-1989) à la National Gallery de Londres et Artist's Choice (depuis 1989) au MoMA de New Yorks : des sources d'inspiration</i>	<i>73</i>
4.3 <i>Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam (1988) : un cas marquant</i>	<i>76</i>
5. Exposition permanente	77

5.1	<i>De l'évènementiel à l'accomplissement de la mission du musée.....</i>	77
5.2	<i>Le rôle de l'artiste au sein de l'institution : pistes de réflexion</i>	79
5.3	<i>Museum Kunstpalast (2002)</i>	80
5.4	<i>Musée de la Chasse et de la Nature (2007)</i>	84
5.5	<i>Musée des beaux-arts de Montréal (2011) – redéploiement du pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie</i>	86
CONCLUSION		89
BIBLIOGRAPHIE		94
ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES.....		107

INTRODUCTION

Escarpins géants à la Galerie des Glaces du Château de Versailles¹, nus vivants en vitrine au Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam², sables compactés se fauflant à l'intérieur de la collection égyptienne du British Museum de Londres³ ou encore exposition transportant, ni plus ni moins, les réserves sur les murs d'une galerie universitaire montréalaise⁴, les artistes vivants envahissent, depuis les cinquante dernières années, les collections des musées des beaux-arts, d'histoire, d'anthropologie et de sciences naturelles. Dès la fin des années 1980 et le début des années 1990, des Fred Wilson⁵, Mark Dion⁶ et Andrea Fraser⁷ se sont grandement intéressés à l'histoire des musées et à leur fonctionnement, remettant en question leurs pratiques institutionnelles⁸. Bien qu'il puisse s'agir d'un point de départ, les artistes ne sont pas les seuls impliqués. Les institutions muséales deviennent rapidement les instigateurs de tels événements, offrant à des artistes mais aussi à des invités de marque des cartes blanches pour revisiter leurs collections.

Une problématique ressort de ce qui est devenu aujourd'hui un phénomène : pourquoi les institutions muséales ont-elles recours à des artistes contemporains pour présenter et mettre en valeur leurs collections ? Quel est l'impact de ces interventions artistiques

¹ Joana Vasconcelos, *Joana Vasconcelos Versailles* (exposition), 19 juin au 30 septembre 2012, Château de Versailles, Versailles, France.

² Peter Greenaway, *The Physical Self* (exposition), 27 octobre 1991 au 12 janvier 1992, *Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam, Pays Bas.

³ Andy Goldsworthy, *Sandwork* (oeuvre), *Time Machine: Ancient Egypt and Contemporary Art* (exposition), 1^{er} décembre au 26 février 1995, *British Museum*, Londres.

⁴ *As much as possible given the time and space allotted...* (exposition), 11 mars au 17 avril 2009, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, Canada.

⁵ Fred Wilson, *Fred Wilson : Mining the Museum* (exposition), 3 avril 1992 au 28 février 1993, *Maryland Historical Society*, Baltimore, États-Unis.

⁶ Mark Dion, *On Tropical Nature* (1991), *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* (1992), *Scala Naturae* (1994), *Tate Thames Dig* (1999), etc.

⁷ Andrea Fraser, *Museum Highlights : A Gallery Talk* (1989), *Philadelphia Museum of Art*, Philadelphie, États-Unis.

⁸ James Putnam, *Le musée à l'oeuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Editions Thames & Hudson, 2002, p. 98.

sur les collections historiques et les musées ? Devant l'ampleur du phénomène, comme nous le verrons ici, il semble avant tout essentiel de retracer son origine. Dans la chronologie que nous avons établie, plusieurs questions émergent : que recherchent les musées en invitant des artistes à créer à partir ou à l'intérieur de leurs collections historiques ? Quels sont les objectifs visés par les musées et de quelle manière introduisent-ils les artistes à leurs collections ? À quel moment ces expérimentations deviennent-elles des modèles et, finalement, des stratégies muséales afin d'attirer l'attention sur les collections ? Notre recherche recoupe ici une des hypothèses du groupe de recherche et de réflexion CIÉCO selon laquelle les interventions d'artistes (qui sont souvent associé à la formule de la carte blanche) contribuent à redynamiser les collections mais qu'elles les font aussi entrer dans l'ère de l'évènementiel.

Dans un premier temps, la méthodologie de ce travail de recherche a consisté à répertorier les interventions⁹ d'artistes dans les collections, à les documenter et à colliger la masse importante d'information recueillie à l'intérieur d'un tableau *Excel* que nous avons intitulé : « Tableau des interventions d'artistes contemporains dans les collections historiques ». Utilisé tel un outil tout au long de la recherche, ce « Tableau » est joint en annexe I en version abrégée afin d'en faciliter la lisibilité et la compréhension. En plus des sources utilisées pour la description de ce phénomène, la cueillette d'exemples rassemblés à l'intérieur de ce tableau a permis une compréhension plus globale du sujet d'étude.

Voulant avant tout étudier le phénomène sur un plan historique, nous avons classé les interventions en ordre chronologique sur des périodes de cinq années. Ce type de classement nous permet d'observer en un coup d'œil les origines et l'accroissement du

⁹ « The term art intervention applies to art designed specifically to interact with an existing structure or situation, be it another artwork, the audience, an institution or in the public domain. The popularity for art interventions emerged in the 1960s, when artists attempted to radically transform the role of the artist in society, and thereby society itself. They are most commonly associated with conceptual art and performance art. » Tate, « Art intervention », *Glossary of art terms*, 2016. Récupéré de <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/art-intervention>

nombre d'interventions d'artistes dans les collections au fil des ans. Ensuite, nous avons porté notre regard sur les musées : leurs réactions, leurs agissements, leurs objectifs ou leurs stratégies. Au cours de la recherche, des écrits de plusieurs auteurs explorant les stratégies, que nous pouvons nommer « artistiques », ou utilisées par des artistes dans les musées ou les collections muséales, ont été maintes fois consultés, comme les ouvrages d'Anne Bénichou, de Julie Bawin, de James Putnam, etc.¹⁰. Les artistes semblent en effet développer ou adopter des gestes, des choix ou des regards face au musée ou simplement aux objets de la collection. Nous pouvons parler de pratiques ou de stratégies désignées sous les termes de confrontation, de singularisation ou encore de camouflage.

Dans le cadre de ce travail de recherche en muséologie, notre intérêt a cependant été dirigé vers l'institution muséale et sa collaboration avec l'artiste. En ce sens, les interventions sont d'abord identifiées dans le « Tableau » par le musée dans lequel elles ont eu lieu et par le directeur, le responsable ou le commissaire.

L'onglet « Artiste(s)/exposition(s)/manifestation(s) » est placé à la suite de l'institution. Celui-ci rassemble le nom de l'artiste ou des artistes, le titre de l'intervention (œuvre, exposition, etc.) ainsi que le moment de l'évènement. Les objectifs notés dans le « Tableau » sont ceux des institutions accueillant les interventions, et non ceux des artistes. Ce dernier onglet permet de documenter les visées des institutions concernant la tenue, l'accueil ou l'invitation d'artistes à

¹⁰ Julie Bawin, *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée* (a), Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p. ; Julie Bawin, « Quel musée des beaux-arts pour quel art contemporain? » (b), dans Musée des Beaux-Arts de Liège, Actes du colloque *Du Musée des Beaux-Arts au Musée des Beaux-Arts*, 14 novembre 2011, Liège, Musée des Beaux-Arts de Liège, juin 2012, p. 40-43. Récupéré de <http://hdl.handle.net/2268/1548131> ; Julie Bawin, *L'œuvre-collection. Propos d'artistes sur la collection* (c), Catalogue de l'exposition présentée aux Brasseurs du 14 novembre 2009 au 30 janvier 2010, Liège, Éditions Yellow Now, Les Brasseurs et L'Annexe, 2009, 124 p. ; James Putnam, *op. cit.* ; Anne Bénichou, *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2014, 330 p.; et plusieurs autres auteurs.

l'intérieur de leurs collections. Les objectifs sont abordés plus en profondeur lors de la seconde partie de ce travail de recherche.

Les onglets « Description » et « Bibliographie » permettent d'ajouter des informations essentielles et pertinentes aux interventions listées. L'onglet « Description » contient principalement des citations de sources diverses fiables, un apport à la compréhension de l'intervention. Certains cas, tels que l'exposition *Regard insolite sur l'art québécois* (Musée national des beaux-arts du Québec, 1975), ont été conservés dans le « Tableau » en raison de leur pertinence dans la chronologie, comme élément précurseur ou initiateur d'un projet de plus grande envergure (jaune), ou encore parce qu'une partie de l'évènement inclut des interventions d'artistes dans les collections (orange), comme c'est le cas avec le programme *Projects series* (Museum of Modern Art, depuis 1971) dont certains *Projects*, tels que *Projects 7: Tom Otterness* (1987), *Projects 9: Louise Lawler* (1987) et *Projects 76: Francis Alÿs* (2002), incluaient les collections du musée. Dans cette même visée, un code de couleurs ainsi que l'onglet « Notes » ont été créés. Ce dernier permet d'ajouter des informations pertinentes sans retirer du « Tableau » les exemples exclus de cette étude. Nous pouvons ainsi ajouter des précisions ne concernant pas la description, ou encore des questionnements sur la nature de l'intervention.

L'onglet « Stratégie(s)/Sous-stratégie(s) » regroupe les formes de stratégies employées par les musées, de manière délibérée ou non. Ces stratégies ont été déterminées en fonction de leur rapport au temps de manière à faire ressortir l'apport événementielle de chacune d'elles au sein de la collection : l'intervention ponctuelle dans les collections, les expositions temporaires, les programmes et les expositions permanentes. Ces stratégies seront plus amplement abordées dans la troisième partie de cette étude.

Il est important de rappeler qu'un tel exercice ne pourra jamais être complet et exhaustif, s'agissant d'un travail en continu et considérant le nombre incalculable de

cas sans cesse retracés ainsi que l'information difficilement disponible ou inexistante pour certains musées, particulièrement en région. Une recherche historique a été menée à partir de textes et d'ouvrages généraux sur la muséologie et les expositions, tels que ceux de Jérôme Glicenstein, Yves Michaud et Christine Bernier, ainsi que de textes plus spécialisés, notamment de James Putnam et de Julie Bawin, à propos du musée comme source d'inspiration aux productions artistiques ou encore de l'artiste commissaire. Ces ouvrages de référence ont permis de repérer un nombre important, voire impressionnant d'exemples.

Il n'existe aucun ouvrage de synthèse sur le sujet étudié. Dans ce contexte, plusieurs catalogues d'expositions ont été consultés, donnant à la fois de la matière sur les interventions en particulier et sur le phénomène en général. Ce type de documents a souvent été la clé donnant accès à d'autres sources pertinentes, telles que des articles scientifiques, des chapitres de livres plus généraux, des mémoires et des thèses universitaires, des articles de journaux et de revues, ainsi qu'à d'autres cas d'interventions d'artistes dans les collections. Plusieurs ateliers organisés par CIÉCO ont aussi été une grande source d'informations : *Carte blanche* (9 février 2015), *Les réactualisations et les redéploiements* (16 mars 2015) et *Les collections muséales à l'heure du geste architectural* (25 janvier 2016) ont particulièrement été enrichissants.

Les sources consultées ont permis de rassembler un nombre d'exemples suffisant pour mieux comprendre leur impact et étudier leur origine. Nous avons pu également identifier les différents objectifs des musées visées par les interventions artistiques et la façon dont ceux-ci introduisent les artistes à l'intérieur de leurs collections. Le grand nombre d'exemples recensés nous permet de parler des interventions comme d'un véritable phénomène. À partir de ces informations, nous avons pu dresser une typologie permettant de considérer les interventions d'artistes comme une stratégie muséale qui se déclinent en quatre regroupements. La cueillette s'est toutefois restreinte au monde occidental, considérant essentiellement la nature même de ce projet de recherche limité dans le temps et dans le volume. Le nombre d'exemples amassés apporte quand même

un échantillonnage assez vaste et varié pour permettre une compréhension large du phénomène et de ses impacts sur le musée.

La masse de données regroupées dans le « Tableau des interventions d'artistes dans les collections historiques » nous a permis d'observer des ressemblances parmi les interventions et même d'y déceler des modèles récurrents. Ces modèles, soit l'intervention ponctuelle dans les collections, l'exposition temporaire, le programme et l'exposition permanente, sont finalement apparus comme des sous-stratégies élaborées de façon réfléchie ou à force d'expérimentations. Ce tableau a aussi permis de dégager les objectifs visés par les musées qui invitent des artistes contemporains dans leurs collections.

La première partie de cette étude est consacrée à la présentation du phénomène, depuis son origine jusqu'à aujourd'hui. Nous en avons retracé la chronologie. Nous avons également souligné les recherches et les colloques de plus en plus nombreux consacrés aux interventions d'artistes dans les collections faisant de ce phénomène un véritable objet d'étude, et ce, depuis quelques années seulement.

La seconde partie est dédiée aux enjeux et aux objectifs des institutions muséales ayant initié ou accueilli de telles interventions. Par la consultation des diverses sources, nous avons dégagé quatre principaux objectifs : 1) la revalorisation des collections; 2) la redynamisation des collections; 3) l'accroissement de la fréquentation; 4) l'avancement de la recherche scientifique.

La troisième et dernière partie aborde la manière dont les musées répondent à ces objectifs ou réussissent à les réaliser à l'aide de stratégies. Nous proposons ici quatre regroupements : l'intervention ponctuelle dans les collections, l'exposition temporaire, le programme et, enfin, l'exposition permanente. Ces stratégies muséales ont été déterminées, comme nous l'avons brièvement dit en présentant le « Tableau », en fonction de leur durée afin de les arrimer à la question de l'évènement et de l'évènementiel, allant du temps court de l'intervention ponctuel et de l'exposition

temporaire, au temps long de la programmation et de l'exposition permanente. Afin de les étudier, nous avons constitué un corpus de cas exemplaires que nous avons sélectionné en fonction de critères très précis.

Pour la première stratégie, l'intervention ponctuelle dans les collections, *Raid of the Icebox* d'Andy Warhol (1969) dans la collection de la Rhode Island School of Design a été choisie pour sa référence historique. Il s'agit, en effet, du premier cas retracés. En ce qui concerne la seconde stratégie, *Présence discrète* au Musée des beaux-arts de Dijon, en 1983, est la première exposition temporaire présentée dans une collection historiques et *Big Bang*, en 2012, au Musée des beaux-arts de Montréal permet d'étudier un exemple présenté en sol québécois. Les programmes que nous analyserons comme troisième stratégie sont ceux de la National Gallery de Londres intitulé *Artist's Eye*, initié en 1980, le programme du Museum of Modern Art (MoMA) de New York, *Artist's Choice*, en 1989, ainsi que celui du Museum Boijmans Van Beuningen, en 1996, de Rotterdam. *Artist's Eye* est le programme le plus ancien ayant pour objectif d'inviter des artistes à intervenir à partir de la collection d'un musée, tandis que *Artist's Choice*, inspiré du premier, a aussi été l'un des premiers ultimement dédié aux interventions d'artistes, et non pas à des personnalités extérieures. Le cycle d'expositions du Museum Boijmans Van Beuningen, sans être le premier cas de ce genre, est l'un des programmes ayant, selon plusieurs écrits et témoignages d'autres musées, inspiré la mise en place de projets du même type dans maintes institutions muséales. Au début de cette recherche, nous avons formulé une première hypothèse voulant qu'il n'existe aucun exemple d'intervention artistique dans une exposition permanente. Cette hypothèse a toutefois été démentie par le Musée de la Chasse et de la Nature de Paris, premier cas retracé choisi pour sa popularité grandissante dans le monde de la muséologie et de l'art contemporain. Ce musée a en 2007 rouvert ses expositions permanentes après la réorganisation de ses collections, réalisée à l'aide d'artistes contemporains dont les œuvres s'y sont intégrées de façon permanente. Le Museum Kunstpalast de Düsseldorf, qui a confié en 2002 le renouvellement de leur

exposition permanente à deux artistes, Thomas Huber et Bogomir Ecker, est un autre exemple moins connu que nous avons retenu pour sa référence historique. Le redéploiement des collections dans le nouveau pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie, en 2011, au Musée des beaux-arts de Montréal est le dernier cas choisi pour sa proximité géographique. Chacune de ces stratégies et les cas associés seront discutés plus en profondeur dans la troisième partie de cet essai afin de mettre en lumière un phénomène non seulement en expansion, mais faisant dorénavant partie intégrante des musées.

CHAPITRE 1 : LE MUSÉE REVISITÉ ET RÉINTERPRÉTÉ : L'ARTISTE CONTEMPORAIN DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

« [J]e crois qu'il est infiniment plus passionnant de travailler avec des institutions que dans le cube blanc moderniste¹¹. »
Mark Dion

1. Présentation d'un phénomène

L'artiste contemporain semble avoir pris d'assaut le musée, non seulement en tant que sujet d'exposition, mais en incarnant et en apportant un nouvel éclairage sur une de ses fonctions fondamentales, soit les collections et leur mise en valeur. Cette première partie est consacrée à la présentation des interventions d'artistes contemporains dans les collections qui deviennent de plus en plus un véritable phénomène, suivie d'une chronologie et d'un regard sur les interventions devenues également un objet d'étude.

Alors que la collection était, à l'origine du musée, au cœur même de son activité par ses missions de conservation, d'étude et de mise en valeur¹², les pratiques d'expositions contemporaines semblent progressivement transformer le « musée en lieu d'expositions temporaires¹³ », prenant alors le pas sur l'exposition permanente. « On pense d'abord aux expositions; la présentation des collections passe après¹⁴ », déplore le conservateur Germain Viatte en parlant de la répartition des budgets du Musée national d'art moderne de Paris, dont il a été le directeur des collections permanentes, de 1991 à 1992, puis le directeur du musée, de 1992 à 1997. Le public est de plus en plus attiré par une programmation d'expositions temporaires ou de *blockbusters* qui font « événements » alors que les salles des collections permanentes semblent de plus

¹¹ James Putnam, *op. cit.*, p. 156.

¹² Laurier Lacroix, « Les collections muséales au Québec », Montréal, Société des musées québécois, 2002. Récupéré de <http://www.smq.qc.ca/mad/collections/articles/histoirecoll/>

¹³ Aurélie Champion, « Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne », *Marges*, n° 12, 2011, p. 36. Récupéré de <http://marges.revues.org/397>

¹⁴ Germain Viatte, cité dans Catherine Francblin, « Exposer les collections : Le nouveau désordre des musées », *artpress*, n° 201, avril 1995, p. 31.

en plus désertées. Catherine Franchlin aborde dans son article « Exposer les collections : Le nouveau désordre des musées » qu'« [à] l'encontre de cette politique placée sous le signe de l'éphémère, plusieurs voix s'élèvent depuis peu qui déclarent que le plus important dans un musée, ce sont ses collections¹⁵. » De nouveau, selon les propos de Christian Bernard énoncés dans son article « Big Bang, destruction et création dans l'art du XX^e siècle » :

La meilleure part de la relative réflexion institutionnelle sur la forme exposition se concentre sur les expositions temporaires, tandis que les notions d'accrochage, cette sorte de degré zéro de l'exposition, résument le plus souvent le protocole de monstration des collections.¹⁶

Or, les interventions d'artistes contemporains dans les collections muséales semblent venir rééquilibrer les choses, mais elles feraient également entrer les collections dans l'ère de l'évènementiel; elles créent l'évènement à l'intérieur des collections, qui sont en quelque sorte revalorisées par les artistes¹⁷. Julie Bawin, dans son récent ouvrage *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée* indique qu'elles sont concomitantes à un mouvement de consommation culturelle qui a atteint les musées :

[...] le phénomène de « mise à jour » des collections muséales se révèle en parfaite concordance, tant avec le mouvement de consommation culturelle auquel doit se soumettre l'institution muséale qu'avec l'émergence d'une politique de patrimonialisation se définissant en fonction du présent.¹⁸

Les interventions d'artistes vivants dans les collections suivent ainsi la tendance des expositions temporaires, tout en jetant un regard actuel sur les collections. Les propos d'Aurélié Champion, dans son article « Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne », vont plus loin encore:

¹⁵ *Ibid.*, p. 31-32.

¹⁶ Christian Bernard, « Big Bang, destruction et création dans l'art du XX^e siècle », *artpress*, n° 316, octobre 2005, p. 12-16.

¹⁷ Atelier de recherche intitulé « Carte blanche » du groupe de recherche et réflexion CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections le 9 février 2015.

¹⁸ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 150.

[...] cette hybridation entre deux pratiques d'exposition tend à confondre le permanent et le temporaire, le patrimonial et l'événementiel dans la pratique muséale. Aussi, il s'agit au sein du musée d'une forme d'homogénéisation des pratiques.¹⁹

Homogénéisation des pratiques, intégration d'un type d'exposition ou encore développement de stratégies de mise en valeur des collections, tous ces éléments semblent répondre aux problèmes contemporains auxquels les musées sont confrontés.

De nouvelles désignations, telles qu'artiste commissaire, apparaissent dans les écrits de plusieurs spécialistes, comme Simone Menegoi, Yves Michaud, Paul Ardenne et plus récemment Julie Bawin. L'artiste devient créateur non seulement d'œuvres, mais aussi d'expositions. Le phénomène s'observe dans un grand nombre de musées des beaux-arts, mais aussi dans des musées d'histoire, d'anthropologie ou de sciences naturelles²⁰ et ce, dans un nombre important de pays occidentaux, l'Angleterre, les États-Unis, l'Autriche, les Pays-Bas, l'Allemagne, la France et le Canada. Les musées cherchent définitivement à explorer d'autres façons de travailler avec leurs collections que ce soit en invitant des artistes ou en offrant des cartes blanches à des acteurs du monde de l'art qui sont extérieur à l'institution. Ce type d'invitation transforme le regard qu'on porte sur les collections mais la fonction des conservateurs :

Pour mettre en œuvre ce type de dispositif [où la mission de présentation prime sur la mission de conservation], le conservateur ne peut agir seul et doit alors faire appel à de nouvelles compétences dont les appellations sont aussi diverses qu'imprécises. « Concepteur », « réalisateur », « régisseur », « chargé de projet », « directeur de la communication » sont autant de fonctions et de positions qui se sont imposées, particulièrement dans les musées nord-américains [...]. À ces professionnels de l'exposition se sont également ajoutés ces dernières années des personnalités issues du monde de la scène, du stylisme, des lettres, et bien entendu, des arts plastiques.²¹

Le conservateur n'est plus le seul maître d'œuvre de ses collections. Des personnes de tous les horizons se font commissaires d'expositions mais, comme le souligne Julie Bawin, c'est le regard de l'artiste dans les collections qui est préféré par un nombre grandissant de musées, allant jusqu'à élaborer des programmes dont l'artiste est le

¹⁹ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 43-44.

²⁰ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 141; Julie Bawin, *op. cit.* (b), p. 42.

²¹ *Ibid.*, p. 176-177.

principal acteur²². James Putnam souligne ce qui motive l'artiste à intervenir dans les musées de toutes sortes, dans son ouvrage *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain* :

Pour l'artiste, c'est l'occasion de relever le passionnant défi de montrer son œuvre à un public « captif » plus vaste, venu initialement pour voir des artefacts historiques. Dans une telle situation, l'artiste doit rechercher « de l'intérieur » les possibilités d'intégration de ses œuvres d'art dans un contexte non artistique²³.

Mark Dion, artiste reconnu pour son intérêt envers les collections, a d'ailleurs déjà affirmé que pour « [...] des artistes de ma catégorie, je crois qu'il est infiniment plus passionnant de travailler avec des institutions que dans le cube blanc moderniste.²⁴ » Fred Wilson, dans le cadre de son exposition intitulée *Mining the Museum* (1992), réalisée à l'intérieur de l'exposition de la collection permanente de la Maryland Historical Society, mentionne que « [...] ce que montrent les musées en dit beaucoup sur eux, mais ce qu'ils n'exposent pas en dit bien davantage.²⁵ » Fred Wilson avait, entre autres, disposé près de pièces d'argenterie raffinées une paire d'entraves d'esclave, exposant ainsi le passé colonial peu reluisant du Maryland²⁶. Comme l'affirme Laurent Salomé, actuellement conservateur en chef du patrimoine et directeur scientifique de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais, dans l'entrevue menée par Éric de Chasse, historien de l'art et actuel directeur général de l'Institut national d'histoire de l'art de Paris, pour l'article « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées » :

Justement ce paradoxe entre dérision et sacralisation est passionnant. Il ne s'est pas affadi depuis Duchamp et le musée est aussi un formidable terrain de recherche pour les artistes. Ce ne sont pas seulement les collections, mais aussi l'architecture et l'atmosphère qui permettent des expériences impossibles ailleurs. Le travail sur la muséographie elle-même est particulièrement riche depuis une dizaine d'années et les

²² Il serait possible de nommer, entre autres, le cas du cycle d'expositions du *Museum Boijmans Van Beuningen* créé en 1988.

²³ James Putnam, *op. cit.*, p. 156.

²⁴ *Ibid.*, p. 156.

²⁵ *Ibid.*, p. 157.

²⁶ *Ibid.*, p. 157.

propositions des artistes sont aussi l'occasion de repenser entièrement le « donner à voir »²⁷.

Ce professionnel des musées, conservateur et directeur des musées de Rouen lors de l'écriture de cet article, montre que les artistes et les musées partagent un intérêt pour les collections et que leur collaboration permet d'y jeter un nouvel éclairage. Même s'il ne traite pas spécifiquement des musées d'art, l'article d'Éric de Chassey permet de dégager quelques-unes des raisons qui poussent les musées à inviter des artistes dans leurs collections.

Dans le cadre de cette étude, seules les interventions menées par les artistes seront analysées. Des exemples qui ont impliqué à la fois des artistes et d'autres acteurs du monde de l'art seront également pris en compte pour leur caractère précurseur ou comme élément d'inspiration à d'autres manifestations, comme c'est le cas du premier cycle d'expositions du Museum Boijmans Van Beuningen mis en place en 1988. Le discours et l'intérêt de l'artiste ne seront que très peu abordés, à moins que ceux-ci complètent ou apportent un éclairage sur le propos, l'intérêt ou sur le point de vue de l'institution. En d'autres mots, quoique « [les] expositions conçues comme une œuvre en soi se présentent dès lors comme l'aboutissement, à grande échelle, des réflexions critiques et théoriques des artistes sur les pratiques muséales et curatoriales de l'art²⁸ », l'intérêt de cette recherche a été porté sur le regard, les objectifs et les stratégies qui semblent apparaître au sein des musées, et non au sein de la démarche de l'artiste.

Des musées, tels que le Louvre, n'en sont pas à leur première intrusion d'artistes vivants à l'intérieur de leurs murs; ce qui est nouveau avec le phénomène que nous étudions ici, c'est le « le dialogue avec les collections²⁹ ». Ce dialogue peut prendre des

²⁷ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », *Perspective*, n° 4, 2009, p. 502-503. Récupéré de <http://perspective.revues.org/1258>

²⁸ Julie Bawin, *op. cit.* (c), p. 19.

²⁹ Propos de Marie-Laure Bernadac concernant les *Contrepoint* du Musée du Louvre, dans Pierre-Évariste Douaire, « Interview : Marie-Laure Bernadac », *ParisArt*, En ligne, (1^{er} juin 2010). Récupéré de <http://www.paris-art.com/interview-artiste/marie-laure-bernadac/marie-laure-bernadac/376.html#haut>

formes aussi diverses que celles des objets entreposés dans les réserves qui sont explorées et minutieusement examinées par les artistes. La nature même des interventions d'artistes va « [...] de la simple sélection d'œuvres à une mise en scène plus sophistiquée des collections en passant par la confrontation des biens patrimoniaux avec ses propres créations³⁰ ». À partir des réserves ou à l'intérieur des salles des collections permanentes, les artistes sont alors dirigés ou libres de choisir parmi les objets conservés par le musée. Mais, comme James Putnam, le souligne, le regard de l'artiste sur les collections est différent de celui du musée :

L'artiste-curateur tend à sélectionner des objets qui proviennent des réserves du musée et qui ne correspondent pas à ceux habituellement choisis par les conservateurs en titre qui les jugent d'une importance secondaire au vu des priorités du musée.³¹

Nous pouvons en effet observer que plusieurs artistes choisissent d'utiliser des objets ou des œuvres peu, ou jamais, exposés de la collection. C'est le cas d'Andy Warhol dans la collection de la Rhode Island School of Design, qui sera plus longuement abordé dans la troisième partie de cette étude. James Putnam complète son propos en écrivant que « [...] l'évaluation d'œuvres moins célèbres peut fournir un aperçu culturel parfois plus pertinent que celui qui émane d'œuvres très connues et 'surinstitutionnalisées'.³² » L'artiste pose un regard souvent différent permettant de percevoir l'intérêt artistique d'un objet. N'est-ce pas là un objectif visé par l'institution muséale ? L'artiste apporte un point de vue nouveau qui n'a souvent plus rien à voir avec les systèmes muséographiques plus traditionnels³³. De fait, en retraçant l'histoire des interventions d'artistes contemporains dans les collections, nous avons pu observer un grand nombre d'artistes associés à la critique institutionnelle, comme Fred Wilson, Andrea Fraser et Michael Asher, pour ne nommer que les plus connus³⁴.

³⁰ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 141.

³¹ James Putnam, *op. cit.*, p. 136.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Gentiane Bélanger, « Représailles : la critique institutionnelle », *ETC*, n° 95, 2012, p. 4-11. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/65943ac>

Par contre, on ne peut pas réduire le phénomène qu'à la critique institutionnelle. Plusieurs exemples, dont celui de l'exposition *Time Machine : Antico Egitto e Arte Contemporanea* (1995-1996) au Museo Egizio de Turin en Italie ou *Appointement* de Sophie Calle, (1999), réalisée dans le cadre du *Freud's Museum Exhibition Program* à Londres, ne sont en aucune façon liés à la critique institutionnelle. De fait, *Time Machine : Antico Egitto e Arte Contemporanea* rassemblait quatorze artistes, dont leurs œuvres, inspirées de l'Égypte antique, étaient installées dans les collections permanentes du musée³⁵. L'exposition *Appointement* rassemblait des objets personnels de Sophie Calle disposés à l'intérieur de la collection du musée afin de créer le « musée personnel » de l'artiste³⁶. Aurélie Champion mentionne dans son article cité plus haut : « [d]ans les années 1990, il semble que ce regard critique de l'artiste soit devenu pour le musée un outil d'analyse sur son fonctionnement.³⁷ » Les interventions sont non seulement liées aux collections, mais deviennent également un moyen pour les musées de réfléchir à leur rôle et à leur place dans la société actuelle. Elles participent à une réflexion globale sur les mécanismes internes du musée³⁸.

Les interventions d'artistes contemporains dans les collections, qu'elles soient ou non associées à la critique institutionnelle, offrent plusieurs avantages au musée. Elles permettent au musée et à l'artiste d'observer le jeu de sens créé par la disposition d'objets de deux époques placés l'un près de l'autre ou par la création d'une œuvre contemporaine inspiré d'un objet ancien. Les interventions d'artistes apportent ainsi une nouvelle compréhension des objets présentés, non seulement à l'institution qui les expose, mais aussi au public peu habitué à ce type de présentation renouvelée. De l'aube du phénomène à aujourd'hui, les interventions d'artistes dans les collections ont transformé les musées en lieu d'expérimentation. L'étude de ces interventions révèle

³⁵ James Putnam, *op. cit.*, p. 162.

³⁶ *Ibid.*, p. 158.

³⁷ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 48.

³⁸ *Ibid.*

un changement important dans la structure du musée et les pratiques muséologiques, où l'artiste vivant est passé d'indésirable et d'intrus à invité et collaborateur.

Les interventions d'artistes vivants dans les collections semblent aussi suivre un mouvement de refonte de la pratique muséale qui a cours dans la seconde moitié du XX^e siècle. Comme l'aborde Ariane Lemieux dans un article, résumant en partie sa thèse de doctorat en histoire de l'art, intitulé « Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain » :

Quoi qu'il en soit, le déplacement du caractère événementiel des expositions temporaires vers les expositions permanentes demeure le signe d'une modification de la conception du musée-conservatoire. Il témoigne que les collections permanentes ne sont plus réfléchies dans le cadre d'un projet strictement patrimonial, mais aussi culturel et artistique.³⁹

Ces nouveaux aspects sont apparus et se sont inscrits progressivement au musée. Les artistes, comme leurs pratiques, ont suivi et ont emboîté le pas d'artistes précurseurs, tels qu'Andy Warhol, Louise Lawler, Michael Asher et Joseph Kosuth, tentant à leur tour de se faire une place au musée. Dans l'article, « The Artist in the Museum : Infiltrating the Collection », James Rondeau aborde ce qu'apporte ce changement de paradigme pour les musées :

Rejecting the notion of the "museum as mausoleum" and subverting the presumed monolithic authority of the cultural institution, Bloom, Dion, McElheny and others have opened up the historical collections of the art museum to new and rich possibilities for dialogue and exchange. In the process, they help to maintain the vitality and relevancy of the institution - constantly reinventing its meanings and critically bridging the distance between past and present.⁴⁰

Dialogue, échange et renouvellement des discours, les interventions d'artistes contemporains dans les collections historiques permettent, dans une certaine mesure, de changer l'image du musée comme temple ou mausolée, devenant un lieu liant le passé et le contemporain, liant la collection à la société contemporaine. Les musées se

³⁹ Ariane Lemieux, « Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain » (a), *CeROArt*, En ligne, n° 9, 2014. Récupéré de <http://ceroart.revues.org/3794>

⁴⁰ James Rondeau, « The Artist in the MUSEUM: Infiltrating the Collection », *Sculpture*, vol. 18, n° 6, juillet/août 1999, p. 24-28. Récupéré de <http://web.a.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca>

sont tranquillement ouverts aux artistes et ceux-ci apportant davantage à leur pratique qu'ils l'ont d'emblée imaginé. La chronologie qui suit, précédé d'une présentation de l'origine des interventions, permet d'étudier et de mieux comprendre ces changements.

1.1 Origine et chronologie

La recension que nous avons faite a permis de remarquer que l'apparition du phénomène, malgré sa popularité actuelle, n'est pas propre aux vingt dernières années. Avant d'entrer dans la chronologie, nous avons tenté de retracer le contexte entourant l'origine des interventions d'artistes dans les collections. Rappelant les particularités du phénomène étudié ici, la conservatrice générale du patrimoine et directrice du Fonds national d'art contemporain de France, Claude Allemand-Cosneau, mentionne que :

Montrer de l'art contemporain dans les collections anciennes des musées pose d'emblée la question du statut de l'institution. Traditionnellement, le musée est le lieu de conservation, d'étude et de monstration d'un patrimoine préservé, fragmentaire, qui, sorti de son contexte initial, retrouve une histoire dans l'accrochage des œuvres sur les cimaises des salles d'exposition permanente. [...] Seuls les cabinets de curiosités ou les expositions s'y apparentant autorisent la présentation d'objets d'époques et de natures différentes qui, tout autant sortis de leur contexte que ceux des musées, produisent par leurs rapprochements inattendus un sens nouveau, expression de la vision personnelle du collectionneur ou du commissaire [...].⁴¹

Ainsi, les interventions d'artistes modifient et renouvellent la présentation traditionnelle des musées. Alors que la « [...] présentation des collections s'est ancrée dans un certain académisme muséographique [...] »⁴², un type de présentation comparatiste et anachronique des collections s'est développé, initié notamment par les artistes, comme nous pourrions le comprendre à partir de la chronologie⁴³. Certains musées ont aussi proposé une politique dédiée à la création contemporaine, comme c'est le cas, par exemple, du Louvre avec son programme *Contrepoint* en 2004 ou

⁴¹ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaïse, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 500.

⁴² Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 36-37.

⁴³ *Ibid.*, p. 36-37 et 42.

encore de la National Gallery de Londres qui met en place, dès 1980, le programme *Artist's Eye*⁴⁴.

Yves Bergeron et Raymond Montpetit, dans un texte écrit dans le cadre de l'exposition *Intrus/Intruders*⁴⁵ du Musée national des beaux-arts du Québec, un des cas précurseurs au Québec comme nous le verrons plus loin, ont identifié trois réalités qui auraient conduit les musées à innover et à expérimenter dans la mise en exposition des collections : la multiplication des expositions temporaires, l'émergence de la muséologie comme discipline réflexive et l'intérêt que portent plusieurs artistes actuels aux pratiques des conservateurs et au fonctionnement de l'institution muséale elle-même.⁴⁶ Bien que les auteurs ne parlent pas précisément des interventions d'artistes dans les collections, ces réalités peuvent expliquer en partie l'origine de ce phénomène, comme étant une façon nouvelle d'exposer les collections.

La première réalité est celle des expositions temporaires, qui ont pris le pas sur la présentation des collections en offrant au public une programmation changeante, où les expositions se succèdent, et ce, dans une volonté de « [...] se maintenir dans l'actualité des événements culturels, augmenter la fréquentation de leurs salles et fidéliser leur public [...] »⁴⁷. Comme l'indiquent Yves Bergeron et Raymond Montpetit :

La démarche consiste à communiquer aux collections permanentes le caractère dynamique des expositions temporaires qui mène à des réaménagements plus fréquents des salles, avec de nouveaux accrochages dont les rapprochements inédits stimulent l'intérêt et donnent à penser.⁴⁸

La démarche expliquée ici est celle de certains musées d'art qui tentent, comme soulignent les auteurs, d'offrir au public une relecture de leurs collections en élaborant

⁴⁴ Julie Bawin, *op. cit.* (b), p. 41.

⁴⁵ Exposition présentée du 24 avril 2008 au 8 février 2009 au Musée national des beaux-arts du Québec.

⁴⁶ Yves Bergeron et Raymond Montpetit, « Présenter des œuvres contemporaines dans les salles permanente », *Intrus/Intruders*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 24 avril 2008 au 8 février 2009, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 157.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁸ *Ibid.*

des expositions qui offrent différentes mises en espace à partir d'un thème plutôt qu'une époque⁴⁹. Cette différence, bien que liée aux expérimentations menées dans des musées, n'est pas si éloignée des interventions d'artistes contemporains dans les collections. L'intention semble à peu près la même : l'idée étant d'insérer le caractère « dynamique » des expositions temporaires à l'intérieur des collections, ce que l'art contemporain réussirait à sa manière.

La seconde réalité est celle des professionnels de musées dont les gestes sont, depuis moins d'une quarantaine d'années, décortiqués et étudiés à l'intérieur d'une véritable discipline réflexive qu'est la muséologie⁵⁰. L'étude des fonctions muséales que sont la conservation, la recherche, l'exposition et l'éducation⁵¹ ont ainsi permis une plus juste compréhension du pouvoir de l'objet et de son exposition ainsi que du visiteur et de son intérêt envers l'institution⁵². Cette compréhension des pratiques muséales a permis de développer des stratégies de mise en valeur des collections, comme c'est le cas des interventions d'artistes dans les collections.

La troisième et dernière réalité présentée par ces deux chercheurs est celle des artistes dont l'intérêt et le travail sont orientés vers le musée et son fonctionnement. Le musée devient ainsi une source d'inspiration pour des artistes qui empruntent, reprennent ou détournent des pratiques, comme l'exposition, la médiation, le collectionnement, etc. Des créateurs, sous l'invitation ou non d'un musée, viennent ainsi proposer une relecture ou une réinterprétation des musées, des collections, des œuvres exposées tout comme des œuvres conservées dans les réserves⁵³.

Ces trois réalités semblent avoir menées à une réflexion sur la mise en exposition des collections. Les interventions d'artistes y occupent une place grandissante. Elles

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Anik Meunier (sous la dir.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 152.

⁵² Yves Bergeron et Raymond Montpetit, *op. cit.*, p. 158-159.

⁵³ *Ibid.*, p. 159.

deviennent même une stratégie pour les musées afin de renouveler et de revaloriser leurs collections.

Depuis l'origine du phénomène, une chose est certaine et manifeste : sa prolifération à l'intérieur des institutions muséales, de petites tailles à celles de renommées internationales⁵⁴, et ce, dans un grand nombre de pays différents. Ayant abordé les réalités et les motifs qui peuvent avoir engendré ou favorisé la croissance et la prolifération des interventions d'artistes dans les collections, la chronologie du phénomène sera maintenant décortiquée afin de cerner son développement dans son historicité.

Pablo Picasso : un précurseur

Au cours des recherches effectuées pour retracer l'origine des interventions d'artistes dans les collections, nous avons trouvé un exemple que nous pourrions envisager comme un précurseur : il s'agit de Pablo Picasso à la Grande Galerie du Louvre, en 1947.

Critique et ami de Picasso, Jean Cassou vient d'être nommé directeur du Musée d'art moderne, fondé la même année et installé à l'intérieur du palais construit quai de Tokyo lors de l'« Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne », en 1937⁵⁵. La collection française ne possède qu'un seul Picasso conservé au Musée du Jeu de paume⁵⁶. L'artiste décide d'offrir au nouveau Musée national d'art moderne dix toiles⁵⁷. Georges Salles, alors directeur des Musées de France, propose à Picasso de faire voisiner ses œuvres avec celles exposées à la Grande Galerie du Louvre⁵⁸. Il lui

⁵⁴ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 150.

⁵⁵ Adrien Goetz, « Picasso au Panthéon des classiques », *Le Figaro.fr*, En ligne, 2008. Récupéré de <http://www.lefigaro.fr/culture/2008/10/06/03004-20081006ARTFIG00351-picasso-au-pantheon-des-classiques-.php>

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Le nombre varie de sept à douze tableaux selon les sources trouvées.

⁵⁸ Marie Cornu, « Statut des Musées de France », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, 2016. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/statut-des-musees-de-france/>; plusieurs sources citent le même événement, dont É. B.-R., « Picasso, roi de Paris à

dira : « Vous serez [...] le premier peintre vivant à voir vos toiles au Louvre⁵⁹. » Dans un extrait vidéo tiré du documentaire « Au Louvre avec les maîtres », réalisé par Richard Copans, en 1993, on découvre, suivant le témoignage de Françoise Gilot, compagne de Picasso à l'époque⁶⁰, que Georges Salles voulait « [...] faire une expérience amusante en disposant les toiles à divers endroits du musée pour les regarder à côté de chefs-d'œuvre d'autres époques⁶¹. »

Selon ce documentaire, les tableaux auraient été promenés par des agents de sécurité d'œuvres en œuvres selon la volonté de l'artiste, en compagnie de Salles⁶². Selon d'autres documents, notamment un article du journal français *Le Figaro* intitulé « Picasso au Panthéon des classiques », les tableaux auraient plutôt été accrochés près des certaines œuvres ciblées par Picasso et exposés pendant deux jours, du mardi, jour de fermeture, au mercredi matin avant l'ouverture. Seuls quelques privilégiés auraient eu la chance de contempler cette confrontation inédite et anachronique. Suivant les directives de l'artiste, les œuvres modernes auraient été installées, par exemple, près d'œuvres du Zurbaran (dont *L'Exposition du corps de saint Bonaventure*), de Delacroix (telles que *La mort de Sardanapale*, *Les massacres de Scio* et *Les femmes d'Alger*) et de Courbet (soit *L'atelier du peintre* et *Un enterrement à Ornans*). Dans l'extrait du documentaire, on peut voir, entre autres, l'œuvre de Picasso *La Muse (Jeune femme*

l'automne », *Le Figaro.fr*, En ligne, 2008. Récupéré de <http://www.lefigaro.fr/culture/2008/10/31/03004-20081031ARTFIG00006-picasso-roi-de-paris-a-l-automne.php>

⁵⁹ Georges Salles, cité dans Blog Atmosphérique, « Quand Picasso accrochait ses œuvres au musée du Louvre », *Picasso Administration*, 2016. Récupéré de <http://blog.picasso.fr/index.php/2014/06/06/picasso-accrochait-ses-oeuvres-au-musee-du-louvre/>; Musée du Louvre, *Picasso au Louvre*, [Youtube], 14 novembre 2010, 2 :41. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=hDpFW4-qcRI&feature=youtu.be>

⁶⁰ Institut national de l'audiovisuel, « Françoise Gilot à propos de la rivalité entre Picasso et Braque », *ina.fr*, En ligne, 2015. Récupéré de <http://www.ina.fr/audio/P13192894>

⁶¹ Musée du Louvre, *op. cit.*; Les Surgissantes, « Picasso au Louvre », *Les Surgissantes. Exploration des arts par le web*, 2016. Récupéré de http://www.surgissantes.com/link?id=1391&constellation_id=219

⁶² Il n'est pas mentionné si d'autres personnes étaient alors présentes. Il est néanmoins possible de croire que Françoise Gilot accompagnait les deux hommes puisque le témoignage de celle-ci est abordé dans le documentaire de Richard Copans. Musée du Louvre, *op. cit.*

dessinant dans un intérieur; Deux femmes) (1935) et *Femme assise dans un rocking chair* (1943).

Dans un communiqué de presse de la Réunion des musées nationaux, il est dit également que Picasso voulait profiter de cette opportunité afin de « [...] vérifier si sa peinture "tenait" à côté de celle des grands maîtres⁶³. » Tel qu'en témoigne Salles dans son ouvrage « Au Louvre, scènes de la vie du musée » :

Comme Picasso était venu, à ma demande, juger de l'effet, je lui proposai de pousser l'expérience et de les confronter aux œuvres des autres maîtres espagnols, Zurbarán, Greco, Murillo, Ribera... accrochés alors dans la galerie Mollien. Empoignant les tableaux, nous fîmes le déménagement. Toute la série s'aligna contre la paroi chargée de noms illustres. Après un premier coup d'œil, Picasso s'écria : « Voyez, c'est la même chose ! » et il avait raison⁶⁴.

Enfin, nous pouvons nous questionner quant à savoir si ce cas peut devenir la première intervention connue d'un artiste vivant dans les collections muséales, surtout considérant le fait que cet événement s'est déroulé en catimini, un jour de fermeture, avec un public sans doute plus que restreint, jugé par certains auteurs « trop controversé⁶⁵ » ou encore « [...] trop osé pour être présentée au grand public⁶⁶. » Cette intervention de Picasso dans les collections du Louvre est très peu connue et documentée. Des recherches plus approfondies dans les archives auraient été nécessaires pour pousser la réflexion plus loin. Picasso est alors âgé de 66 ans et sa notoriété est grandissante, comme celle d'Andy Warhol au moment où il est approché pour concevoir une exposition à partir de la collection du Rhode Island School of Design.

⁶³ Réunion des musées nationaux, « Communiqué de presse », *FABA, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte*, 2016. Récupéré de http://www.fabarte.org/dbfiles/mfile/100/177/faba_picasso_et_les_maitres.pdf

⁶⁴ Blog Atmosphérique, *op. cit.*

⁶⁵ Henry Samuel, « 'Unprecedented' Picasso exhibition planned for Paris galleries », *The Telegraph*, En ligne, 2008. Récupéré de <http://www.telegraph.co.uk/news/2631455/Unprecedented-Picasso-exhibition-planned-for-Paris-galleries.html>

⁶⁶ É. B.-R., *op. cit.*

Premiers pas : les années 1960 et 1970

Au cours des années 1960 et 1970, les interventions d'artistes dans les collections en sont à leurs balbutiements. Il y a alors une véritable distinction entre « le temps ponctuel de l'exposition temporaire [et les] activités liées à la longue durée du musée⁶⁷. » Dans son essai, « Musée d'art au présent : réseaux, promesses et (re)présentations », le professeur, historien de l'art et muséologue Didier Prioul mentionne que le musée :

[...] demeure une institution de conservation et de savoir, tout en poursuivant en parallèle un travail d'ouverture vers le public. Ce sont ces distinctions temporelles que les années 1980 et 1990 vont transformer⁶⁸.

Deux éléments, en apparence distincts, vont devenir inséparables au cours des années à venir et former le musée d'aujourd'hui. Quoiqu'il puisse être difficile de discerner l'origine précise des interventions d'artistes, maints auteurs, conservateurs, muséologues ou historiens de l'art, tels que Christopher R. Marshall, Julie Bawin, James Putnam et James Rondeau, ayant consacré une partie de leurs études au phénomène, s'entendent tous pour reconnaître l'exposition *Raid the Icebox* (1969) d'Andy Warhol, au Rhode Island School of Design comme le premier cas⁶⁹. Considérant qu'il s'agit d'un musée de région et que d'autres musées de ce genre ont sans doute emprunté le même chemin, sans être aussi documentés⁷⁰, il est impossible d'affirmer avec certitude qu'il s'agit du premier cas. Marie-Laure Bernadac, conservatrice et l'une des instigatrices du programme *Contrepoint* (2004-2016) au Musée du Louvre, a même avoué lors d'une entrevue que « [...] ce sont les musées des

⁶⁷ Didier Prioul, « Musée d'art au présent : réseaux, promesses et (re)présentations », *Are You Talking to Me? Conversation(s)*, Catalogue de l'exposition présentée à la Galerie de l'UQAM du 16 janvier au 15 mars 2003, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2003, p. 150.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Christopher R. Marshall, « Ghosts in the Machine: The Artistic Intervention as a Site of Museum Collaboration-accommodation in Recent Curatorial Practice », *International Journal of the Inclusive Museum*, vol. 4, n° 2, p. 68. Récupéré de <http://web.b.ebscohost.com/>; Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 141-143; James Putnam, *op. cit.*, p. 18; James Rondeau, *op. cit.*; et plusieurs autres auteurs.

⁷⁰ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 150; Marie-Laure Bernadac sur les *Contrepoint* du Musée du Louvre, citée dans Pierre-Évariste Douaire, *op. cit.*; Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 498.

régions qui ont les premiers initiés ce genre d'aventure [et non le Louvre]. Elle leur permettait de séduire un nouveau public⁷¹. » Laurent Salomé ajoute également, dans l'article, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », qu' :

[...] un certain nombre de musées de province [...] avaient déjà derrière eux une politique très volontaire en matière d'art contemporain depuis l'après-guerre. [...] Ce sont moins les musées très orientés vers l'art moderne que les plus traditionnels qui se sont pris au jeu. Sans doute l'effet de surprise rendait-il la chose plus attrayante, et le charme des lieux très typés a tendance à séduire les artistes. Il faut aussi citer le rôle des centres d'art installés dans des monuments historiques [...]⁷².

Les plus petits musées ou les musées de régions semblent, en ce sens, trouver leur compte dans le travail de l'artiste contemporain entre leurs murs, et ce, possiblement avant 1969. Le cas de Warhol est cependant communément reconnu comme étant le premier cas.

Au cours de ces deux décennies, le rapport entre le musée et l'artiste se complexifie : la fonction principale du musée est de conserver des œuvres leur « donnant ainsi une dimension immuable et atemporelle⁷³ », alors que l'objectif de l'artiste est « le rejet du passé et la croyance en l'avenir⁷⁴ ». Dans ce contexte, de nombreux artistes, tels que le groupe *General Idea*, Hans Haacke et Daniel Buren, ont remis en question l'institution muséale par des essais et des œuvres dénonçant « [...] le caractère conservateur, élitiste, dogmatique du musée⁷⁵. » D'autres, comme Marcel Broodthaers avec son *Musée d'art moderne/Département des Aigles* (1968)⁷⁶ et Michael Asher avec son installation (1979) à The Art Institute of Chicago, se sont de surcroît engagés à dénoncer et à mettre à jour la structure interne du musée, interrogeant en particulier les

⁷¹ Marie-Laure Bernadac sur les *Contrepoint* du Musée du Louvre, citée dans Pierre-Évariste Douaire, *op. cit.*

⁷² Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthénaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 498.

⁷³ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Jacinto Legeira, « BROODTHAERS Marcel – (1924-1976) », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, 2016. Récupéré de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/marcel-broodthaers/>

« [...] les systèmes d'intégration, de classification et d'interprétation des œuvres [...] »⁷⁷.
 » Pour ce faire, des artistes ont notamment réalisé des œuvres aux formats non conventionnels, ou encore des performances et des installations, souvent non permises par l'institution, à l'intérieur des murs du musée⁷⁸.

Au moment même où des artistes critiquent les institutions, différentes expériences mènent certains artistes, tels que Louise Lawler, à considérer la grande source de sens, d'inspirations et de possibilités qu'offrent les collections muséales⁷⁹. Comme le mentionne Christopher R. Marshall, maître de conférences en histoire de l'art et muséologie à l'Université de Melbourne en Australie, dans son article « Ghosts in the Machine: The Artistic Intervention as a Site of Museum Collaboration-accommodation in Recent Curatorial Practice » :

This was the period of initial invitations to artists to curate temporary exhibitions of permanent collections and of early works produced by artists interested in more critically examining museums and their role in transmitting understandings of canons and reputation more broadly.⁸⁰

Par les interventions initiées par les artistes, puis reprises par le musée, ces vingt années illustrent, comme le décrit Julie Bawin, « [...] un changement profond dans le paysage artistique et institutionnel [...] »⁸¹. » Il s'agit alors pour le musée d'adapter :

[...] des pratiques initialement conçues pour dénoncer et critiquer ses mécanismes. En acceptant ou en désirant que son espace constitue le cadre de l'œuvre contemporaine ou en présentant des œuvres qui elles-mêmes récupèrent la notion de musée, l'institution franchissait un pas décisif dans la relation « art-musée », car sitôt conviés pour créer des œuvres *in situ* pour des expositions temporaires, les artistes se voient bientôt remplir une autre fonction : celle de commissaire d'exposition.⁸²

De nouvelles relations, voire collaborations, se développent entre les murs du musée, et l'artiste se voit affublé de nouveaux titres que l'on accompagne de nouvelles

⁷⁷ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ James Rondeau, *op. cit.*

⁸⁰ Christopher R. Marshall, *op. cit.*, p. 68.

⁸¹ Julie Bawin, *op. cit.* (c), p. 16.

⁸² *Ibid.*

possibilités. Quoique présentes, les interventions sont, encore à cette époque, des événements insolites. Grâce à la compilation des interventions d'artistes dans les collections de musées de tout type et de tous pays occidentaux, nous avons pu observer un nombre restreint d'interventions, que nous pouvons qualifier de ponctuelles, majoritairement initiées par des artistes ou des personnes extérieures au musée. Outre un cas trouvé en France de l'artiste François Morellet au Musée des Beaux-Arts de Nantes, en 1973, ainsi qu'un en Autriche de l'artiste Claudio Parmiggiani au Kunsthistorisches Museum, en 1976, les interventions prennent surtout naissance aux États-Unis, parmi lesquelles on retrouve Andy Warhol, en 1969, et Michael Asher à The Art Institute of Chicago, en 1979⁸³.

Un phénomène en croissance : les années 1980

Alors que l'artiste était le principal instigateur des interventions, les musées emboîtent progressivement le pas dans les années 1980. La croissance du phénomène serait concomitante d'une pression que vivent les musées au cours de cette décennie :

Au cours des années 1980, il va devenir de plus en plus intenable pour le musée d'art d'exister sans s'agiter. La légitimité d'origine, ancrée dans la recherche et la mémoire identitaire des collections, est désormais insuffisante pour assurer la pérennité du musée. Les pressions pour le changement se multiplient, allant de compressions budgétaires à des remises en question radicales des institutions. Les conseils d'administration et les autorités politiques de tutelles se font pressants, hésitant de moins en moins à imposer des projets à des musées en dormance. À l'évidence, il n'est plus indispensable de disposer d'une collection pour réaliser des expositions. Tout, ou presque tout, est possible; partout et en tout temps⁸⁴.

Un changement se produit peu à peu non seulement dans les pratiques des musées, mais dans la nature même de l'institution⁸⁵. Mais l'art contemporain n'entre pas aussi facilement et rapidement, selon le témoignage de Laurent Salomé : « [...] l'art contemporain gênait encore un peu, des projets radicaux pouvaient effrayer un maire

⁸³ Voir le Tableau des interventions d'artiste contemporains dans les collections historiques mis en annexe (Annexe I).

⁸⁴ Didier Prioul, *op. cit.*, p. 151.

⁸⁵ James Putnam, *op. cit.*, p. 31.

et provoquer un flot de courriers injurieux.⁸⁶ » Les années 1980 sont davantage celles du triomphe de l'exposition temporaire, qui permettent aux musées de se positionner sur la scène internationale avec des expositions de grand calibre, aussi surnommées « *blockbusters* », davantage que par leurs collections⁸⁷. Les expositions temporaires deviennent ainsi, selon Aurélie Champion, « [...] un terrain d'expérimentations et de recherches pour de nouvelles pratiques muséographiques⁸⁸. »

La collection est mise de côté mais certains musées, tels que le Brooklyn Museum et le Museum Boijmans Van Beuningen, voient l'intérêt de la lier à ce mouvement évènementiel et à ce goût pour le temporaire. L'artiste peut effectivement apporter un regard extérieur et différent de la vision du scientifique. Les musées y voient la possibilité « [...] de revoir la présentation conventionnelle de leurs collections et leurs méthodes d'interprétation traditionnelles, ainsi que de développer de nouvelles initiatives [débouchant] sur des collaborations actives avec des plasticiens⁸⁹ ». Il s'agit aussi d'un moyen, selon Julie Bawin, de réparer le « [...] lien, dit perdu, entre les œuvres et le spectateur⁹⁰ », qui devient un « objectif politique » prégnant à partir de cette époque⁹¹. Il y a en ce sens une augmentation des interventions⁹², sous forme principalement d'expositions ou d'événements temporaires. C'est au cours de cette décennie que les premiers programmes sont mis en place dans quelques musées : la National Gallery de Londres (*Artist's Eye*, 1980), le Brooklyn Museum de New York (*The Brooklyn Museum's Grand Lobby Project's*, 1985), le Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam (cycle d'expositions, 1988) et le Museum of Modern Art de New York (*Artist's Choice*, 1989). Les artistes sont invités à créer des œuvres ou des expositions à partir des collections historiques, exceptés pour le programme du

⁸⁶ Laurent Salomé, *op. cit.*, p. 508.

⁸⁷ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ James Putnam, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁰ Julie Bawin, *op. cit.* (c), p. 18.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 156.

Brooklyn Museum qui n'inclut pas toujours la collection et celui du Museum Boijmans Van Beuningen qui n'invite pas des artistes au moment de sa création, en 1988, mais des personnalités du monde de l'art. Pour le musée, comme l'énonce la conservatrice et directrice de la FNAC, Claude Allemand-Cosneau, « [...] l'art contemporain devait devenir le moteur de son développement⁹³. »

Explosion d'un phénomène : les années 1990

Au cours des années 1990, alors que certaines institutions muséales préfèrent l'invitation de personnalités du monde de l'art aux artistes, d'autres musées, comme le Frauenmuseum de Bonn (Allemagne, 1991), le Isabella Stewart Gardiner Museum de Boston (États-Unis, 1991), le Musée des beaux-arts de Liège (Belgique, 1991), le British Museum de Londres (Angleterre, 1994), lancent des invitations et des cartes blanches de plus en plus nombreuses aux créateurs. Certaines institutions, comme le Brooklyn Museum et le Museum Boijmans Van Beuningen, après des interventions menées par d'autres acteurs, invitent finalement des artistes, tels que Joseph Kosuth (*The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable*, 1990) et Peter Greenaway (*The Physical Self*, 1991), et modifient leur approche, en les conviant à interagir avec leurs collections. Aurélie Champion affirme que :

Depuis les années 1990, il semble que ce regard critique de l'artiste soit devenu pour le musée un outil d'analyse sur son fonctionnement. Les musées ont ainsi multiplié les invitations, cartes blanches ou résidences, au cours desquelles les artistes sont conviés à produire une œuvre *in situ*, interrogeant les paradigmes ou la définition du musée.⁹⁴

L'artiste contemporain est dorénavant plus que bienvenu entre les murs du musée⁹⁵, mais son action demeure sous le regard attentif des conservateurs revêtant l'habit du commissaire ou encore du collaborateur de l'artiste. Bien que le musée s'y habitue et

⁹³ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaïse, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 498.

⁹⁴ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 48.

⁹⁵ Megha Rajguru, « Creating New Realities: Contemporary Art in the 'World Art' Museum Gallery », *The International Journal of the Arts in Society*, vol. 6, n° 5, 2012, p. 150. Récupéré de <http://web.b.ebscohost.com/>

accueil de plus en plus d'artistes contemporains à l'intérieur de ses collections et de ses expositions permanentes, le public et les critiques s'étonnent ou sont choqués par les interventions parfois qualifiées de « désordres », de « chaos », ou encore de « tumultes »⁹⁶. Au cours des années 1990, les interventions ponctuelles, les expositions temporaires et les programmes d'artistes dans les collections se succèdent, voire se multiplient à l'intérieur d'un nombre incalculable d'institutions, et ce, dans un grand nombre de pays⁹⁷ : le Museum of Fine Arts de Boston (États-Unis) et l'intervention *Connections: Louise Lawler* (1991), le Bodemuseum de Berlin (Allemagne) et l'exposition *Dialoge im Bodemuseum* (1992), le Seattle Art Museum de Seattle (États-Unis) et l'intervention de Fred Wilson *The Museum Mixed Metaphors* (1993), le British Museum de Londres (Angleterre) et les expositions *Time Machine : Ancient Egypt and Contemporary Art* (1994-1995) et *Collected* (1997) ainsi que le programme *British Museum's Contemporary Arts and Cultures Programme* (depuis 1999), le Museo Egizio de Turin (Italie) et l'exposition *Time Machine : Antico Egitto e Arte Contemporanea* (1995-1996), le Museo de Bellas Artes de Caracas (Venezuela) et l'exposition *Intervenciones en el espacio* (1995), la Corcoran Gallery of Art de Washington (États-Unis) et l'exposition *Talking to the Pictures* (1997), le Australian War Memorial Museum de Canberra (Australie) et l'intervention d'Ann Brennan *Is it real?* (1997), le Freud Museum de Londres (Angleterre) et le programme *Freud's Museum Exhibition Program* (depuis 1999).

Didier Prioul rappelle, dans un tout autre ordre d'idées, qu'en ce qui concerne l'intégration de l'évènement au musée, incluant aussi bien l'exposition temporaire que l'intervention d'artiste dans les collections qu' :

[...] ouvrir le champ de l'exposition qui fait l'évènement exige sa répétition. En réduire les exigences aux seules considérations d'ordre économique et financier (la vieille spirale de la dépense qui appelle la dépense) est un peu court. Réaliser un évènement, c'est faire preuve d'exception; le répéter, c'est affirmer une institution. [...] Exister au

⁹⁶ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁷ *Ibid.*

présent, c'est savoir que l'oubli des publics a pour conséquence de dissoudre les erreurs du passé. Répéter l'évènement, c'est activer « l'être oublieux »⁹⁸.

Les musées qui s'ouvrent aux interventions d'artistes contemporains dans leurs collections et qui en font un projet à long terme, ou plus simplement un programme se répétant à plusieurs reprises à l'intérieur de leurs murs, affirment et légitiment leurs gestes, et créent, dans un même souffle, une institution. C'est ce qui se met progressivement en place dans les années 1980 et, avec plus d'insistance, au cours des années 1990.

Au-delà de l'évènementiel : les années 2000

Au cours les années 2000, le « Tableau des interventions d'artistes contemporains dans les collections historiques » démontre que le deuxième millénaire marque la « flambée » du phénomène des interventions d'artistes dans les collections. Le nombre de musées qui adoptent ce type de stratégie devient incalculable tant le phénomène est populaire⁹⁹. Julie Bawin parle même d'un « apogée » en ce qui concerne les musées français, et plus particulièrement parisiens¹⁰⁰. Laurent Salomé va jusqu'à avancer qu'« [i]l n'est pas exclu que, dans beaucoup de lieux, la pincée d'art contemporain ne soit devenue la potion indispensable pour dé-ringardiser un musée¹⁰¹. »

Cette décennie est aussi celle pendant laquelle le rôle de l'artiste au sein du musée se transforme. À de rares occasions, des musées, qui cherchent à dépasser leur rôle traditionnel, impliquent des artistes dans la mise en place d'expositions permanentes. Ils font appel aux artistes non seulement pour le temps d'une exposition, mais pour dans le cadre d'une réflexion et de l'élaboration de leur exposition permanente. L'artiste se voit ainsi intégré à la mission scientifique de l'institution. On peut nommer ici le Museum Kunstpalast de Düsseldorf (2002), alors dirigé par Jean-Hubert

⁹⁸ Didier Prioul, *op. cit.*, p. 150.

⁹⁹ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 157.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 508.

Martin¹⁰², et le Musée de la Chasse et de la Nature de Paris (2007). Ces deux cas particulièrement précurseurs seront abordés plus en profondeur dans le troisième chapitre de cette étude. Ce changement de rôle de l'artiste modifie également le musée :

Le musée traditionnel peut, s'il modifie son mode de fonctionnement et s'ouvre au monde actuel, espérer devenir davantage un laboratoire d'expérimentations. De par son pouvoir institutionnel, le musée constitue la tribune majeure où peut se déployer le discours artistique, à condition qu'il garde à l'esprit que l'art est une force dynamique, en perpétuel changement¹⁰³.

Alors que Putnam parle au conditionnel, Laurent Salomé atteste, quelques années plus tard, que « [l]e musée redevient un laboratoire, comme il l'était pour les artistes du XIX^e siècle¹⁰⁴. »

Le cas du Québec

Le Québec n'a pas passé outre le phénomène. Suivant sensiblement la même évolution, nous avons cependant observé avant tout des cas de confrontations d'œuvres anciennes et contemporaines, chapeautés par des commissaires choisis à l'interne, parmi les employés du musée, ou à l'externe. Un cas est survenu relativement tôt dans l'histoire du phénomène, soit l'exposition *Regard insolite sur l'art québécois*, présentée en 1975 à l'ancien Musée du Québec, aujourd'hui Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ). On pouvait alors y voir, entre autres, le *Neptune* (1901) sculpté en bois de Louis Jobin entre l'œuvre *Équivalence* (1969) de Claude Tousignant et une courtépointhe beauceronne du début du XX^e siècle¹⁰⁵. Dans le communiqué de presse du musée, nous pouvions lire : « La confrontation d'œuvres mises brutalement face à face sans tenir compte de l'époque et du style vise à produire un choc qui amènera le spectateur à découvrir les liens inattendus au plan des répercussions profondes¹⁰⁶. » Cet

¹⁰² Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰³ James Putnam, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁴ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 508-509.

¹⁰⁵ Pierre B. Landry, *et al.*, *75 ans chrono : Le Musée national des beaux-arts du Québec 1933-2008*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2009, p. 150.

¹⁰⁶ *Ibid.*

accrochage montre l'intérêt d'une confrontation entre l'art ancien et contemporain, amenant aussi les conservateurs du département d'art ancien, d'art contemporain et d'ethnologie à travailler ensemble¹⁰⁷. Deux autres cas ont lieu au sein de la même institution. D'abord, l'exposition *Souvenirs récents* conçue par le conservateur Didier Prioul, en 1995, puis l'exposition *Intrus/Intruders* conçue par Mélanie Boucher, en 2008. Alors que *Souvenirs récents* propose un mélange d'œuvres anciennes et contemporaines de la collection¹⁰⁸, *Intrus*, comme son nom l'indique, présente une intrusion d'œuvres contemporaines dans les salles historiques de la collection en plus d'une œuvre inédite de l'artiste Adad Hannah réalisée *in situ* à même l'accrochage de la salle d'exposition¹⁰⁹. Il s'agit là d'un événement précurseur pour le MNBAQ. Ces deux exemples, bien que n'étant pas des interventions d'artistes dans les collections à proprement parler, mais plutôt des gestes posés par des commissaires, outre l'œuvre *in situ* d'Adad Hannah, sont cependant significatifs pour le Québec. Les interventions dans des collections sont initiés par les artistes eux-mêmes, comme l'exposition de Nicolas Baier, *Tableaux de chasse* (2006), présentée dans le cadre du programme intitulé *Zone libre* au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), où l'artiste a pris l'initiative d'exposer ses œuvres à travers les œuvres de l'exposition permanente¹¹⁰. L'exposition *Big Bang* (2012) et le redéploiement des collections au nouveau pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie (2012) sont également deux exemples qui seront décrits dans le troisième chapitre. Afin d'exemplifier le cas particulier du Québec, nous pouvons aussi nommer des exemples plus récents : l'exposition *Rencontres au sommet* (2016) de Raphaëlle de Groot au MNBAQ, qui

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Mélanie Boucher, *et al.*, *Intrus/Intruders*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 24 avril 2008 au 8 février 2009, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, 204 p.

¹¹⁰ Jérôme Delgado, « Le temps d'une chasse », *La Presse*, (25 mars 2006). Récupéré de <http://nicolasbaier.com/pages/mbam-presse.html>; Stéphane Baillargeon, « Nicolas Baier : Tableaux de chasse. Musée des beaux-arts de Montréal, du 21 mars au 20 mai 2006. Traces. Galerie René Blouin, du 1er avril au 6 mai 2006 », *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, n° 74, 2006, p. 32. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/16266ac>

avait alors ajouté des objets de la collection à son installation¹¹¹; l'exposition *Les formes politiques* (2016) de Mathieu Beauséjour au MBAM, qui s'est entre autres traduite par l'infiltration d'œuvres de l'artiste inspirées et dispersées parmi les objets de la collection d'art méditerranéen du musée¹¹²; les performances et la collaboration au redéploiement des collections de Stéphane Gilot, *Le catalogue des futurs* (2016), qui a suivi les étapes de rénovations du musée¹¹³.

Il convient également de nommer le nombre assez imposant de programmes d'artiste en résidence, qui peuvent mener à la réalisation d'une ou de plusieurs œuvres, et même d'une exposition, que les institutions muséales du Québec telles que le MBAM, le Musée McCord et le Musée de la civilisation ont adopté¹¹⁴.

1.2 De l'explosion du phénomène à l'objet d'étude

Le développement des « [...] cursus universitaires consacrés aux études culturelles et muséologiques a contribué à affirmer cette tendance et a engendré une meilleure réceptivité, de la part de l'administration des musées, à ces 'enquêtes' artistiques¹¹⁵ » menées par des artistes dans les années 1970 et 1980. Alors que l'administration, voire

¹¹¹ Musée national des beaux-arts du Québec, « Raphaëlle de Groot. *Rencontres au sommet* », *Expositions*, 2016. Récupéré de <https://www.mnbaq.org/exposition/raphaelle-de-groot-1236>; Les objets du musée, intégrés à l'installation de l'artiste, ont pu être observés sur place.

¹¹² Musée des beaux-arts de Montréal, « Mathieu Beauséjour. *Les formes politiques* » (a), 2016. Récupéré de <https://www.mbam.qc.ca/expositions/a-laffiche/mathieu-beausejour/>

¹¹³ Musée d'art de Joliette, « Stéphane Gilot – Le catalogue des futurs », 2016. Récupéré de <http://www.museejoliette.org/fr/expositions/stephane-gilot-catalogue-futurs/>

¹¹⁴ Musée des beaux-arts de Montréal, « Résidence d'artiste au MBAM » (b), *Musée des beaux-arts de Montréal*, 2016. Récupéré de <https://www.mbam.qc.ca/a-la-une/residence-dartiste/>; Musée McCord, « Kent Monkman – Bienvenue à l'atelier. Artiste en résidence », *Expositions passées*, 2016. Récupéré de <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/expositions/kent-monkman-bienvenue-a-latelier/>; Musée McCord, « Le Musée McCord présente *Familles* de Marie-Claude Bouthillier, exposition inaugurale de son nouveau programme *Artiste en résidence* », (6 décembre 2012), [Communiqué de presse]. Récupéré de http://www.mccord-museum.qc.ca/app/uploads/2015/11/pr_familles_final_fr.pdf; Musée de la civilisation, « À la recherche d'artistes en arts numériques pour le projet *Interface* », (26 avril 2016), [Communiqué de presse]. Récupéré de <https://www.mcq.org/fr/communiqu%C3%A9-presse?id=416015>; voir le Tableau des interventions d'artistes contemporains dans les collections historiques mis en annexe (Annexe I).

¹¹⁵ James Putnam, *op. cit.*, p. 98.

les conservateurs, des musées acceptent et nourrissent le phénomène, l'université commence aussi à s'y intéresser. Aurélie Champion indique que :

[...] l'accroissement de ce type d'expériences, et la pérennisation de certaines d'entre elles, nous engagent à mener une réflexion plus approfondie sur le phénomène de renouvellement des expositions permanentes¹¹⁶.

Nous pouvons inclure plus généralement les interventions d'artistes contemporains dans les collections. Ce phénomène, qui a pris au cours des cinquante dernières années une ampleur considérable dans les musées, est étudié depuis quelques années seulement. Des essais, mémoires et thèses l'abordent en partie, comme le mémoire de Justine Lebeau, *La réactualisation des collections fermées. Études de cas : Le Isabella Stewart Gardner Museum, Le Kettle's Yard Museum & Gallery et la New Art Gallery Walsall* (2010), et la thèse d'Ariane Lemieux, *L'artiste et l'art contemporain au musée du Louvre des origines à nos jours. Une histoire d'expositions, de décors et de programmations culturelles* (2011).

Des colloques abordent aussi la question : *Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques* (7 octobre 2010) présenté par l'Institut national du patrimoine (INP)¹¹⁷ dans le cadre du cycle « Rencontres européennes du patrimoine » à Paris, en France, celui intitulé *Anatomising the Museum : Contemporary Art & Museum Collections* (26 novembre 2014) tenu à la Valand Academy à Göteborg, en Suède¹¹⁸, ainsi que le colloque *Reactivate the Collection: Debating Contemporary Artistic*

¹¹⁶ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 37.

¹¹⁷ Direction de la recherche et des relations scientifiques (sous la dir.), Actes du colloque *Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques*, dans le cadre des « Rencontres européennes du patrimoine », Institut national du patrimoine et Centre de recherche du Château de Versailles, 7 octobre 2010, Paris, Institut national du patrimoine. Récupéré de <http://www.inp.fr/Mediatheque-numerique/Colloques/Exposer-l-art-contemporain-dans-les-monuments-historiques/>

¹¹⁸ *Anatomising the Museum : Contemporary Art & Museum Collections*, Göteborg, Suède, 26 novembre 2014, MFA : Fine Art Programme, Valand Academy, University of Göteborg et Göteborg Medical History Museum, Sahlgrenska University Hospital.

Interventions in Historical Collections (13 mai 2016) ayant eu lieu au Musée de Londres, en Angleterre¹¹⁹.

Au Québec, outre l'étude réalisée par Yves Bergeron et Raymond Montpetit dans le cadre de l'exposition *Intrus/Intruders*, davantage orientée sur la manière dont les musées repensent la mise en valeur de leurs collections, le groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections a tenu deux colloques, dont plusieurs communications portaient en partie ou en totalité sur le sujet, ou l'incluaient de manière plus générale : d'abord, le colloque *Les collections sont de retour !* (19 mars 2016) s'est tenu au Musée d'art de Joliette¹²⁰ puis, dans le cadre de la 84^e édition du Congrès de l'Acfas (Association francophone pour le savoir), le colloque intitulé *Les usages évènementiels des collections muséales* a rassemblé des chercheurs ainsi que des étudiants de deuxième et troisième cycle à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) sur des aspects intrinsèquement liés aux interventions d'artistes vivants dans les collections muséales¹²¹.

Les interventions d'artistes contemporains dans les collections historiques sont devenues, depuis moins d'une dizaine d'années, un objet d'étude. Elles sont une source de réflexion, non seulement sur l'apport des artistes au musée, mais aussi sur une « redéfinition du musée au XXI^e siècle¹²². »

¹¹⁹ *Reactivate the Collection: Debating Contemporary Artistic Interventions in Historical Collections*, tenu dans le cadre *The Contemporary Art Society Annual Conference*, Londres, Angleterre, 13 mai 2016, Museum of London, Weston Theatre. Récupéré de <http://www.artandeducation.net/announcement/annual-conference-at-the-museum-of-london>

¹²⁰ *Les collections sont de retour!*, Joliette, 19 mars 2016, Musée d'art de Joliette. Récupéré de <http://www.museejoliette.org/fr/activites/colloque-les-collections-sont-de-retour-collections-theyre-back/>

¹²¹ *Les usages évènementiels des collections muséales*, tenu dans le cadre de la 84^e édition du Congrès de l'Acfas *Points de rencontre*, Montréal, 9 mai 2016, Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.acfas.ca/evenements/congres/programme/84/300/340/c>

¹²² Marie-Laure Bernadac, « L'art contemporain au musée du Louvre », dans Direction de la recherche et des relations scientifiques (sous la dir.), Actes du colloque *Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques*, dans le cadre des « Rencontres européennes du patrimoine », Institut national du patrimoine et Centre de recherche du Château de Versailles, 7 octobre 2010, Paris, Institut national

CHAPITRE 2 : ENJEUX ET OBJECTIFS

« La réflexion des artistes contemporains est fondamentale¹²³. »

Henri Loyrette, 2005

Alors que le premier chapitre a permis de comprendre le contexte et l'histoire des interventions d'artistes dans les collections, le second chapitre vise plus spécifiquement à cerner l'intérêt des musées pour ce type de pratique. Dans un premier temps, nous discuterons des enjeux liés à ces interventions dans les collections puis, dans un second temps, nous verrons qu'est-ce qui motive les musées à faire appel à des artistes contemporains. La recherche que nous avons effectuée a permis de dégager quatre principaux objectifs : 1) la revalorisation des collections ; 2) la redynamisation des collections ; 3) l'accroissement de la fréquentation ; 4) et l'avancement de la recherche scientifique.

1. Enjeux

Les interventions d'artistes contemporains dans les collections soulèvent plusieurs enjeux sur les musées, les artistes et leurs pratiques respectives. Pour les musées, « [s'] interroger sur les enjeux de la collection aujourd'hui suppose nécessairement le questionnement de la nature de l'institution muséale¹²⁴. » Les interventions interrogent le musée et ses pratiques en rompant toute « hiérarchie temporelle traditionnelle¹²⁵ » existant dans la présentation des collections. Elles donnent un sens nouveau aux objets présentés et elles remettent en question l'histoire de l'art par la présentation non seulement anachronique des collections, mais par l'exposition d'objets « secondaires

¹²³ Henri Loyrette (président-directeur du Musée du Louvre de 2001 à 2013), cité dans Ann Hindry, « Contrepoint 2 : Musée du Louvre; Correspondance : Musée d'Orsay; Les visiteurs : Château de Chambord », *artpress*, n° 318, décembre 2005, p. 67.

¹²⁴ Cécile Marceau, « De l'éthique de la collection : l'universalité en question », *Museum International : Les enjeux de la collection au XXI^e siècle*, n° 235, septembre 2007, p. 78.

¹²⁵ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 146.

», qui ne sont pas considérés comme des chefs-d'œuvre, mis au côté d'œuvres contemporaines¹²⁶.

Jusqu'à un certain point, l'artiste peut jouer et utiliser la collection comme bon lui semble. Par son statut et parce qu'il est extérieur à l'institution, il semble autoriser à aller plus loin dans l'interprétation et dans l'exposition des collections que les conservateurs :

Par le fait [que les artistes] n'appartiennent pas à l'institution, leur marge de liberté est encore plus grande. C'est sans aucun doute une des raisons pour laquelle un conservateur fait appel à leur collaboration ou choisit de présenter leur installation¹²⁷.

L'artiste, par sa liberté, apporte du changement à l'institution. Citant l'article de Michèle Zaoui, « Les musées à la recherche du sens », Aurélie Champion indique que « [...] la formulation et la médiation d'un discours original autour des collections sont devenues l'un des enjeux majeurs du musée¹²⁸. » L'artiste devient un moyen pour élaborer un discours inédit sur les objets de la collection. Dans le milieu muséal, les interventions d'artistes semblent être généralement accueillies de manière favorable, bien qu'elles puissent parfois s'avérer déconcertantes. D'autres, comme l'historienne de l'art et la commissaire Miwon Kwon, écrivant sur les artistes invités à intervenir dans l'espace du musée, dans son ouvrage *One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity*, considèrent que l'institution ne voudrait, par les interventions, qu'utiliser l'artiste comme outil d'autopromotion faisant de lui une marchandise¹²⁹. Ariane Lemieux souligne que d'autres auteurs et praticiens « [...] y ont vu une soumission [...] à la loi du divertissement et donc une atteinte à la fonction de conservatoire¹³⁰. » Succédant à Henri Loyrette, Jean-Luc Martinez, nommé président-

¹²⁶ *Ibid.*, p. 146.

¹²⁷ Noémie Drouguet, « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe », *CeROArt*, En ligne, n° 1, 2007. Récupéré de <http://ceroart.revues.org/358>

¹²⁸ Michèle Zaoui, « Les musées à la recherche du sens », *Technique et architecture*, n° 431, mai 1997, p. 66-68, citée dans Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 44.

¹²⁹ Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2004, p. 47, cité dans Megha Rajguru, *op. cit.*, p. 150.

¹³⁰ Ariane Lemieux, *op. cit.* (a)

contemporain au sein du musée incarnée dans le cycle d'expositions *Contrepoint*, jugeant que « [...] nous avons fait le tour de ces propositions¹³¹. » Il veut ainsi ouvrir le musée uniquement à « [...] la création contemporaine qui s'intéresse à l'art du passé, et qui jette un regard sur cet héritage [...]»¹³². » Sans renier catégoriquement le travail de son prédécesseur, il souhaite inviter des artistes ayant un réel intérêt pour la collection dans leur production¹³³. Alors que pour certains musées, comme l'a peut-être estimé Jean-Luc Martinez, l'artiste devient un outil, voire une stratégie pour faire entrer la collection dans une ère de « divertissement », pour autres, comme c'est le cas de l'ancien directeur du Musée d'Orsay Serge Lemoine qui a mis sur pied le programme *Correspondance* (2004-2008), les interventions d'artistes représentent un intérêt scientifique. Ariane Lemieux le souligne, en abordant les expositions d'œuvres contemporaines dans le parcours des collections permanentes du Louvre :

Certes, elles soumettaient les collections permanentes à la logique de l'exposition temporaire. Mais d'un autre côté, elles les sortaient de leur statisme. Elles stimulaient et maintenaient le dialogue entre les œuvres qu'elles contiennent et le public¹³⁴.

Un journaliste du *New York Times*, Michael Kimmelman, qualifie les expositions dans et à partir des collections d'« antidote » pour contrer le « Blockbuster Syndrome » :

The exhibitions are also an increasingly effective antidote to the blockbuster syndrome, even in places less richly endowed than the Modern. Museums have come to depend on big loan shows to raise money for the care and enhancement of their permanent collections, and yet the very success of such shows has made the permanent galleries

¹³¹ Guy Boyer, « Jean-Luc Martinez : " Priorité aux collections permanentes du Louvre ! " », *Connaissance des arts*, En ligne, 18 décembre 2013. Récupéré de <https://www.connaissancedesarts.com/peinture-et-sculpture/jean-luc-martinez-priorite-aux-collections-permanentes-du-louvre-112342/>; Les expositions déjà programmées de Mark Lewis (9 octobre 2014 au 31 août 2015) et de Claude Lévêque (19 octobre 2015 au 25 janvier 2016) ont été maintenues.

¹³² LADEPECHE.fr, « Au Louvre, l'art contemporain en un éclair », *LaDepeche.fr*, En ligne, 3 avril 2014. Récupéré de <http://www.ladepeche.fr/article/2014/04/03/1855183-au-louvre-l-art-contemporain-en-un-eclair.html>

¹³³ Louise Rossignol, « Inquiétudes sur le Louvre », *Télérama.fr*, En ligne, 30 avril 2014. Récupéré de <http://www.telerama.fr/scenes/de-paris-a-abu-dhabi-un-louvre-chasserait-il-l-autre.111542.php>;

L'exposition de Jeff Koons au Louvre n'aura finalement pas lieu.

¹³⁴ Ariane Lemieux, *op. cit.* (a)

seem commonplace. Ambitious exhibitions based on permanent collections [...] borrow from the strategy of the blockbuster to counter the blockbuster's effects¹³⁵.

Autrement dit, ces expositions des collections utilisent les stratégies des *blockbusters* afin de mieux les contrer et elles ont des retombées médiatiques importantes. Les critiques et les louanges sont, à peu de choses près, aussi nombreuses que les interventions d'artistes dans les collections, provenant autant de journalistes et de critiques que de praticiens et d'universitaires du domaine muséal.

Alors que « [p]our les conservateurs, les expositions permanentes sont l'occasion d'exercer dans le cadre du musée une activité de commissariat d'exposition¹³⁶ », comme le souligne Jérôme Glicenstein, dans son ouvrage *L'art : une histoire d'expositions*, les interventions d'artistes dans les collections viennent en quelque sorte déposséder le conservateur de son pouvoir curatorial devenant plutôt un « collaborateur de l'artiste¹³⁷ ». Cet enjeu a créé, particulièrement lors des premières interventions dans les collections, des frustrations, des incompréhensions et des réticences de la part des professionnels des musées, qui se voyaient obligés de laisser une liberté à l'artiste :

[...] les conservateurs qui font appel à des artistes prennent certains risques. Il se peut que cela ne plaise pas aux visiteurs ou que ceux-ci ne parviennent pas à comprendre le sens de l'œuvre ou de l'installation, comme cela est fréquent dans les musées d'art contemporain. Ils s'exposent également aux critiques de leurs pairs moins audacieux et d'autres observateurs. Le rôle de conservateur n'est pas nécessairement le même d'une institution à l'autre et on ne s'improvise pas « spécialiste d'art contemporain¹³⁸ ».

¹³⁵ Michael Kimmelman, « ART VIEW; An Antidote to the Blockbuster Syndrome » (a), *The New York Times*, En ligne, 10 mars 1991. Récupéré de <http://www.nytimes.com/1991/03/10/arts/art-view-an-antidote-to-the-blockbuster-syndrome.html>

¹³⁶ Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 65-66.

¹³⁷ Julie Bawin, *op. cit.*, p. 145.

¹³⁸ Noémie Drouguet, « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe », *CeROArt*, En ligne, n° 1, 2007. Récupéré de <http://ceroart.revues.org/358>

Les enjeux ne concernent pas seulement la conservation des objets¹³⁹ et les pratiques muséales perturbées par les gestes de l'artiste, mais aussi l'image et à la réputation du musée, où l'authenticité et la légitimité de l'institution sont mises en danger.

Aujourd'hui, le phénomène est tel que la légitimité du musée n'est que rarement remise en cause par le travail de l'artiste. Selon Laurent Salomé :

Le risque aujourd'hui est plus celui de la tarte à la crème que celui du scandale : les confrontations entre art contemporain et collections sont devenues hélas une forme banale d'animation culturelle. Les artistes honnêtes s'en méfient et veillent à rester dérangeants¹⁴⁰.

Nombreuses ou « banales », les interventions semblent aujourd'hui correspondre, d'après la description de Benoît Légaré dans l'ouvrage conjoint *Musées et muséologie : Nouvelles frontières. Essais sur les tendances, aux nouveaux défis des musées* qui consistent, entre autres, « [...] à trouver des mécanismes ou des approches de veille permettant de répondre rapidement à la demande tout en restant fiable, juste et crédible¹⁴¹. » Les rencontres entre l'art contemporain et les collections historiques ne doivent pas apparaître « comme une forme de récupération de l'art vivant par l'art patrimonial, un nouvel académisme justifiant la création contemporaine par sa présence dans le musée¹⁴² ». Marie-Laure Bernadac précise d'ailleurs, lors d'une entrevue, qu'« [...] il faut que ce type de rencontre amène du sens. Tant pour l'artiste que pour l'œuvre. Un équilibre est à rechercher¹⁴³ », même si certaines des interventions qu'elle

¹³⁹ Le cas du Musée de la Chasse et de la Nature de Paris est particulièrement significatif en ce qui concerne le souci de conservation des objets de la collection. En effet, plusieurs problèmes, dont l'insertion de certains objets apportée par des artistes, ont amené le développement d'insectes et la dégradation de certains objets de la collection. Marie-Christine Prestat, « Les collections composites du musée de la Chasse et de la Nature », *CeROArt*, En ligne, 2013. Récupéré de <http://ceroart.revues.org/3431>

¹⁴⁰ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chasse, *op. cit.*, p. 503.

¹⁴¹ Benoît Légaré, « La muséologie scientifique un terreau expérimental : portrait des tendances et perspectives », cité dans Yves Bergeron, *et al.*, *Musées et muséologie : Nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Québec, Société des musées québécois et Musée de la civilisation, 2005, p. 40.

¹⁴² Laurent Wolf, « Expositions. L'art contemporain au Louvre », *Les Cahiers d'Études*, tome 402, janvier 2005, p. 110. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-etudes-2005-1-page-108.htm>

¹⁴³ Marie-Laure Bernadac sur les *Contrepoint* du Musée du Louvre, citée dans Pierre-Évariste Douaire, *op. cit.*

a présentées au Louvre ont été critiquées, telles que celle de Jan Fabre, *L'Ange de la métamorphose*, en 2008. Le spectaculaire et le nom de l'artiste prenaient le pas sur l'œuvre au détriment du sens créé avec les collections¹⁴⁴. Dans la même idée, Laurent Salomé affirme que :

Les « inclusions » doivent être réservées aux travaux pour lesquels elles font sens et ce sens ne peut se trouver que dans le rapport personnel qu'entretient l'artiste concerné avec l'histoire de l'art ou dans l'inspiration profonde qu'il puise dans l'atmosphère du musée¹⁴⁵.

L'équilibre est aussi dans les consignes, parfois contraignantes, des membres du musée qui veulent donner un cadre à l'utilisation des objets de la collection, par un thème ou des raisons de conservation, mais qui mettent en danger la spécificité et l'intégrité de l'œuvre contemporaine¹⁴⁶.

Julie Bawin vient dédramatiser ou inverser cette instrumentalisation de l'artiste contemporain par les musées :

Aussi instrumentalisé soit-il par des musées en quête d'inventivité et de propositions spectaculaires, l'artiste contemporain y trouve largement son compte et assoit sa popularité bien au-delà du monde de l'art contemporain. En intervenant de la sorte dans les musées, l'artiste ne s'est donc transformé ni en un simple éditeur de matériaux ou d'œuvres existants, ni en un pur rival du curateur institutionnel, il est devenu un *genre* à part entière que les institutions publiques s'arrachent désormais pour réaliser, non plus un *type* d'exposition, mais des *événements* où il est souvent question pour l'artiste d'exposer ses pairs, tout en s'exposant lui-même¹⁴⁷.

L'artiste semble s'intéresser aux interventions dans les collections, même s'il doit quelquefois répondre à des restrictions émises par le musée qui souhaite expérimenter le phénomène avec le moins de risques possible pour ses collections. Comme le

¹⁴⁴ Ariane Lemieux, *op. cit.* (a); Clarisse Fabre, « Enthousiasme ou exaspération : Jan Fabre enflamme le public du Louvre », *Le Monde.fr*, En ligne, 2008. Récupéré de http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/04/12/enthousiasme-ou-exasperation-jan-fabre-enflamme-le-public-du-louvre_1033923_3246.html

¹⁴⁵ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chasse, *op. cit.*, p. 508.

¹⁴⁶ Christopher R. Marshall, *op. cit.*, p. 70.

¹⁴⁷ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 184.

propose Laurent Salomé, « [a]ujourd'hui l'enjeu est de rendre l'art ancien vivant et vital sans avoir recours à des artifices¹⁴⁸. »

2. Objectifs des institutions muséales

Les interventions d'artistes contemporains dans les collections prennent de plus en plus de place dans les musées. Quelle en est la raison ? Quels sont les objectifs visés par les musées ?

Par son statut, l'artiste semble légitimer les interventions qu'ils réalisent à l'intérieur des collections qui peuvent alors être disposées ou interprétées de manière subjective et anachronique, alors que l'historien et le conservateur n'ont pas la liberté de poser les mêmes actions, sous peine de critiques à leur endroit. Nous pouvons citer notamment le cas controversé du commissaire Harald Szeemann et ses pratiques frôlant celles de l'artiste¹⁴⁹. Contrairement aux conservateurs, le regard de l'artiste est personnel, et ne relève pas de l'institution :

[L'artiste] apporte un point de vue novateur, loin des interprétations académiques, et peut décider de regroupements ou de juxtapositions qu'aucun conservateur ne se serait habituellement autorisé à envisager. Aucun précepte muséologique formel ne venant limiter l'artiste, celui-ci a la possibilité de déconstruire à loisir la traditionnelle neutralité des présentations muséales¹⁵⁰.

L'artiste devient un moyen pour renouveler le regard porté par l'institution muséale sur ses collections, sans entacher la fiabilité scientifique du conservateur et, par le fait même, du musée. Il ne s'agit néanmoins que d'un seul aspect des objectifs souhaités par les musées. Tel qu'abordé dans le premier chapitre, le musée subit « [...] un mouvement plus général de réévaluation et de réforme muséologiques [...] »¹⁵¹. Les interventions d'artistes vivants dans les collections deviennent en ce sens une réponse

¹⁴⁸ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaïse, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 508.

¹⁴⁹ Maïten Bouisset, « SZEEMANN Harald – (1933-2005) », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, 2016. Récupéré de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/harald-szeemann/>

¹⁵⁰ James Putnam, *op. cit.*, p. 136.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 135.

aux nouvelles réalités des musées qui cherchent à survivre aux subventions plus rares et restrictives et à attirer un public désormais friands de grands événements.

Les motivations des musées sont multiples. Nous les avons réunis en quatre principaux objectifs. Les interventions d'artistes dans les collections peuvent répondre à un seul de ces objectifs ou aux quatre à la fois. Dits et répétés, dans les écrits plus théoriques et scientifiques, les communiqués de presse et les entrevues obtenues de certains acteurs du monde muséal, les quatre objectifs sont : 1) la revalorisation des collections du musée; 2) la redynamisation des collections; 3) l'accroissement de la fréquentation au musée; 4) l'avancement de la recherche scientifique.

2.1 Revalorisation des collections du musée : éveiller un nouvel intérêt pour la collection

Les institutions muséales cherchent à renouveler et à revaloriser leurs collections ou leurs présentation afin d'éveiller un intérêt nouveau. Maints auteurs et acteurs du monde muséal, tels que Noémie Drouguet, Claude Allemand-Cosneau et Line Ouellet, abordent cet objectif qui tend à mettre en valeur les collections souvent délaissées par les visiteurs en quête d'événements, d'inédit et d'éphémère incarnés par les expositions temporaires de plus en plus omniprésentes. L'insertion d'œuvres contemporaines ainsi que l'intervention d'artistes vivants dans les collections deviennent des moyens pour revaloriser les collections dans un contexte où ce sont les expositions temporaires qui attirent le public. Il ne s'agit plus de proposer :

[...] une lecture historique des collections, mais de favoriser la redécouverte des classiques par le biais d'œuvres plus contemporaines, tandis que les œuvres anciennes aident à la lecture des pièces contemporaines¹⁵².

Il s'agit de « [...] renouveler [l'] expérience de visite d'un lieu où la collection permanente est relativement stable [...] »¹⁵³ » créant ainsi, selon Noémie Drouguet, «

¹⁵² Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵³ Rébecca Lemay-Perreault, « Les œuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ? », *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 7, n° 2, 2015, p. 114-115.

une bouffée d'oxygène¹⁵⁴ ». Habitué dorénavant aux expositions temporaires plus spectaculaires, le public recherche une expérience culturelle marquante¹⁵⁵. Afin de répondre et de suivre les visiteurs dans leurs nouvelles habitudes tout en y intégrant les collections, « le cœur et l'identité du musée¹⁵⁶ », les musées trouvent en l'artiste la réponse aux objectifs qu'ils se sont fixés.

Soulevé par divers auteurs et praticiens, tels qu'Ariane Lemieux, Julie Bawin, Yves Bergeron, Line Ouellet et Justine Lebeau, cet objectif se manifeste sous des termes variés. On parle de « [...] réactualiser ou [de] se réapproprier leurs collections¹⁵⁷ », de valoriser « [...] certaines collections muséales [...]»¹⁵⁸, « [...] de déployer leurs collections de façons nouvelles et inédites [...]»¹⁵⁹, de « [...] repenser la mise en valeur de leurs collections permanentes¹⁶⁰ », de « [...] [repenser] l'arrangement de ses collections [...]»¹⁶¹, d'actualiser « [...] le propos de nos salles permanentes¹⁶² » ou encore « [...] de revitaliser leurs collections permanentes [...]»¹⁶³. Citant Jean-François Leclerc, directeur du Centre d'histoire de Montréal, Noémie Drouguet mentionne que « [...] le directeur fait régulièrement appel à des artistes contemporains lorsqu'il veut "sortir des recettes toutes faites qui font que tout se ressemble"¹⁶⁴. » La conservatrice du patrimoine, Claude Allemand-Cosneau, compare les interventions à une « dose homéopathique » pour les collections historiques, renouvelant l'intérêt et

¹⁵⁴ Noémie Drouguet, *op. cit.*

¹⁵⁵ Annette Viel, citée dans Rébeka Lemay-Perreault, *op. cit.*, p. 114-115.

¹⁵⁶ Ariane Lemieux, *op. cit.* (a)

¹⁵⁷ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 141.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Yves Bergeron et Raymond Montpetit, *op. cit.*, p. 159.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Line Ouellet, « De l'exposition dans l'exposition », *Intrus/Intruders*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 24 avril 2008 au 8 février 2009, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 10.

¹⁶³ Justine Lebeau, « La réactualisation des collections fermées études de cas : le Isabella Stewart Gardner Museum, le Kettle's Yard Museum & Gallery et la New Art Gallery Walsall », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, p. 62. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/3723/1/M11689.pdf>

¹⁶⁴ Noémie Drouguet, *op. cit.*

faisant évoluer le musée¹⁶⁵. Ariane Lemieux écrit que « l'usage du principe des confrontations d'œuvres avait pour but de réactiver le regard du visiteur et de redonner vie aux collections dans leur cadre habituel d'exposition¹⁶⁶. » Citant Marie-Laure Bernadac, elle complète en mentionnant que les confrontations d'œuvres de différentes époques de façon générale « [...] suscite[nt] une modification des comportements et de la réception qui incite le public à se positionner différemment par rapport aux collections¹⁶⁷. »

2.2 Redynamiser les collections : remettre les collections dans le présent (nouveau regard)

Alors que les objets de la collection pourraient offrir des clés d'interprétation pour comprendre des œuvres contemporaines, c'est tout le contraire qui se produit : c'est l'œuvre contemporaine qui apporte un nouvel éclairage à l'œuvre ou à l'objet ancien¹⁶⁸. En invitant des artistes dans leurs collections, les musées cherchent à les redynamiser, à les réactualiser¹⁶⁹. Les interventions d'artistes contemporains permettent de projeter les collections dans le présent en offrant un regard nouveau sur les objets qui les composent, muséalisés et sortis de leur contexte d'origine. Jessica Hemmings, dans son article « Museum Interventions : Collections as Inspiration », abonde dans le même sens, écrivant à propos des interventions d'artistes dans les expositions permanentes :

Not only do they bring to tight contemporary responses to treasures that may have been overlooked by curators, but they also return to the museum's permanent collection a greater sense of dynamism and relevance to contemporary life¹⁷⁰.

¹⁶⁵ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 506.

¹⁶⁶ Ariane Lemieux, *op. cit.* (a)

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 50; Justine Lebeau, *op. cit.*, p. 78; Megha Rajguru, *op. cit.*, p. 166.

¹⁶⁹ Julie Bawin, *op. cit.* (a); Marie Fraser, « Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité : Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia », *Culture & Musées*, n°27, juillet 2016, (à paraître); Justine Lebeau, *op. cit.*; Ariane Lemieux, *op. cit.* (a).

¹⁷⁰ Jessica Hemmings, « Museum Interventions: Collections as Inspiration », *Surface Design Journal*, vol. 30, n° 4, été 2006, p. 16. Récupéré de <http://web.a.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca>

Le musée « [...] fait non seulement montre de sa capacité d'adaptation aux pratiques artistiques-contemporaines [...] »¹⁷¹, mais présente une institution « [...] attentive aussi bien à l'histoire qu'à l'actualité de l'art¹⁷². » Il s'agit, tel qu'en témoigne l'ancien directeur du Musée d'Orsay Serge Lemoine à propos du programme *Correspondance*, de « [...] " désenclaver " Orsay, très strictement défini en termes chronologiques¹⁷³. » Les interventions d'artistes sont l'occasion « de ranimer des scénographies parfois un peu fatiguées en adoptant une approche contemporaine novatrice¹⁷⁴ », revisitant ainsi « [...] le passé depuis le présent et [permettant d'] élargir, à partir d'un travail de réactualisation, la temporalité de la collection muséale¹⁷⁵. »

Cette volonté de redynamiser les collections apparaît dans un contexte « [...] grandissant d'autocritique institutionnelle [...] »¹⁷⁶, comme le décrit James Putnam. Les musées recherchent de nouvelles mises en scène pour leurs collections afin d'en proposer une lecture inédite¹⁷⁷.

L'objectif du musée est de réinscrire les collections dans le présent, les œuvres du passé ne sont plus seulement une source d'inspiration pour les artistes contemporains, mais elles témoignent « [...] d'un parcours personnel, d'une démarche créatrice, d'une vie [d'un artiste autrefois vivant et contemporain], même si elles se retrouvent dans un musée¹⁷⁸ »; c'est « [...] une nouvelle compréhension de son contexte initial à partir du présent¹⁷⁹. » Les œuvres contemporaines placées auprès des œuvres anciennes

¹⁷¹ Julie Bawin, *op. cit.* (c), p. 18.

¹⁷² Julie Bawin, *op. cit.* (b), p. 43.

¹⁷³ Serge Lemoine (président du Musée d'Orsay de 2001-2008), cité dans Ann Hindry, *op. cit.*, p. 67-68.

¹⁷⁴ James Putnam, *op. cit.*, p. 156.

¹⁷⁵ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 141.

¹⁷⁶ James Putnam, *op. cit.*, p. 156.

¹⁷⁷ Julie Bawin, *op. cit.* (b), p. 42; Justine Lebeau, *op. cit.*, p. 78.

¹⁷⁸ Marie-Laure Bernadac sur les *Contrepoint* du Musée du Louvre, citée dans Pierre-Évariste Douaire, *op. cit.*

¹⁷⁹ Justine Lebeau, *op. cit.*, p. 78.

répondent à la nécessité de « réactiver notre regard¹⁸⁰ » tout en proposant « des clefs supplémentaires pour comprendre ou apprécier les œuvres du passé¹⁸¹. » Il s'agit 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 diversifié¹⁸².

L'artiste contemporain devient un moyen pour redynamiser leurs collections et « [...] offrir un regard artistique sur les œuvres du passé¹⁸³. »

2.3 Accroître la fréquentation au musée

Le troisième objectif, parfois caché, parfois clairement énoncé par les musées, est celui d'accroître la fréquentation dans les salles permanentes de la collection. Les musées investissent de plus en plus pour éduquer et séduire le jeune public par des visites régulières au sein de leurs collections permanentes, lesquelles « [...] constituent le fondement de l'identité d'un musée sur laquelle se définissent ses missions de conservation, de recherche et de diffusion [...]»¹⁸⁴. » Malgré les efforts, ce sont les expositions temporaires ainsi que la programmation culturelle qui détiennent les records de fréquentation¹⁸⁵. De plus, la proximité et le facteur de stabilité des objets exposés ne semblent attirer dans certains cas que très peu le public local « [...] à partir duquel le musée évalue son action éducative, sociale et culturelle¹⁸⁶. Pour les musées dont le public est grand et dont la réputation n'est plus à faire, tels que le Louvre, on retrouve ce problème de fidélisation d'un public de proximité qui semblent préférer les expositions temporaires à la collection. Ce type de visiteurs amène les musées à

¹⁸⁰ Marie-Laure Bernadac sur les *Contrepoint* du Musée du Louvre, citée dans Pierre-Évariste Douaire, *op. cit.*

¹⁸¹ Ariane Lemieux, *op. cit.* (a)

¹⁸² Noémie Drouguet, *op. cit.*

¹⁸³ Ariane Lemieux, *op. cit.* (a)

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

réfléchir sur la mise en valeur de leurs collections¹⁸⁷. Dans une entrevue accordée à Ariane Lemieux, Pierre Rosenberg, président-directeur du Louvre de 1994 à 2001, affirme que :

Donc en fait aujourd'hui, les musées sont un peu abandonnés, oubliés. Donc, on essaie de les réveiller, on les réveille par des œuvres d'art contemporaines, mais on les réveille surtout par le fait de l'éphémère qui est en train de prendre une importance énorme. Les gens ne se déplacent plus pour voir des musées, ils se déplacent uniquement pour voir des expositions et je crois que le phénomène de l'art contemporain, c'est une forme d'exposition¹⁸⁸.

À la manière des expositions temporaires, les interventions d'artistes vivants permettent d'augmenter la fréquentation, voire de fidéliser les publics¹⁸⁹. Cependant, contrairement aux expositions temporaires, ces interventions valorisent les collections exposées ou conservées en réserve. Elles peuvent être aussi envisagées « [...] comme une stratégie de conquête des publics¹⁹⁰ »; les interventions d'artistes créent un événement dans les collections, attirant ainsi l'intérêt non seulement des touristes, mais aussi des visiteurs locaux¹⁹¹. En plus d'attirer un public local, elles semblent aussi pouvoir diversifier les publics. Pierre Rosenberg et James Putnam expliquent, dans le documentaire « Le Louvre revisité », que les musées tentent par l'introduction de l'art contemporain d'approcher un public jeune, attiré davantage par l'art de son temps que par l'art des maîtres anciens, et de l'amener dans les expositions permanentes¹⁹². « Mélanger les cultures et les époques, permet de créer des passerelles, d'approcher de nouveaux publics¹⁹³ », témoignait Marie-Laure Bernadac lors de l'entrevue donnée à Pierre-Évariste Douaire.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Yves Bergeron et Raymond Montpetit, *op. cit.*, p. 158.

¹⁹⁰ Ariane Lemieux, *op. cit.* (a)

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Pierre Rosenberg et James Putnam, « Le Louvre revisité », émission de *France-Culture*, diffusée le 23 septembre 2003, cités dans Ariane Lemieux, *op. cit.* (a)

¹⁹³ Marie-Laure Bernadac sur les *Contrepoint* du Musée du Louvre, citée dans Pierre-Évariste Douaire, *op. cit.*

Derrière cette volonté d'accroître et de diversifier les publics en redynamisant les collections permanentes, il y a des obligations financières pour lesquelles les musées doivent assumer, sans l'aide de subventions, par des revenus générés en partie par les entrées¹⁹⁴. Catherine Francblin souligne de même que derrière ce genre d'entreprise dans les collections, comme pour les interventions d'artistes, il peut y avoir « [...] soit un problème d'espace, soit un vulgaire problème de sous¹⁹⁵. » Certains cas prennent effectivement naissance lors de travaux de réaménagement et d'agrandissement, alors qu'il y a peu d'espaces d'exposition disponibles¹⁹⁶. Ce type d'expérimentation a sans doute séduit également les musées en raison de la possibilité d'offrir « [...] des expositions importantes à faibles coûts [...] »¹⁹⁷ pour lesquelles il n'y a pas toujours de frais de transport et d'assurance. Aurélie Champion souligne dans son article « Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne » que :

[...] tout en assurant la visibilité des collections et la vitalité de sa programmation, le musée répond à ses objectifs de fréquentation et de rentabilité, en modernisant dans le même temps son image¹⁹⁸.

Même des grands musées, tels que le Louvre et le Château de Versailles, cherchant à revamper leur image, privilégient généralement les invitations lancées à des artistes internationaux de renom, tels que Jeff Koons, Takashi Murakami, Wim Delvoye et Joseph Kosuth, à des artistes locaux¹⁹⁹. Ces musées s'assurent ainsi d'un nombre conséquent de visiteurs attirés par le nom de l'artiste, permettant une rentabilité financière tout en donnant un « coup de jeune à leur image²⁰⁰ ». Les artistes locaux sont davantage mis de l'avant par de plus petits musées et par des musées régionaux qui tentent de séduire un public de proximité ou encore par des musées dont la mission est

¹⁹⁴ Ariane Lemieux, *op. cit.* (a); Yves Bergeron, « La place des tendances dans les musées », dans Yves Bergeron, *et al.*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁵ Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹⁶ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ James Putnam, *op. cit.*, p. 135.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 156.

de mettre en valeur les artistes d'une région donnée, comme c'est le cas pour le Musée McCord (Montréal) et son programme d'*Artiste en résidence* (2012). En somme, en plus de vouloir accroître et diversifier son public, le musée répond à un contexte financier plus difficile, il revitalise son image et fait connaître ses collections à un plus grand nombre de personnes.

2.4 Avancement de la recherche scientifique

Le quatrième et dernier objectif a une visée plus fondamentale, ancrée dans les pratiques de conservation depuis l'origine des musées, soit l'avancement de la recherche scientifique.

Nous retrouvons chez certaines institutions, telles que le Musée d'Orsay, la volonté d'inviter des artistes vivants afin susciter un éclairage de l'œuvre par l'œuvre. Comme le mentionne Serge Lemoine, « [c]'est la mise en rapport qui éclaire²⁰¹ », mais c'est aussi la pertinence du regard de l'artiste sur l'objet :

L'occasion offerte à certains artistes, de choisir et de présenter à leur guise, objets et œuvres d'art issus des collections d'un musée, constitue une reconnaissance implicite de la pertinence de leur regard – l'« œil de l'artiste » - et de leur expérience en tant que praticiens dans ce domaine²⁰².

Les musées semblent de plus en plus ouverts à faire confiance à cet « œil de l'artiste ». Ils perçoivent non seulement le capital créatif et intellectuel que les artistes peuvent leur apporter, mais également les chemins qu'ils dessinent, offrant une foule d'expérimentations²⁰³. Les artistes deviennent ainsi pour le musée un visionnaire, un planificateur, un designer, un gardien de la mémoire ainsi qu'une source

²⁰¹ Serge Lemoine (président du Musée d'Orsay de 2001-2008), cité dans Ann Hindry, *op. cit.*, p. 68.

²⁰² James Putnam, *op. cit.*, p. 135.

²⁰³ Claudine K. Brown, « Museum, Communities, and Artists », *Visual Arts Research*, vol. 34, n° 2, 2008, p. 5. Récupéré de <http://web.b.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=fef28cf9-0432-4ade-92b0-90e7e6f80bf1%40sessionmgr107&hid=115>; Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 50.

d'inspiration²⁰⁴. Ils « [...] amènent avec eux leur regard artistique. Leur vision est enrichissante et stimulante. Leur contribution s'ajoute à celle des historiens et des scientifiques²⁰⁵ ». Selon la doctorante Rébecca Lemay-Perreault dans son article « Les œuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ? », l'œuvre d'art contemporain permet de « [...] mettre à l'avant-plan sa portée critique sur l'histoire ou la société et [d'] engager le visiteur dans cette voie réflexive²⁰⁶. » Les œuvres contemporaines poussent les visiteurs à s'interroger sur la nature de l'objet de musée²⁰⁷.

C'est aussi l'occasion pour les musées de faire revenir l'artiste entre ses murs, de l'impliquer dans un processus de production où il est invité à prendre en considération le lieu, l'histoire du musée et la collection comme des éléments pouvant participer à l'avancement de la recherche-crédation²⁰⁸. Les invitations lancées par les musées aux créateurs contemporains se veulent aussi, pour plusieurs institutions, « [...] génératrices d'une réflexion spécifique sur l'art ancien et porteuses de nouveaux axes de recherche [...] », l'artiste venant à la fois enrichir les propos foisonnants sur l'art ancien et ses propres réflexions²⁰⁹.

La réactualisation des collections par les œuvres contemporaines ne serait pas qu'une simple résultante d'une mode ou d'un souci de financement, mais le reflet et la solution d'un présent « en quête de racines et d'identité, soucieux de mémoires et de généalogies ». Elle propose une autre façon de regarder et de penser le patrimoine « à la lumière du

²⁰⁴ Claudine K. Brown, *op. cit.*, p. 13.

²⁰⁵ Marie-Laure Bernadac sur les *Contrepoint* du Musée du Louvre, citée dans Pierre-Évariste Douaire, *op. cit.*

²⁰⁶ Rébecca Lemay-Perreault, *op. cit.*, p. 122.

²⁰⁷ Marie-Laure Bernadac sur les *Contrepoint* du Musée du Louvre, citée dans Damien Sausset, « Contrepoint : Musée du Louvre », *artpress*, n° 308, janvier 2005, p. 77. Récupéré de <http://web.b.ebscohost.com.proxy.bibliothèques.ugam.ca:2048/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=c377ae71-bb58-49f6-acdb-4b8af2f58bf7%40sessionmgr103&vid=6&hid=115>

²⁰⁸ *Ibid.* ; Henri Loyrette, cité dans Ariane Lemieux, « Les artistes contemporains au musée du Louvre : méthodes de transmission du processus créatif en regard des collections » (b), *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 8, n° 1, 2015, p. 175 et 183.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 185.

présent²¹⁰. » L'art contemporain devient un moyen de revoir, de comprendre et de réfléchir autrement notre rapport avec le présent mais aussi avec le passé :

[...] par le biais du sensible, les interrogations que l'on peut avoir sur la fonction du musée, le temps, la mémoire. Ils entretiennent, de manière quasi anthropologique, la réflexion critique sur notre relation au passé²¹¹.

Nous percevons tout l'intérêt des musées à inviter des artistes à réfléchir et à créer à partir de leurs collections. Mais le rôle de l'artiste est double : il interroge et met au défi les pratiques muséales autant qu'il explore les possibilités de sens qu'offrent les collections et l'histoire humaine conservées et exposées dans le musée :

The role of the contemporary artist inspired by museum collections, is to challenge the institutionalisation of museum intervention practice itself, and continue to explore alternative meanings of collections and human histories in the museum²¹².

En conclusion de ce chapitre, nous pouvons dire que les interventions d'artistes contemporains dans les collections répondent à des enjeux précis : la remise en question de la traditionnelle présentation de l'histoire de l'art, la nécessité actuelle de proposer un discours original ainsi que l'apparente utilisation de l'art contemporain par le musée pour augmenter la fréquentation dans les salles d'exposition des collections. Comme nous l'avons vu, elles s'offrent à la fois comme une réponse aux nouvelles réalités muséales (par la revalorisation et la redynamisation des collections et l'accroissement de la fréquentation) et comme une façon de contribuer à l'avancement de la recherche et à la mission scientifique. Les interventions deviennent ainsi un moyen non seulement d'inclure l'une des missions fondamentales du musée, la collection, mais devient également un lieu de réflexion sur les pratiques muséales et sur le patrimoine que le musée conserve et met en valeur. En d'autres mots, les

²¹⁰ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 148.

²¹¹ Marie-Laure Bernadac sur les *Contrepoint* du Musée du Louvre, citée dans Pierre-Évariste Douaire, *op. cit.*

²¹² Megha Rajguru, *op. cit.*, p. 166.

interventions d'artistes ne permettent pas uniquement de donner un caractère évènementiel aux collections, mais permettent aussi de repenser le musée et d'apporter un regard nouveau sur la présentation et la lecture de l'histoire et du patrimoine. Dans le prochain chapitre, les interventions d'artistes dans les collections seront abordées telle une stratégie employée par les musées, dont l'une des sous-stratégies, l'exposition permanente, permettra d'observer la réponse au quatrième objectif qui n'est pas lié à cet aspect évènementiel accordé dans un premier temps aux interventions²¹³.

²¹³ Marie Fraser, *op. cit.*

CHAPITRE 3 : LA RÉPONSE CONTEMPORAINE AUX OBJECTIFS INSTITUTIONNELS

« Je n'ai pas été curateur de cette exposition, elle est mon œuvre d'art²¹⁴. »
Fred Wilson, 1992

1. L'intervention d'artistes contemporains et ses sous-stratégies

Alors que les deux premiers chapitres sont dédiés à la compréhension globale et historique du phénomène d'interventions d'artistes dans les collections historiques, aux enjeux du phénomène et aux objectifs des institutions, ce troisième chapitre permet de répondre à la dernière question posée : à quel moment les expérimentations deviennent-elles des modèles, et finalement des stratégies pour les musées ? Alors qu'à leur début, les interventions confrontent et questionnent les musées, elles sont rapidement reprises par les musées qui y voient la possibilité de développer une stratégie, les institutionnalisant par le fait même²¹⁵. Cette stratégie répond aux quatre objectifs que nous avons identifiés : la revalorisation des collections, la redynamisation des collections, l'accroissement de la fréquentation au musée et l'avancement de la recherche scientifique.

De cette stratégie institutionnelle, nous avons développé, par la recherche et l'observation de plus d'une centaine d'exemples répertoriées, une typologie qui sépare les interventions en quatre sous-stratégies : 1) intervention ponctuelle dans les collections; 2) exposition temporaire; 3) programme (long terme); 4) et exposition permanente. Illustrées par le diagramme ci-dessous, ces sous-stratégies, utilisées de manière délibérée ou non par les musées, se déclinent selon différentes formes qui seront expliquées, définies et exemplifiées dans les sections suivantes.

²¹⁴ James Putnam, *op. cit.*, p. 134.

²¹⁵ Simone Menegoi, « Artistes commissaires », *artpress*, n° 395, 2012, p. 102. Récupéré de <http://web.b.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=c377ae71-bb58-49f6-acdb-4b8af2f58bf7%40sessionmgr103&vid=9&hid=115>

1.1 Diagramme des sous-stratégies

Avant d'aborder plus en profondeur les sous-stratégies relevant des interventions d'artistes, un diagramme élaboré tel un outil de classement pour ces interventions et intitulé « Diagramme de la stratégie d'interventions d'artistes dans les collections historiques » sera expliqué. Suivant et approfondissant les hypothèses développées par le groupe de recherche et de réflexion CIÉCO, nous avons élaboré ce « Diagramme » à partir de l'idée que l'intervention d'artiste dans les collections est une stratégie permettant de créer de l'évènementiel dans les collections.

Au moment de la constitution du « Tableau des interventions d'artistes contemporains dans les collections historiques », nous avons conçu ce « Diagramme » afin de classer les interventions d'artistes selon quatre sous-stratégies. C'est à partir de ce classement que nous avons élaboré la typologie propre aux interventions : intervention ponctuelle dans les collections, exposition temporaire, programme et exposition permanente. Aussi, nous avons développé cette typologie illustrée dans le « Diagramme » suivant une temporalité, allant du temps court de l'intervention ponctuel et de l'exposition temporaire, au temps long de la programmation et de l'exposition permanente, également élaborée à partir des recherches et des discussions réalisées par et auprès de CIÉCO. Cette temporalité se traduit de cette façon dans la typologie : un évènementiel presque pur (intervention ponctuelle dans les collections), un modèle éphémère appliqué à la collection (exposition temporaire), une manière de faire de l'évènementiel dans du long terme (programme) et de l'évènementiel à l'accomplissement de la mission du musée (exposition permanente).

Le « Diagramme » composé de ces quatre sous-stratégies et de leurs composantes nous a permis d'avoir une compréhension globale du phénomène; chacune des interventions trouvées a été classée et assignée à une des sous-stratégies. À l'aide des exemples rassemblés dans le « Tableau des interventions d'artistes contemporains dans les

collections historiques », le « Diagramme » a pu se diversifier ainsi que se restreindre à ces quatre sous-stratégies.

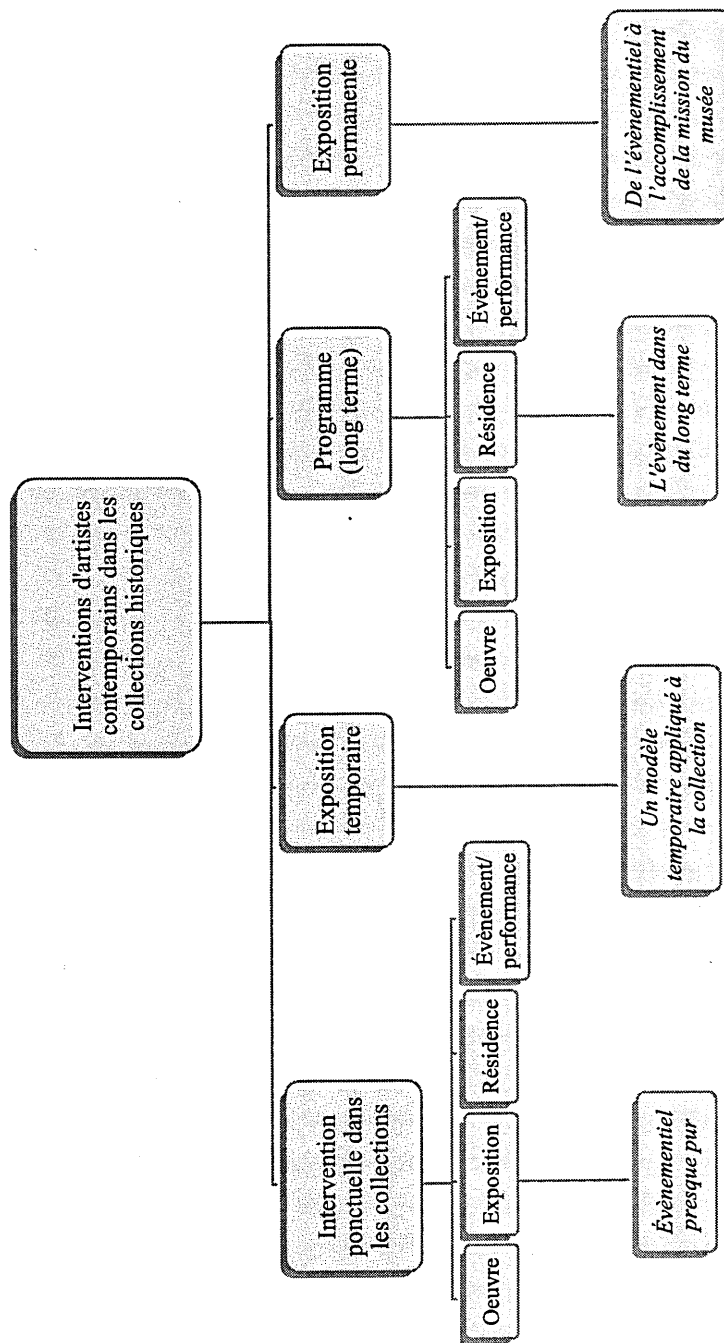


Figure 1 : Diagramme de la stratégie d'interventions d'artistes contemporains dans les collections historiques de musées et ses sous-stratégies

Au début de cette recherche, une hypothèse a été émise selon laquelle il existe une évolution dans ces sous-stratégies. Cette hypothèse a été validée par les observations que nous avons effectuées à l'aide des exemples recueillis dans le « Tableau ». De fait, nous percevons d'abord l'apparition des interventions ponctuelles dans les collections et des expositions temporaires, qui constituent les premières expérimentations des institutions muséales. Les interventions d'artistes sont même dans un premier temps inusitées et presque accidentelles²¹⁶. C'est par la suite que nous observons la mise en place de programmes, puis, dans certains cas, la réalisation d'expositions permanentes incluant l'artiste vivant. Outre le « Tableau », des propos de chercheurs, d'auteurs et de praticiens nous ont permis de confirmer nos analyses, comme ceux de Simone Menegoi qui écrit :

La différence [entre les premiers cas et les exemples actuels] concerne l'ampleur du phénomène et ses origines. En 1969, *Raid the Icebox* était un évènement insolite et curieux, une expérience, un prototype : aujourd'hui, l'exposition organisée par un artiste est un genre codifié, un type d'exposition qui jouit d'un espace réservé dans les programmations des institutions publiques et privées. Et il est probable que, dans les années à venir, son rôle se consolidera et finira par engendrer des sous-genres²¹⁷.

Cette progression, d'une sous-stratégie à l'autre, n'apparaît pas de la même manière dans tous les musées; il est toutefois intéressant de souligner que la majorité des musées semble avant tout expérimenter les interventions sous forme ponctuelle et temporaire avant de les inclure de manière plus concrète à l'intérieur de programmes, pour enfin les intégrer à leurs activités et au cœur de leur mission dans leurs expositions permanentes.

2. Intervention ponctuelle dans les collections

2.1 Évènementiel presque pur : faire évènement avec la collection

L'intervention ponctuelle dans les collections est une stratégie où l'évènementiel est presque pur. Il s'agit d'une intervention d'artiste inscrite dans la programmation d'une

²¹⁶ *Ibid.*, p. 101.

²¹⁷ *Ibid.*

institution muséale qui se déroule sur un temps court, souvent le temps habituel d'une exposition temporaire, et parfois sur une journée, quelques heures, ou encore une nuit dans le cas de nocturnes. Il s'agit généralement d'un seul artiste qui ajoute ses œuvres, créées en s'inspirant d'un ou de plusieurs objets de la collection, à l'intérieur des expositions permanentes. Par exemple, l'intervention de Sophie Calle au Isabella Stewart Gardiner Museum, *Last seen... (Eagle Silhouette)* (1991), avait présenté les témoignages du personnel du musée sur le vol d'un étendard napoléonien à l'endroit où l'objet était exposé dans la salle permanente au côté d'images représentant l'espace vide laissé par l'objet disparu. La scénographie existante d'une exposition permanente peut également inspirer l'artiste et devenir un élément constitutif de l'intervention, comme pour l'exposition de Franz West au Kunsthistorisches Museum à Vienne, *Couches* (1989-1990), où l'artiste a disséminé des sculptures de métal en forme de divans sur lesquelles les visiteurs étaient invités à s'asseoir pour contempler les tableaux de la collection du musée. L'artiste peut également utiliser des objets de la collection pour la création d'une exposition ou d'une installation, ou disposer ses œuvres parmi des objets choisis de la collection. C'est le cas, par exemple, de l'exposition au MNBAQ, *Raphaëlle de Groot. Rencontres au sommet* (2016), où l'artiste avait mélangé des objets trouvés, prêtés et donnés à certains objets de la collection, créant ainsi une grande installation.

Les interventions d'artistes inscrivent la collection « [...] dans un processus créatif selon des problématiques contemporaines²¹⁸. » Comme l'indique l'artiste, essayiste et professeur Thomas Huber, dans une entrevue menée par Éric de Chassey :

Selon moi, la question doit être envisagée dans une autre perspective, non pas en termes de juxtaposition entre art ancien et art contemporain, mais d'intégration du premier par le second. C'est l'attention que portent les artistes aux œuvres anciennes qui les rend actuelles [...]²¹⁹.

²¹⁸ Ariane Lemieux, *op. cit.* (a)

²¹⁹ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 507.

L'artiste apporte ainsi un regard contemporain pour actualiser les objets et les œuvres de la collection, renouvelant du même coup le regard du visiteur sur l'objet de musée²²⁰.

Les interventions ponctuelles peuvent prendre plusieurs formes : une exposition, une création d'œuvres, un évènement ou une performance ou encore une résidence. Les résidences, considérées comme une intervention ponctuelle, se rapportent ici à un artiste réalisant, de son propre chef et avec l'autorisation de l'institution, une résidence dans les collections. Cette résidence doit s'inscrire dans sa démarche artistique et ne doit pas faire partie d'un programme; il s'agit généralement d'un cas unique ou peu commun dans le musée où elle est réalisée, comme pour la série d'expositions, *Divers memories* (1987-1994), créée et organisée par Chris Dorsett, qui sans porter le nom de « résidence », a néanmoins fait une résidence dans les collections et les archives du Pitt Rivers Museum d'Oxford (Angleterre) afin d'élaborer des expositions à partir des collections.

Au cours des premières années du phénomène, il est possible « [...] qu'un artiste décide de réaliser de son propre chef une intervention non autorisée, parfois à la suite du rejet de ses propositions ou de son œuvre. » Notons l'exemple de Dove Bradshaw, en 1976 qui, sans l'autorisation du Metropolitan Museum of Art, a apposé un cartel près de l'un de leurs tuyaux d'incendie, faisant de ce cet objet quotidien une œuvre de musée, et a photographié son intervention. L'artiste a de plus reproduit cette image sur mille cartes postales, dont certaines copies se sont retrouvées dans la boutique du musée²²¹. Bien que ce cas d'interventions d'artistes n'inclue pas les objets de la collection, l'artiste, par sa performance, fait du tuyau d'incendie une œuvre de la collection; le musée a d'ailleurs fait l'acquisition de la photographie originale²²².

Nous pouvons inclure dans les interventions ponctuelles *Raid the Icebox* d'Andy Warhol, qui sera abordée subséquemment, ainsi que bien d'autres exemples, dont

²²⁰ Ariane Lemieux, *op. cit.* (b), p. 184.

²²¹ James Putnam, *op. cit.*, p. 159.

²²² *Ibid.*

l'exposition de Fred Wilson, intitulée *Mining the Museum* (1992), réalisée avec les collections du Maryland Historical Society. En quelques mots, ce dernier avait inséré des objets improbables à l'intérieur de l'exposition permanente, créant un nouveau discours :

Je n'ai pas été le curateur de cette exposition, elle est mon œuvre d'art. C'est une distinction que je fais. Bien qu'en la voyant, les gens ont pensé qu'elle était organisée par un curateur, ce qui ne me dérange pas, pour moi, c'est toute autre chose, c'est mon œuvre²²³.

Comme le souligne Hubert Damisch à propos de son intervention au Museum Boijmans Van Beuningen, le musée transforme son espace « en aire de jeu, en lieu d'expérimentation et en champ de manœuvres²²⁴. » Enfin, tel que le mentionne Jacques Rigaud dans son acte de conférence « Musées : patrimoine et culture vivante » de 1980 : « [...] l'évènement, l'évènement à l'état pur, crée le public et révèle les œuvres concernées au plus grand nombre²²⁵. »

2.2 Andy Warhol et la collection de la Rhode Island School of Design (1969)

Parmi les auteurs ayant étudié les interventions d'artistes contemporains dans les collections muséales, tous s'entendent sur le même point de départ : Andy Warhol au Rhode Island School of Design (RISD) en 1969²²⁶. Née à l'initiative du couple de mécènes et collectionneurs John et Dominique de Menil, la Rhode Island School of Design (RISD) lance une invitation à l'un des artistes les plus connus de sa génération afin de concevoir une exposition à partir de la collection²²⁷. « Le terme " invitation " a ici toute son importance car il ne s'agit pas, comme on l'a cru longtemps, d'une initiative

²²³ *Ibid.*, p. 134.

²²⁴ Hubert Damisch, *L'amour m'expose : le projet « Moves »*, Catalogue de l'exposition présentée au Museum Boijmans Van Beuningen à l'été 1997, Bruxelles, Éditions Yves Gevaert, 2000, p. 86, cité dans Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 164-165.

²²⁵ Jacques Rigaud, « Musées : patrimoine et culture vivante », Conseil international des musées, Actes de la 12^e Conférence générale et de la 13^e Assemblée générale de l'ICOM (Mexico 1980), Mexique, 25 octobre au 4 novembre 1980, p. 44, cité dans Ariane Lemieux, *op. cit.* (a)

²²⁶ Geneviève Chevalier, « " Raid the Icebox 1, with Andy Warhol " et critique institutionnelle: les origines de la carte blanche », *Marges*, n° 22, 2016, p. 148.

²²⁷ Julie Bawin, *op. cit.* (c), p. 16.

propre à Warhol, mais d'un projet né de la décision du couple de Menil²²⁸ », comme l'explique Julie Bawin.

Le couple de Menil, très actif dans la promotion de l'art moderne, avait le projet de développer une politique de valorisation des collections de certains musées qui, « [...] conservant bien souvent des trésors, les [laissent] moisir dans des sous-sols²²⁹. » À l'époque, le musée de la RISD se trouvait en possession d'une collection d'objets qu'il ne pouvait exposer faute de place. C'est ainsi que les Menil et le directeur du musée, Daniel Robbins, ont décidé d'inviter un artiste afin de faire usage de la collection et dont le travail final prendrait l'aspect d'une exposition²³⁰. Acceptant l'invitation, Andy Warhol a pu se servir au sein même des réserves, choisissant des objets « sans se soucier de leur état de conservation ni de leur provenance²³¹. » Intitulée *Raid the Icebox* (*Dévaliser le réfrigérateur*), cette exposition est à l'image du titre, l'artiste ayant retiré des objets de ce réfrigérateur qu'est alors la réserve tempérée du musée²³². Choisisant d'exposer des collections complètes d'objets apparentés, telles que celles des paires de chaussures, des parasols ou encore des boîtes à chapeaux, et ce, au détriment des « plus belles » pièces, Warhol scénographie l'exposition à l'image même des réserves²³³ :

Quand on en vient à la collection de chaussures, le conservateur du musée fit remarquer que ce processus aboutirait à présenter certaines paires en double ou bien des pièces d'une qualité médiocre, mais Warhol insista pour exposer la collection complète²³⁴.

Par ailleurs, « [l]es réserves du musée, mises entières à la disposition de l'artiste, furent gérées comme un gigantesque stock d'objets à utiliser, à manipuler et à mettre en

²²⁸ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p.141

²²⁹ Julie Bawin, *op. cit.* (c), p. 16; Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 141.

²³⁰ Andrew Martinez, « From the files curator: Raid the Icebox », *Risd Museum*, 2016. Récupéré de http://risdmuseum.org/manual/115 RAID_THE_ICEBOX

²³¹ Julie Bawin, *op. cit.* (c), p. 16.

²³² James Putnam, *op. cit.*, p. 17.

²³³ Julie Bawin, *op. cit.* (c), p. 16; James Putnam, *op. cit.*, p. 18.

²³⁴ James Putnam, *op. cit.*, p. 18.

scène²³⁵. » Daniel Robbins aborde aussi le rapport, parfois difficile, entre l'artiste et le professionnel du musée en ces termes :

Il y avait des moments d'exaspération quand nous avions le sentiment qu'Andy Warhol exposait moins les œuvres d'art que le « stockage » même, qu'une série d'étiquettes pouvait signifier tout autant à ses yeux que les tableaux auxquels elle se référait. Et c'était peut-être le cas, car dans sa vision, toute chose fait partie d'un tout et nous savions que ce qui était exposé, c'était Andy Warhol²³⁶.

Cette citation montre non seulement la difficulté qu'ont pu éprouver les professionnels du musée, mais également la manière dont l'artiste peut bouleverser la pratique muséale sans que celle-ci ne soit mise en doute. De plus, il est pertinent de souligner que le choix de l'artiste n'a pas été fait par hasard. En plus de posséder déjà des œuvres de Warhol dans leur collection²³⁷, les de Menil, appuyés par Daniel Robbins, ont fait le choix d'accueillir un artiste déjà reconnu. Comme l'affirme Julie Bawin, appuyée par les propos de Robbins :

[...] c'est parce que l'exposition fut signée par Andy Warhol que le musée accepta que les objets de sa collection n'existent plus en tant que tels, mais soient « rejoués » et utilisés comme faire-valoir d'une scénographie de type appropriationniste. L'organisation de l'exposition ne reposait dès lors pas sur un simple croisement d'initiatives, mais sur une rencontre opportune d'intérêts. D'un côté, Warhol devenait le maître d'un jeu consistant à enrôler des œuvres préexistantes selon un dispositif scénographique novateur qui rappelait la manière dont il envisageait son travail plastique (banalité, sérialité, accumulation). De l'autre, le musée s'assurait, en dépit de quelques crispations d'ordre technique et éthique, une notoriété à laquelle il n'aurait jamais pu prétendre auparavant²³⁸.

S'appuyant sur la célébrité de Warhol, le musée légitime son invitation lancée à l'artiste contemporain à intervenir dans ses collections. La Rice University's Institute for the Arts de Houston, fondée et dirigée par le couple de Menil, accueille d'abord l'exposition en octobre 1969. L'exposition se poursuit en janvier 1970 à l'Isaac Delgado Museum et prend fin au Musée de la RISD du 23 avril au 30 juin 1970²³⁹.

²³⁵ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 142.

²³⁶ Julie Bawin, *op. cit.* (c), p. 17; James Putnam, *op. cit.*, p. 18.

²³⁷ Julie Bawin, *op. cit.* (c), p. 16.

²³⁸ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 142-143.

²³⁹ Andrew Martinez, *op. cit.*

Cette intervention ponctuelle dans les collections prenant la forme d'une exposition devient ainsi un moment précurseur et marquant, et jette les bases d'une pratique aujourd'hui répandue²⁴⁰.

3. Exposition temporaire

3.1 *Un modèle temporaire appliqué à la collection*

L'exposition temporaire est davantage un modèle éphémère appliqué à la collection. Elle peut ainsi se dérouler à l'intérieur d'une exposition permanente ou dans une salle autre, habituellement dédiée aux expositions temporaires. Il s'agit d'une exposition rassemblant plusieurs artistes qui réalisent généralement des œuvres ayant un lien avec la collection, et qui est conçue par un ou des conservateurs de l'institution hôte ou par un commissaire extérieur. Ce dernier a pour rôle de sélectionner le thème, la collection à privilégier ainsi que les artistes qui prennent part au projet et qu'il guide jusqu'à un certain point. Comme son nom l'indique, cette sous-stratégie se déroule sur le temps habituel d'une exposition temporaire et peut, dans certains cas, devenir une exposition permettant de conserver un événement à l'intérieur du musée entre les montages de deux grandes expositions temporaires.

L'exposition temporaire, comme l'intervention ponctuelle, a d'abord été adoptée par les institutions afin d'exploiter un modèle connu, autant par les institutions que par le public, et pour attirer et créer un événement nouveau dans les collections. Ne résidant pas dans le modèle, la nouveauté est ici l'intégration de l'artiste vivant dans le mécanisme de l'exposition et dans la mise en valeur des collections.

3.2 *Vers le programme institutionnel*

À l'instar des interventions ponctuelles dans les collections, l'exposition temporaire permet aux musées d'expérimenter de nouvelles possibilités pour redynamiser leurs

²⁴⁰ James Putnam, *op. cit.*, p. 18; Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 142.

collections. La conservatrice et directrice du FNAC, Claude Allemand-Cosneau, mentionne d'ailleurs qu' :

Ouvrir les musées de beaux-arts à l'art contemporain, c'est sans doute afficher qu'une œuvre d'art est une œuvre d'art quel que soit le moment de sa création ; rien n'évoque la période concernée, rien n'explique le contexte de production, comme si l'œuvre contenait en elle-même la justification de son existence. Le musée y gagne évidemment en notoriété, car le public et les personnels de l'institution réagissent ; l'évènement est commenté. Mais l'histoire n'est pas laissée de côté car ces invitations sont temporaires et le circuit chronologique reprend vite ses droits²⁴¹.

Étant des évènements de courte durée, les expositions temporaires laissent place à des expérimentations sans qu'elles aient d'incidences négatives sur l'institution. Ainsi, comme abordées au début de ce chapitre, les interventions d'artistes contemporains dans les collections apparaissent généralement dans les musées sous cette forme et celle des interventions ponctuelles. En d'autres mots, lorsque le musée a la volonté d'expérimenter ce type de stratégie, tel que nous l'observons parmi les cas rassemblés dans le « Tableau », il a recours, de manière consciente ou non, aux deux premières sous-stratégies ici définies. À plusieurs reprises, nous avons pu observer des musées qui, percevant tout l'intérêt d'inviter des artistes dans leurs collections, ont décidé de mettre en place des programmes plus adaptés à leurs besoins, à leurs objectifs et à leur mission.

Claude Allemand-Cosneau mentionnait, lors d'une entrevue, que :

Lorsqu'un artiste intervient en créant en réponse à une œuvre ancienne, il nous informe sur son art, ses intérêts, sa propre vision des artistes du passé. À ce titre, il génère de nouveaux liens. Notre contemporain est sans arrêt nourri du passé et de l'ensemble de nos connaissances, comme un immense terreau pour la pensée et l'action d'aujourd'hui²⁴².

Le musée a ainsi tout intérêt à tenter l'expérience. Nous pouvons inclure, dans cette sous-stratégie, l'exposition *Encounters : New Art From Old*, présentée à la National Gallery de Londres du 14 juin au 17 septembre 2000 et conçue par Richard Morphet.

²⁴¹ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 500.

²⁴² *Ibid.*, p. 506.

En quelques mots, le commissaire a sélectionné 24 artistes sur la base de l'intérêt que ceux-ci portent envers l'art du passé, et les a invités à choisir et à répondre à leur chef-d'œuvre favori conservé dans les collections du musée. Le concept de l'exposition provient alors de l'idée que tout artiste, même s'il imite à tout point une œuvre d'un autre artiste, créera une œuvre qui sera le reflet également de sa personnalité, de son tempérament, de sa touche, etc.²⁴³

Pour exemplifier davantage cette sous-stratégie, un premier cas choisi pour son ancienneté dans l'histoire du phénomène sera d'abord décrit. Il s'agit ici de l'exposition intitulée *Présence discrète*, présentée au Musée des beaux-arts de Dijon en 1983. Plus près de nous en temps et en lieu, l'exposition *Big Bang* (2011-2012) proposée par le Musée des beaux-arts de Montréal, dont le conservateur de l'art contemporain de l'époque Stéphane Aquin a été le commissaire, sera également abordée.

3.3 *Présence discrète au Musée des beaux-arts de Dijon (1983)*

Présentée au Musée des beaux-arts de Dijon du 10 janvier au 28 février 1983, l'exposition *Présence discrète* est le cas d'intervention le plus ancien que nous avons pu recenser, dont la sous-stratégie est l'exposition temporaire.

Sous l'impulsion du centre d'art Le Consortium, l'exposition rassemblant 19 artistes invités repose sur l'intégration d'œuvres contemporaines à l'intérieur des salles d'expositions permanentes du musée²⁴⁴. Conçue par Christian Besson, Xavier Douroux, Frank Gautherot ainsi que Daniel Buren, l'exposition, telle que décrite dans l'invitation envoyée le 2 mai 1982 :

[...] repose sur l'insertion de travaux contemporains au sein du circuit des collections permanentes du musée sans occasionner de confusion dans la présentation habituelle desdites collections. Elle ne vise pas à être un exercice de dissimulation, elle ambitionne seulement d'offrir aux artistes invités la possibilité de prendre en considération un lieu, aujourd'hui encore espace naturel de présentation de l'art, avec ses contraintes, mais aussi ses plaisirs, d'y affirmer une existence pertinente. En aucun

²⁴³ James Putnam, *op. cit.*, p. 192-193.

²⁴⁴ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 155.

cas cette exposition ne veut se poser comme analyse ou critique de l'institution muséale²⁴⁵.

La position acritique est posée d'emblée, permettant au musée d'imposer des balises avec lesquelles il est à l'aise; il s'agit d'une première expérience que l'institution semble vouloir tenter, avec le moins de risque possible pour sa réputation. Il est également intéressant de souligner que cette exposition est réalisée en collaboration avec un centre d'art, et que les commissaires sont eux-mêmes principalement des artistes. Parmi les artistes, Giovanni Anselmo, Robert Barry, Christian Boltanski, Daniel Buren, Peter Downsbrough, Jenny Holzer, On Kawara, Bertrand Lavier, Giulio Paolini et Lawrence Weiner accepteront de jouer le jeu²⁴⁶.

Ce cas est relativement tôt pour la France en ce qui concerne les interventions d'artistes dans les collections de manière générale. Néanmoins, nous observons au cours des années 1970 et 1980 plus d'exemples d'expositions temporaires en France, telles que l'exposition *Histoires de Sculpture* (1985) au Musée des Beaux-Arts de Nantes, que d'interventions ponctuelles dans les collections, ce que nous remarquons davantage dans les pays anglo-saxons, comme les États-Unis et le Royaume-Uni. *Présence discrète* devient d'ailleurs pour certaines autres initiatives un modèle, dont l'exposition *Vis-à-Vis* au Musée des beaux-arts de Reims, présentée en 1987 à l'initiative, une nouvelle fois, d'un artiste, Bernard Guelton²⁴⁷.

3.4 *Big Bang au Musée des beaux-arts de Montréal (2011-2012)*

Quoique plus récent, le cas de l'exposition *Big Bang* est particulièrement significatif pour le Québec. Elle est le fruit d'une rencontre entre une vingtaine d'artistes de plusieurs horizons du monde de l'art, de la musique, de l'architecture, du design, du

²⁴⁵ *Ibid.*; extrait de la lettre d'invitation datée du 2 mai 1982, cité dans Expositions modernes, « Présence discrète », *Expositions modernes. Histoire, théorie, recherche*, 2016. Récupéré de <http://expositions.modernes.biz/presence-discrete/>

²⁴⁶ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 155; Certains artistes, tels que Nielle Toroni et Michael Asher, refuseront de participer. Expositions modernes, *op. cit.*

²⁴⁷ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 155; Vincent Pécoil, « Portrait. Christian Besson », *Critique d'art*, En ligne, n° 29, printemps 2007. Récupéré de <https://critiquedart.revues.org/941>

cinéma et de la littérature, et de la collection permanente du Musée des beaux-arts de Montréal²⁴⁸. Nous pouvons remarquer qu'elle répond à plusieurs des objectifs abordés dans le second chapitre :

Inspirer les artistes d'aujourd'hui avec les œuvres d'hier. Réenchanter la collection avec des créations de nos artistes contemporains. Métisser les genres et les disciplines artistiques. Rendre hommage à la créativité québécoise. Favoriser un accès libre à tous²⁴⁹.

Telles étaient les intentions du musée lors de la mise en place de cette exposition pluridisciplinaire initiée par la directrice et conservatrice en chef, Nathalie Bondil. Cette « exposition-événement », telle qu'elle est nommée dans l'article, s'inscrit dans les célébrations marquant l'ouverture du pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie et du redéploiement complet de toutes les collections du MBAM que le nouveau pavillon a engendré²⁵⁰. Nathalie Bondil explique la signification non seulement du titre, mais de l'exposition dans son ensemble par ces propos :

Pourquoi *Big Bang* ? Car c'est le symbole absolu de la création : une création mystérieuse et très ancienne, pourtant toujours vivante, en expansion. Ainsi, les collections nous animent : leur rayonnement fossile traverse le temps pour nous surprendre, nous interroger, nous émouvoir. *Big Bang*, c'est aussi le bruit d'une explosion : j'aime beaucoup l'idée que les artistes, à l'abordage du Musée, piratent nos œuvres pour les enlever vers les rivages inconnus de leurs propres imaginaires, très loin des récits académiques convenus et des codes de l'histoire de l'art. En cela, *Big Bang*, c'est vraiment une ode à la liberté : cette exposition est une totale (re)création, un événement permissif et poétique, le musée devenant un lieu d'incubation artistique, sa collection s'offrant comme un *open work*. Ce projet fédérateur souligne la mission essentielle de l'institution : conserver les œuvres d'hier pour nous inspirer aujourd'hui, artistes ou non, qui que nous soyons, quel que soit les disciplines et hors de tout sectarisme. Il reflète enfin notre reconnaissance et notre engagement aux côtés des créateurs sans qui le Musée n'existerait tout simplement pas²⁵¹.

La directrice et conservatrice en chef souligne les objectifs du musée ainsi que l'apport des artistes à sa mission; elle met aussi en évidence le rôle des musées envers les

²⁴⁸ Ici Radio-Canada.ca, « Big Bang : les coulisses d'une exposition », *Ici Radio-Canada.ca*, 2011. Récupéré de <http://ici.radio-canada.ca/sujet/visuel/2011/11/10/001-bigbang-explosion-creation.shtml>

²⁴⁹ Voir.ca, « Big Bang : carte blanche à la créativité », *Voir.ca*, En ligne, 2011. Récupéré de <https://voir.ca/bigbang/2011/11/08/big-bang-carte-blanche-a-la-creativite/>

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

créateurs, mais également l'importance de leur travail, sans lequel l'institution n'existerait pas.

Documentées à l'intérieur d'une exposition virtuelle, les œuvres anciennes et contemporaines sont mises l'une à côté de l'autre, comme c'était le cas dans le cadre de l'exposition. Sous les termes « œuvre inspirante » et « œuvre inspirée », les artistes évoquent ainsi les œuvres ou les objets qui les ont inspirés et la raison derrière cette inspiration, tout en expliquant la réponse plastique qu'ils ont élaborée²⁵². Parmi eux, Claude Cormier témoigne de son expérience en ces mots :

Lorsque j'ai circulé pendant trois heures à l'intérieur des collections, je suis tombé sur la Tête du Christ [...] avec les deux yeux crevés. Ça m'a ramené aux beaux petits toutous qui ont des regards attendrissant avec leurs petits yeux en plastique. C'est une œuvre très ludique, colorée. J'utilise 3000 petits oursons en peluches assemblées comme si c'était de la peinture²⁵³.

Le collectif En Masse, par ses propos, aborde la vision qu'il avait en participant à ce type de projet répondant à une œuvre d'A. R. Penck intitulée *Le début de la chasse au Lion* (1982) :

Nous souhaitons que les visiteurs comprennent et constatent les possibilités qu'offre la créativité collective. Au-delà de ce qu'offre habituellement le travail solitaire, le travail en collectivité apporte un sentiment de jeu. Nous voulons tout simplement démontrer qu'il y a toujours la possibilité de s'amuser dans le milieu des beaux-arts²⁵⁴.

Alors que le collectif souhaite, d'une certaine manière, une démocratisation du musée, la fille d'Edmund Alleyn, Jennifer Alleyn, cinéaste, auteure et artiste, veut montrer le pouvoir de l'art :

Juxtaposer les mots de Nancy Huston aux images d'Edmund Alleyn, c'était faire tomber le mur qui sépare les morts et les vivants. Parce que l'art a ce pouvoir, depuis des siècles et des siècles²⁵⁵.

²⁵² Ici Radio-Canada.ca, *op. cit.*

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

Par l'exposition temporaire, le musée fait la promotion de la collection permettant de montrer la valeur collective des objets conservés. En d'autres mots, cette « exposition-événement » devient un moyen, dans le cadre d'un projet ou d'un événement particulier, de revaloriser les collections d'une institution.

4. Programme (long terme)

4.1 L'évènement dans du long terme : un programme à long terme lié à la mise en valeur de la mission et de la collection d'une institution muséale

Alors que nous observons le nombre d'interventions ponctuelles et d'expositions temporaires s'accroître, les programmes semblent s'instaurer et se multiplier dans plusieurs musées de divers pays, dont certains, tels que le MoMA de New York et la National Gallery de Londres, l'expérimentent bien avant d'autres. Les programmes d'interventions d'artistes dans les collections deviennent une manière de faire de l'évènementiel dans du long terme ; ils inscrivent alors la collection dans une programmation qui permet de répéter l'expérience à une fréquence semblable à celle des expositions temporaires. N'étant plus des accidents ou des cas à part dans une programmation, les programmes sont dans ces conditions liés à la mise en valeur même de la mission et de la collection d'un musée.

Les programmes, selon la mission qui leur est donnée par l'institution, peuvent mener à la création d'une œuvre, d'une exposition, d'une résidence ou d'une performance par un artiste, un collectif ou un groupe d'artistes, dont certains peuvent appartenir à un autre domaine artistique que celui des arts plastiques. Selon le type de programme, les interventions peuvent ainsi mener à la création d'œuvres ou de performances réalisées en lien avec les collections, et placées ou exécutées dans une exposition permanente, comme pour le programme de cartes blanches dans les collections (depuis 2009) au Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (France) où l'artiste est invité à repenser le parcours de l'exposition permanente. Les interventions peuvent également prendre la forme d'une exposition conçue à partir des objets de la collection, parfois mêlés à

des œuvres des artistes invités, et présentée dans une salle différente que celle réservée aux expositions permanentes, tel était le cas du programme *Artist's Eye* (1980-1989) de la National Gallery de Londres. Contrairement à la résidence, considérée comme une intervention ponctuelle, la résidence s'inscrivant à l'intérieur d'un programme est, par le fait même, liée à la mission du musée; elle est mise en place par l'institution muséale, l'artiste étant invité à poser sa candidature ou à répondre à une invitation personnelle du musée, comme c'est le cas pour le programme d'*Artiste en résidence* (depuis 2012) au Musée McCord qui a accueilli des artistes tels que Kent Monkman, Frédéric Lavoie et Nadia Myre. Une performance, dans la catégorie des programmes, peut prendre, quant à elle, la forme d'un événement réalisées dans le cadre d'une nocturne, ou s'inscrire dans la programmation de façon récurrente, ou encore prendre place dans le contexte de la pratique artistique de l'artiste invité. Nous pouvons inclure dans cette catégorie l'intervention de Francis Alÿs au MoMA dans le cadre du programme *Projects Series* (depuis 1971), *Projects 76 : Francis Alÿs* (2002), qui a en quelques mots élaboré une procession de copies d'œuvres de la collection du musée dans les rues de New York. Bien que les formes décrites soient en apparence semblables aux deux premières sous-stratégies, soit celles de l'intervention ponctuelle dans les collections et de l'exposition temporaire, elles sont regroupées sous la troisième sous-stratégie, puisqu'elles font partie d'un programme mis en place par un musée. Alors que les musées n'évoquent qu'une question de patrimoine, la mise en place de tels programmes permet de faire du musée un lieu véritablement vivant²⁵⁶.

Pour exemplifier les programmes, mentionnons quelques projets mis en place par des institutions de tout horizon et de différents pays, s'inspirant les unes et les autres : *Artist's Eye* (1980 à 1989) de la National Gallery de Londres, *Artist's Choice* (depuis 1989) du MoMA de New York, *Contrepoint* du Musée du Louvre (2004 à 2016) de Paris ou encore, les programmes de résidence du Musée des beaux-arts de Montréal

²⁵⁶ Ariane Lemieux, *op. cit.* (b), p. 181.

(depuis 2011) et du Musée McCord (depuis 2012), qui a notamment accueilli Kent Monkman à l'intérieur de la collection de photographies de William Notman.

Plusieurs musées ont joué un rôle de pionnier dans la mise en place de ce genre de programme, comme la National Gallery de Londres, le MoMA de New York et le Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam²⁵⁷. Ce sont ces trois cas que nous avons choisis de présenter ici afin d'exemplifier cette sous-stratégie.

4.2 Artist's Eye (1980-1989) à la National Gallery de Londres et Artist's Choice (depuis 1989) au MoMA de New Yorks : des sources d'inspiration

Au cours des années 1980²⁵⁸, la National Gallery de Londres met en place une série d'expositions intitulées *Artist's Eye*. Ce programme a le mandat d'offrir à un artiste la possibilité d'agir en tant que commissaire d'une exposition temporaire à partir des œuvres de la collection²⁵⁹. Les artistes rassemblent, d'une certaine manière, une collection qui leur est personnelle, et ce, à partir de celle beaucoup plus vaste d'une institution muséale²⁶⁰. Des artistes tels que R. B. Kitaj (1980), David Hockney (1981), Francis Bacon (1985), Lucian Freud (1987) et Bridget Riley (1989), ont été invités à choisir leurs œuvres préférées parmi celles exposées et celles conservées en réserve²⁶¹. Par exemple, sept œuvres, dont certaines du Titien, de Véronèse, d'El Greco, de Rubens, de Poussin ainsi que de Cézanne, ont été sélectionnées et rassemblées par

²⁵⁷ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 143.

²⁵⁸ Quelques cas, liés à ce programme, semblent avoir eu lieu antérieurement, comme l'exposition *Artist's Eye : Sir Anthony Caro* (1^{er} au 24 juillet 1977) et *The Artist's Eye : Howard Hodgkin* (23 octobre au 19 août 1979). Néanmoins, il y a peu de ressources facilement accessibles à ce sujet. Ayant trouvé et choisi ce cas tardivement, il était impossible de poursuivre davantage la recherche réalisée sur cet exemple.

²⁵⁹ Yves Bergeron et Raymond Montpetit, *op. cit.*, p. 159.

²⁶⁰ Jasper Sharp, « Contemporary Artists and their Place within Historical Museums », *Kunst Historisches Museum Wien*, s.d. Récupéré de https://www.khm.at/fileadmin/content/KHM/Contemporary/Jasper_text_PK_engl.pdf

²⁶¹ *Ibid.* ; Hilary Spurling, « Bridget Riley at the National Gallery – review », *The Guardian*, En ligne, 27 novembre 2010. Récupéré de <https://www.theguardian.com/culture/2010/nov/27/bridget-riley-national-gallery-review>

Bridget Riley sur le thème de la couleur dans une exposition intitulée : *The Colour Connection*²⁶².

De l'autre côté de l'océan, dans la même veine qu'*Artist's Eye*, le MoMA de New York, sous l'initiative de son conservateur en chef du département de peinture et de sculpture, Kirk Varnedoe (1988 à 2001), met en place la série d'expositions appelée *Artist's Choice*²⁶³. Dans un communiqué de presse de la toute première exposition *Artist's Choice : Burton on Brancusi*, mettant en scène l'artiste Scott Burton (1939-1989) aux œuvres de Constantin Brancusi (1876-1957), le programme est ainsi décrit :

For the ARTIST'S CHOICE series, contemporary artists are invited to select, juxtapose, and comment on works from the Museum's painting and sculpture collection. The establishment of the series points to the role of the collection of the Museum as a rich resource for creators of contemporary art. "We have to recognize," Kirk Varnedoe states, "that a crucial part of the modern tradition is the creative response of artists to the works of their peers and predecessors. This installation helps us understand more clearly not only the roots of Burton's own work, but an aspect of the larger dialogue between tradition and innovation with contemporary art "²⁶⁴.

Les artistes sont invités à sélectionner et à réorganiser des œuvres qu'ils ont choisies dans la collection de peintures et de sculptures du musée afin de les montrer sous un nouveau jour. Ils ont la liberté dans le choix des œuvres ainsi que dans leur disposition, et ils peuvent de plus ajouter leurs propres créations²⁶⁵. « En conséquence », écrivent Yves Bergeron et Raymond Montpetit à propos de ce programme, « les catégories et divisions habituelles de l'histoire de l'art sont remises en jeu²⁶⁶. » Le conservateur en chef de l'époque explique: « I would really like the public to see the collection through

²⁶² Yves Bergeron et Raymond Montpetit, *op. cit.*, p. 159; Hilary Spurling, *op. cit.*

²⁶³ Michael Kimmelman, « Kirk Varnedoe, 57, Curator Who Changed the Modern's Collection and Thinking, Dies » (b), *The New York Times*, En ligne, 15 août 2003. Récupéré de <http://www.nytimes.com/2003/08/15/arts/kirk-varnedoe-57-curator-who-changed-the-modern-s-collection-and-thinking-dies.html?pagewanted=all>

²⁶⁴ The Museum of Modern Art, « Artist's Choice: Burton on Brancusi », (mars 1989), [Communiqué de presse]. Récupéré de https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6662/releases/MOMA_1989_0029_29.pdf?2010

²⁶⁵ Yves Bergeron et Raymond Montpetit, *op. cit.*, p. 159.

²⁶⁶ *Ibid.*

the eyes of the people to whom it means the most²⁶⁷. » Dans un article posthume sur Varnedoe, il est révélé que le mariage du conservateur à une artiste l'aurait ouvert à la valeur du regard de l'artiste vivant dans les musées :

Before Mr. Varnedoe arrived, the museum had increasingly come to be perceived within much of the contemporary art world as disconnected from, even hostile to, new art. These modest shows not only reconnected the museum with the contemporary scene but also helped to establish terms for a long overdue reconsideration of the presentation of modern art history at the museum²⁶⁸.

Ce programme a non seulement permis la redynamisation des collections, mais a aussi relié le musée à la scène contemporaine, lui montrant la valeur du regard artistique contemporain sur les œuvres plus anciennes de sa collection.

De la même manière que la National Gallery de Londres, le MoMA choisit l'artiste contemporain afin de réactualiser et de redynamiser ses collections. Des artistes tels qu'Ellsworth Kelly (1990), Chuck Close (1991), John Baldessari (1994) et Mona Hatoum (2004), prendront part à ce programme. Chuck Close, à propos du conservateur Varnedoe, mentionne d'ailleurs que : « When he asked me to do a show choosing works from the museum's collection, his support was total in the service of taking a fresh look at the collection²⁶⁹. » Laura Hoptman, conservatrice dans le département de peinture et sculpture du MoMA, écrivait en 2013, en réponse à l'intervention de Trisha Donnelly, qu' :

Au lieu d'être englobées dans une sorte de grand récit, les œuvres de l'exposition *Artist's Choice* brillent comme des objets uniques et beaux en tant que tels. Ils se correspondent, non pas à travers l'histoire, la chronologie ou la nationalité, ni même à travers le type de médium ou le style, mais d'une manière très intuitive. Regarder Donnelly choisir, arranger, et exposer des œuvres a été pour une expérience étonnante et enrichissante pour moi, en mettant l'accent sur ce qu'un conservateur peut et, dans un sens, doit faire²⁷⁰.

²⁶⁷ Michael Kimmelman, *op. cit.* (b)

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Laura Hoptman, « A curator observing an Artist being a Curator », citée dans Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 152.

La collection devient ainsi une source d'inspiration pour l'artiste, de la même manière que l'artiste inspire par son regard le conservateur, voire le muséologue.

4.3 *Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam (1988) : un cas marquant*

Le dernier exemple est le cas du cycle d'expositions du Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam aux Pays-Bas. Bien qu'il ne s'agisse pas du premier programme de ce genre, ce musée est communément reconnu comme l'un de ceux ayant mené à l'établissement de divers programmes de ce type dans différents pays, dont la série *Partis pris* (1990-1999) du Louvre prenant place dans le département des arts graphiques qui avait comme objectif, à l'instar du Museum Boijmans Van Beuningen, de « [...] convier une personnalité à jeter un regard extérieur sur la collection de dessins anciens [...] »²⁷¹.

Le Museum Boijmans Van Beuningen, né de l'alliance de la collection de Frans Jacob Otto Boijmans avec celle de George van Beuningen, met en place en 1988 un cycle d'expositions qui, une fois par an, offre carte blanche à une personnalité extérieure au musée afin de proposer une exposition des collections préservées dans ses réserves²⁷². À l'image de nombreux musées de type beaux-arts, les collections conservent des Rembrandt, des Bosch et des Van Gogh, et les exposent sur des principes d'exposition traditionnelle; les œuvres sont classées par époques, par lieux et par écoles²⁷³. En faisant appel à des personnalités extérieures, le Museum Boijmans Van Beuningen cherche stratégiquement à rompre avec ce type de pratique traditionnelle et vise « [...] à une modification très sensible de son image »²⁷⁴. » D'abord confié à des personnalités autres qu'artistiques telles qu'Harald Szeemann pour la première édition (*a-Historische Klanken/a-Historical Soundings*), les expositions sont, après celle de Peter Greenaway, *The Physical Self*, en 1991, ainsi qu'à la suite de la nomination de Chris

²⁷¹ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 143, 160-161.

²⁷² *Ibid.* ; Julie Bawin, *op. cit.* (b), p. 41.

²⁷³ Julie Bawin, *op. cit.* (b), p. 41.

²⁷⁴ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 143.

Dercon (1995-2003), ancien directeur artistique du MoMA PS1, en tant que directeur, en 1995, plus tournées vers les artistes vivants²⁷⁵. Ce programme a démontré à plusieurs institutions, à la fois pour la pratique de l'exposition et pour les objets conservés, tout l'intérêt que peut représenter la présence des artistes contemporains au sein des collections²⁷⁶.

5. Exposition permanente

5.1 De l'évènementiel à l'accomplissement de la mission du musée

La description de la sous-stratégie de l'exposition permanente a subi plusieurs modifications au cours de cette recherche, évoluant au fil des rares cas trouvés appartenant à cette catégorie. Dans un premier temps, certains exemples d'interventions d'artistes dans les collections, tels que le programme *Artist's Choice* (depuis 1989) du MoMA, montraient qu'il y avait un intérêt de la part des directeurs et des conservateurs à faire appel à des artistes contemporains afin de réfléchir à des stratégies de mise en exposition des collections pour l'élaboration d'expositions permanentes. En faisant appel à des artistes, ils tentent, comme nous l'avons vu, de renouveler leur propre regard sur leurs collections. Une première hypothèse avait été émise selon laquelle l'artiste serait ultimement un objet de réflexion et une source d'inspiration à la réalisation d'expositions permanentes²⁷⁷, sans nécessairement être appelé à prendre une part active à la réalisation de tels projets d'exposition. En d'autres mots, les artistes semblent permettre une réflexion, mais ils semblent également demeurer à l'unique usage de l'évènementiel plutôt qu'à l'accomplissement de la mission scientifique du musée. Néanmoins, au cours de la recherche, certains cas dans les années 2000 ont été découverts, permettant de contredire cette hypothèse; trois exemples trouvés seront d'ailleurs présentés à la suite de cette description : le Museum

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 143-144.

²⁷⁶ Julie Bawin, *op. cit.* (b), p. 41.

²⁷⁷ L'exposition permanente est alors généralement une exposition des collections de cinq années au minimum. Par contre, aujourd'hui, dans certains cas, elle peut être de plus courte durée.

Kunspalast de Düsseldorf, le Musée de la Chasse et de la Nature de Paris et le Musée des beaux-arts de Montréal. Il faut toutefois nuancer ces derniers propos, car les cas d'exposition permanente sont encore en nombre restreint, et les artistes demeurent pour plusieurs musées dans une fonction plus temporaire, le temps d'une exposition, d'un événement, tel que l'inauguration d'un redéploiement de la collection, ou d'un projet de médiation autre.

Avant tout, il y a lieu de définir l'exposition permanente ainsi qu'au nouveau rôle de l'artiste dans les changements qui vont s'opérer au sein de la présentation des collections. D'abord, tel que le définit Aurélie Champion :

L'accrochage des collections, aussi appelé « exposition permanente », est la présentation des collections du musée, en ses murs. Cette pratique d'exposition répond et illustre les missions patrimoniales et pédagogiques fondamentales du musée. Les accrochages permanents sont prédéterminés par l'histoire et la nature des collections, l'espace architectural, le public et l'environnement social, politique et culturel du musée. Très souvent l'accrochage rime avec permanence²⁷⁸.

Intrinsèquement liée au musée et à sa mission, l'exposition permanente est opposée aux notions d'éphémère et d'événementialité apportées par l'exposition temporaire, principalement constituée d'œuvres empruntées²⁷⁹. Reposant entièrement sur la collection, l'exposition permanente rassemble traditionnellement de façon historique, chronologique ou nationale et par discipline la collection reflétant, d'une certaine manière, l'organisation interne du musée²⁸⁰. C'est l'occasion pour le conservateur de proposer un discours scientifique ainsi que de réfléchir à un discours propre aux collections et aux musées qui les possèdent²⁸¹. Par leur caractère permanent, ces expositions, rarement signées, attirent un public moins nombreux que leur concurrent : l'exposition temporaire.

²⁷⁸ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 42-43.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Yves Bergeron, Raymond Monpetit, *op. cit.*, p. 157; Anne Bénichou, *op. cit.*, p. 229.

²⁸¹ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 42-43.

5.2 Le rôle de l'artiste au sein de l'institution : pistes de réflexion

Outre l'invitation lancée à l'artiste et discutée longuement dans les chapitres précédents, une autre déclinaison du phénomène apparaît dans laquelle l'artiste n'est plus uniquement l'élément évènementiel qui vient réanimer une collection. En effet, l'art contemporain et son créateur viennent progressivement s'intégrer dans la réflexion menant à l'élaboration des expositions permanentes. Au fil des expériences observées entre les artistes vivants et les collections muséales, certains musées ont la volonté de pousser l'expérience afin de « [...] contrebalancer efficacement le caractère traditionnellement immuable et rigide du musée²⁸². » James Putnam écrit que :

La collaboration avec des artistes a permis à certains musées de prendre de la distance par rapport à leur manière traditionnelle d'envisager la présentation des collections, et d'apprendre à mieux se connaître comme à mieux connaître leur public. Les musées sont de plus en plus ouverts à la souplesse qu'apportent les artistes et ils les autorisent aujourd'hui à mettre en œuvre des procédures inenvisageables dans le cadre d'un système rigide. [...] Ce dialogue est un enjeu vital pour l'histoire culturelle de l'humanité²⁸³.

L'artiste offre au musée le moyen de se renouveler en allant plus loin qu'un simple effet de mode ou d'intérêt aujourd'hui populaire. Selon la conservatrice Claude Allemand-Cosneau, les musées n'auraient pas l'idée de présenter leurs collections près d'œuvres contemporaines de manière permanente, car :

[...] les artistes contemporains seraient alors réduits à cette seule référence, ce que le prétexte d'une exposition temporaire autorise. La question de l'instrumentalisation de l'art contemporain par le musée pourrait se poser si cette note contemporaine devenait systématique²⁸⁴.

Pourtant, au moins trois cas de musées avaient, lorsqu'elle écrit ces mots en 2009, fait l'expérience avec un certain succès, soit le Museum für angewandte Kunst (1993) de Vienne, le Museum Kunstpalast (2002) de Düsseldorf et le Musée de la Chasse et de la Nature (2007) de Paris. L'exemple du Museum für angewandte Kunst (MAK) a été

²⁸² James Putnam, *op. cit.*, p. 195.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaïse, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 503.

découvert tardivement à l'intérieur de cette étude, ce qui explique qu'il n'ait pas été choisi comme cas dans le cadre de ce travail dirigé. Néanmoins, il est nécessaire de souligner que le MAK est le plus ancien musée recensé dans cette étude ayant fait appel ici à des artistes internationaux, tels que Barbara Bloom, Eichinger oder Knechtel, Günther Förg, GANGART, Franz Graf, Jenny Holzer, Donald Judd, Peter Noever, Manfred Wakolbinger et Heimo Zobernig, afin de réaménager les salles de leur exposition permanente²⁸⁵. Chacun de ces artistes a participé au redéploiement d'une des collections conservées par le musée. Par exemple, Barbara Bloom a participé à la mise en espace de la collection du mobilier d'Art nouveau (*Historicism Art Nouveau*)²⁸⁶. Les nouvelles muséographies expérimentées par les musées, en ce qui concerne la mise en exposition des collections, peuvent mener vers un travail conjoint avec des artistes contemporains, ouvrant la porte à une réflexion plus approfondie ou différente²⁸⁷.

L'intérêt dans toute cette démarche et dans le renouvellement des expositions permanentes se situe dans la collaboration continue avec les artistes, non pas par l'utilisation de leur travail ou de leur regard, mais par un échange et un travail commun, comme c'est le cas dans le prochain exemple décrit.

5.3 Museum Kunstpalast (2002)

Nommé directeur général en 1999 du nouveau Museum Kunstpalast de Düsseldorf, ouvert en septembre 2001, union de deux institutions, le Kunstmuseum et le Kunsthalle, Jean-Hubert Martin a un mandat double, soit celui de « [...] mettre en scène des expositions dites populaires et de rappeler à la mémoire du public de Düsseldorf la collection municipale de l'ancien musée d'art²⁸⁸. » Dans plusieurs articles ainsi que des

²⁸⁵ Museum für angewandte Kunst, « The History of the Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art », MAK, En ligne, (s.d.). Récupéré de http://www.mak.at/en/the_mak/history

²⁸⁶ James Putnam, *op. cit.*, p. 192.

²⁸⁷ Aurélie Champion, *op. cit.*, p. 37.

²⁸⁸ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 499; Zoé Blumenfeld, « Jean-Hubert Martin : "J'ai créé le premier musée

actes de colloque, nous retrouvons le témoignage de Jean-Hubert Martin. Il explique ainsi :

C'était une réinstallation, un ré-accrochage de la collection que j'ai réalisé avec deux artistes selon un ordre qui n'était défini ni par les techniques des œuvres ou par leurs supports, ni par la chronologie. J'ai pensé que des artistes pouvaient tout à fait adhérer à mes idées, et cela a été le cas. Donc, j'ai un peu délégué. On a fait ça à trois, avec Thomas Huber et Bogomir Ecker, deux artistes de Düsseldorf, l'un peintre, l'autre sculpteur. On a réalisé un accrochage complètement transversal. Mélanger les périodes me tenait à cœur depuis très longtemps et on ne peut mener à bien un tel projet que lorsqu'on dispose d'un musée encyclopédique, qui va de l'Antiquité à nos jours. C'est une idée qui remonte, pour moi, au début des années 1980, mais là, je disposais de matière avec la collection de ce musée des Beaux-Arts. On a donc osé des rapprochements assez étonnants, inédits, surprenants. Il y avait des thèmes relativement conventionnels : on a regroupé des natures mortes ou des portraits, ce qui n'avait rien d'extravagant²⁸⁹.

Tel qu'il nous l'explique, l'idée lui était personnelle, mais, en tant qu'historien de l'art et directeur, il ne pouvait pas mener un tel projet seul. Il explique dans une entrevue accordée à Julie Bawin que : « Si j'avais moi-même mis en place ce réaménagement, on aurait tenté de me faire revenir vers des modes de présentation traditionnels²⁹⁰. »

Par les artistes, il a pu déroger de ce type de présentation des collections :

Ce qui m'a surtout plu dans ce travail avec des artistes, c'était la manière dont ils regardaient les œuvres, parce qu'ils se projetaient immédiatement dans la peau de l'auteur, quelle que soit la période à laquelle appartenait l'objet. Et là, une espèce d'imagination fleurit, ce qui est formidable, et dont souvent les historiens d'art font l'économie, à tort²⁹¹.

L'artiste vient ainsi apporter un regard que ne se permet pas l'historien de l'art ou le professionnel de musée. Le Kunspalast a d'ailleurs fait scandale dans le milieu

d'artistes." », *Artaujourdhui.info*, En ligne, 2002. Récupéré de <http://www.artaujourdhui.info/q1662-jean-hubert-martin-j-ai-cree-le-premier-musee-d-artistes.html>

²⁸⁹ Jean-Hubert Martin, Carlo Severi et Julien Bonhomme, « Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle », *Gradhiva*, n° 13, 2011. Récupéré de <http://gradhiva.revues.org/2120>

²⁹⁰ Jean-Hubert Martin, cité par Julie Bawin, « Du désordre dans les collections! Cartes blanches aux artistes pour réactualiser le patrimoine muséal », présentée dans le cadre du colloque *Les collections sont de retour! Collections : They're Back!* organisé par le groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections le 19 mars 2016 au Musée d'art de Joliette.

²⁹¹ Jean-Hubert Martin, Carlo Severi et Julien Bonhomme, *op. cit.*

professionnel. Martin mentionne que déjà « [...] pour les historiens d'art, ça posait un problème : plusieurs de mes conservateurs à l'époque se sont déclarés en porte-à-faux par rapport à ce projet²⁹². » Malgré les critiques, Jean-Hubert Martin soulève une situation qui semble devenir un problème récurrent dans l'exposition des collections :

[...] si on continue à montrer les collections comme on les montre, c'est-à-dire selon les bonnes vieilles catégories de l'histoire de l'art et la chronologie et les sacro-saintes séparations entre les différentes techniques, on n'aura plus personne pour visiter les collections dans quelques décennies²⁹³.

Il enchaîne sur ses propos en affirmant l'importance de repenser la façon dont les collections sont utilisées et de réinventer les modes de présentations de manière à « les rendre présentes » et à « les rendre attractives pour le public ». Il termine en rappelant la nécessité de revoir le point de vue « Européocentris[te] de l'histoire de l'art » des spécialistes et des praticiens²⁹⁴. Il veut ainsi « [...] rompre avec l'idée que les musées peuvent reconstruire le passé à partir des œuvres d'une même époque²⁹⁵. » Comme le cite Lorraine Millot dans son article « Musée de Düsseldorf : un lifting tiré par les cheveux ? », Jean-Hubert Martin explique qu' :

Une peinture religieuse du XVI^e siècle, on ne la regarde plus avec la foi de l'époque. Le passé, on le voit toujours avec les yeux d'aujourd'hui. Plutôt que de continuer à prétendre faire de l'histoire de l'art, j'ai voulu tenter de considérer ce regard contemporain comme une vraie valeur. Chercher dans les œuvres ce qui nous intéresse aujourd'hui, en faisant des associations qui relèvent plus de la création que de l'histoire de l'art²⁹⁶.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Jean-Hubert Martin, « Un concept nouveau et pionnier : le château d'Oiron », dans Direction de la recherche et des relations scientifiques (sous la dir.), Actes du colloque *Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques*, dans le cadre des « Rencontres européennes du patrimoine », Institut national du patrimoine et Centre de recherche du Château de Versailles, 7 octobre 2010, Paris, Institut national du patrimoine. Récupéré de <http://www.inp.fr/Mediatheque-numerique/Colloques/Exposer-l-art-contemporain-dans-les-monuments-historiques/Un-concept-nouveau-et-pionnier-le-chateau-d-Oiron>

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ Jean-Hubert Martin, cité dans Clara Ustinov, « Quel musée pour l'art contemporain ? », *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*, vol. 1, n° 2, avril 2007, p. 34.

²⁹⁶ *Ibid.*

Par ailleurs, comme il l'indique également, l'art contemporain permet de montrer que « [l]e musée est aussi un lieu d'émotions, que l'histoire de l'art risque parfois de tuer²⁹⁷. »

En ce qui concerne les artistes, le peintre Thomas Huber évoque la polémique autour du ré-accrochage des collections mentionnant que « [...] la question de savoir si des artistes pouvaient réorganiser les musées, une tâche qui revenait jusqu'alors au personnel scientifique [...] »²⁹⁸ s'est trouvée au centre de la controverse. Il témoigne également de « [...] l'indignation que suscita notre présentation, qui bouleversait la chronologie et supprimait la séparation entre les différents départements du musée²⁹⁹ », juxtaposant alors la peinture européenne aux arts décoratifs et aux arts non européens et désavouant, selon certains, « [...] l'intégrité scientifique du musée³⁰⁰. » L'artiste révèle d'ailleurs qu' :

À mes yeux, les historiens de l'art, en l'occurrence les conservateurs, se considèrent comme des gestionnaires d'un patrimoine collectif et d'un mode de présentation qui répond à des valeurs figées et immuables ; pour nous, les artistes, l'art ancien représente plutôt une source d'inspiration pour une réévaluation continue³⁰¹.

La volonté de faire comprendre la création des objets exposés prenait alors davantage d'importance; l'« acte créatif » était primordial puisque, selon l'artiste, « [l]'art actuel devrait en effet absorber les productions anciennes, les transformer et les actualiser³⁰². » Le geste de l'artiste ne vient donc pas concurrencer celui du conservateur, car ils ne sont pas les mêmes; il s'agit davantage d'apporter un complément diversifiant le sens et le regard sur les collections. Comme Warhol, les artistes ont sélectionné des objets en ne tenant compte ni de leur appartenance à une histoire et à une origine ni de leurs liens avec un quelconque genre, « [...] mais sous l'angle contemporain, par " solidarité

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 499.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 500.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*

artistique ³⁰³. » Intitulée *Kunstlermuseum*, « musée d'artistes », cette intervention posée à long terme a permis, toujours selon l'artiste, « [...] de développer le potentiel d'une collection³⁰⁴ » à travers le changement de perspective.

5.4 Musée de la Chasse et de la Nature (2007)

Au cours des premiers développements de la typologie de la stratégie d'interventions d'artistes et de ses sous-stratégies, le cas du Musée de la Chasse et de la Nature de Paris est apparu comme le premier musée à avoir impliqué des artistes contemporains dans la conception et la réalisation de son exposition permanente. Notre étude a cependant permis de trouver et de recenser d'autres exemples antérieurs et postérieurs à ce musée parisien, soit : le Museum für angewandte Kunst de Vienne (1993), le Museum Kunspalast de Düsseldorf (2002) et, à une autre échelle, le pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie du Musée des beaux-arts de Montréal (2011). Ces cas de musées démontrent une ouverture et une reconnaissance plus grandes de la possible contribution de l'artiste à la présentation permanente des collections et à leur compréhension nouvelle. Depuis la réouverture du Musée de la Chasse et de la Nature, le 6 février 2007, après des travaux de rénovations majeures ayant permis un redéploiement complet des collections, des critiques positives et négatives ainsi que quelques études ont été portées sur le musée et sa réorganisation.

Né de deux collectionneurs, François et Jacqueline Sommer, le Musée de la Chasse et de la Nature est installé dans un hôtel particulier du Marais, l'hôtel de Guénégaud, et est inauguré en 1967 par André Malraux, alors ministre d'État responsable des Affaires culturelles. Peintures, objets créés à partir de différentes techniques ainsi que spécimens appartenant à la faune et la flore sont, à l'époque, présentés sans réelle muséographie³⁰⁵. En 1998, Claude d'Anthenaise, nommé à la direction de ce musée

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 508.

³⁰⁵ Marie-Christine Prestat, *op. cit.*

privé, propose d'apporter à l'institution un regard nouveau et tout à fait différent. Dès ses débuts, le musée est à l'image de ses fondateurs; les objets sont alors disposés sans véritables thématiques, par des choix totalement subjectifs³⁰⁶. Ayant de la difficulté à renouveler l'intérêt du public envers le musée, une période réflexion enrichie par l'opinion de plusieurs spécialistes, philosophes, ethnologues et sociologues, en plus de l'acquisition de l'hôtel adjacent (hôtel de Mongelas), a mené à la réorganisation des collections à l'aide d'artistes contemporains qui se sont vus commander certaines œuvres et installations intégrées à l'exposition des collections, et ce, de façon permanente³⁰⁷.

Sous le thème principal des rapports de l'humain à l'animal et à la nature sauvages³⁰⁸, les œuvres contemporaines et les objets de la collection se mêlent dans les salles de l'exposition permanente, parfois de manière très subtile, l'œuvre étant camouflée à l'intérieur d'une scénographie rappelant le cabinet de curiosité ou l'intérieur d'une résidence. Disposant d'un cahier de charges avec certains critères bien précis, tels que le thème général du lieu, les artistes, tels que Jan Fabre, Mark Dion et Jean-Michel Othoniel, se sont exprimés, malgré tout, dans une certaine liberté muséographique³⁰⁹. Claude d'Athenaise explique qu' :

Au lieu de jouer le jeu des « intrus », tout contribue à les intégrer. Le traitement signalétique propre au musée contribue à cette homogénéisation en invitant l'observateur à voir avant de savoir. Dans ce lieu voué à la chasse, distinguer l'anachronisme peut être l'objet d'une quête ludique³¹⁰.

Du sérieux au ludique, de la chasse et la nature à l'art, l'exposition permanente du musée tente de satisfaire le plus large public possible. L'institution renouvelle ainsi son image, tout en restant soucieuse de son public plus traditionnel en élaborant des

³⁰⁶ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 504.

³⁰⁷ *Ibid.* ; Marie-Christine Prestat, *op. cit.*

³⁰⁸ Marie-Christine Prestat, *op. cit.*

³⁰⁹ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 504-505.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 505-506.

discours transmis par la médiation mise en place; certaines des médiations ont d'ailleurs été élaborées par des artistes, dont des cabinets de curiosités rassemblant des éléments contemporains et anciens³¹¹.

En plus d'une programmation riche en interventions d'artistes dans les collections, ce musée est l'un des premiers exemples insérant l'artiste vivant dans la mise en exposition permanente de ses collections. Par son statut privé, les responsables de ce musée français ont sans doute pu oser plus aisément ce type de sous-stratégie, incluant ainsi des artistes, non seulement à l'intérieur de leur collection, mais aussi au sein de leur réflexion et de la réalisation de leur mission.

5.5 Musée des beaux-arts de Montréal (2011) – redéploiement du pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie

Un troisième exemple, ici québécois, de l'usage de la sous-stratégie de l'exposition permanente a été découvert au cours de cette recherche au Musée des beaux-arts de Montréal. Le conservateur de l'art québécois et canadien (jusqu'à 1945), Jacques Des Rochers, a utilisé l'intervention d'un artiste à l'intérieur du projet de redéploiement des collections du nouveau pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie en 2011.

Avant tout, le projet de redéploiement a rassemblé selon un ordre chronologique plus de 600 œuvres sur six niveaux ayant leur thématique propre³¹². Pour donner une image la plus complète de l'histoire de l'art au Québec et au Canada, le conservateur a dû innover dans la présentation des collections. En effet, dans l'atelier intitulé « Les

³¹¹ *Ibid.*

³¹² Nathalie Bondil, « Le « Big Bang » des collections du musée », dans Musée des beaux-arts de Montréal, *Rapport annuel 2011-2012* (c), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, p. 19. Récupéré de <http://www.mbam.qc.ca/bibliotheque/apropos/MBAM-RapportAnnuel2011-2012-FR.pdf>; Danielle Champagne, « Le musée dévoile son nouveau pavillon d'art québécois et canadien », dans Musée des beaux-arts de Montréal, *op. cit.* (c), p. 6. Récupéré de <http://www.mbam.qc.ca/bibliotheque/apropos/MBAM-RapportAnnuel2011-2012-FR.pdf>; Musée McCord, « Le Musée McCord présente *Familles* de Marie-Claude Bouthillier, exposition inaugurale de son nouveau programme *Artiste en résidence* », (6 décembre 2012), [Communiqué de presse]. Récupéré de http://www.mccord-museum.qc.ca/app/uploads/2015/11/pr_familles_final_fr.pdf

collections muséales à l'heure du geste architectural » du groupe de recherche et réflexion CIÉCO, Jacques Des Rochers avoue dans sa présentation³¹³ que les œuvres contemporaines ajoutées à l'exposition permanente, dont l'une commandée à l'artiste Kent Monkman, avaient pour objectif de combler les lacunes de la collection³¹⁴. Suivant une présentation relativement chronologique, il y avait certains manques à combler afin de faire une histoire de l'art québécoise et canadienne la plus exhaustive possible. En plus de l'acquisition d'œuvres anciennes, plusieurs œuvres contemporaines, telles que des œuvres autochtones de Nadia Myre, Brian Jungen et Kent Monkman, ont été acquises par le musée³¹⁵. L'œuvre de Kent Monkman, *Les castors du Roi*, a été créée pour l'exposition permanente, suivant certaines directives du conservateur³¹⁶. Dans le Rapport annuel du musée, Jacques Des Rochers ajoute que « [l]a commande d'un imposant tableau à ce dernier artiste a de plus permis d'introduire la période coloniale, par une relecture des premiers contacts entre Euro-Canadiens et Amérindiens³¹⁷. »

Ce cas, très peu documenté jusqu'ici, montre la manière dont la créativité et le discours de l'artiste contemporain sur l'histoire et les collections ont permis de combler les manques, autant dans les collections que dans le discours que le conservateur souhaitait construire. De plus, selon Jacques Des Rochers, le redéploiement est un événement d'une telle ampleur qu'il n'a pas seulement une conséquence événementielle, pouvant aussi apporter une production intellectuelle souvent impossible en dehors de celui-ci :

³¹³ Jacques Des Rochers, « La conversion à la mesure du converti : un cas de figure complexe et exemplaire dans la Cité: Le pavillon Bourgie d'art québécois et canadien du Musée des beaux-arts de Montréal », présentée dans le cadre de l'atelier de recherche intitulé « Les collections muséales à l'heure du geste architectural » du groupe de recherche et réflexion CIÉCO: Collections et impératif événementiel/The Convulsive Collections le 25 janvier 2016.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Musée des beaux-arts de Montréal, *op. cit.* (c), p. 15.

³¹⁶ Jacques Des Rochers, *op. cit.*

³¹⁷ Jacques Des Rochers, « Enrichir et redécouvrir la collection d'art québécois et canadien », dans Musée des beaux-arts de Montréal, *op. cit.* (c), p. 15. Récupéré de <http://www.mbam.qc.ca/bibliotheque/apropos/MBAM-RapportAnnuel2011-2012-FR.pdf>

de la recherche, de la restauration, des publications, etc.³¹⁸ Ici, la réflexion et le travail de certains artistes ont été en plus ajoutés. En plus de renouveler et de redynamiser les collections, cet exemple de la sous-stratégie de l'exposition permanente répond à la mission scientifique du musée qui est celle de présenter par ses collections, avec le plus de justesse possible, l'histoire de l'art d'ici.

Alors que les trois premières sous-stratégies de l'intervention d'artistes contemporains dans les collections ont un caractère principalement évènementiel, la quatrième et dernière sous-stratégies, l'exposition permanente, permet d'ancrer le phénomène dans les pratiques et la mission du musée. L'artiste devient un collaborateur du musée. Yves Bergeron et Raymond Montpetit, dans le catalogue de l'exposition *Intrus/Intruders*, indiquent que le changement qui s'opère dans les musées depuis quelques années révèle que l'institution s'éloigne du « musée-temple ». Ils écrivent qu'aujourd'hui « [...] ces établissements repensent leur rôle social et se redéfinissent en fonction des attentes des visiteurs contemporains³¹⁹. » La stratégie des interventions d'artistes contemporains dans les collections et ses sous-stratégies, l'intervention ponctuelle, l'exposition temporaire, le programme et l'exposition permanente, offre ainsi aux musées une manière de mettre en valeur leurs collections tout en répondant aux problèmes et aux tendances actuelles.

³¹⁸ Jacques Des Rochers, *op. cit.*

³¹⁹ Yves Bergeron et Raymond Montpetit, *op. cit.*, p. 162.

CONCLUSION

Tout au long de cette étude, nous avons pu comprendre les raisons ainsi que l'impact des interventions d'artistes contemporains au sein des collections historiques. Avant d'exposer le phénomène, nous avons présenté la méthodologie de ce travail s'incarnant en grande partie sur le « Tableau des interventions d'artistes contemporains dans les collections historiques » que nous avons élaboré afin de recenser les informations recueillies sur les interventions. Rassemblant le plus de cas possibles, le « Tableau » ne saurait contenir toutes les interventions qui ont eu lieu dans le monde occidental :

L'inventaire des musées et des centres d'art qui s'ouvrent [...] aux expositions de réactualisation du patrimoine ne saurait être exhaustif, tant le phénomène devient, en un moment incroyablement court, une évidence de la vie culturelle et politique des musées³²⁰.

La cueillette de cas mettant en scène les artistes vivants et les collections muséales est ainsi un travail continu, tant historique qu'actuel; le phénomène se poursuit et semble toujours autant intéresser les musées de tout type³²¹, ce qui donne sans cesse des opportunités d'études et de recherches. Même si l'exhaustivité semble impossible à atteindre, les observations qu'a favorisées ce premier regroupement permettent une compréhension globale du phénomène. Elles nous ont d'autant plus permis de cerner l'engouement et la fascination des musées pour les interventions d'artistes, ainsi que de constater la curieuse et indispensable relation qu'entretiennent aujourd'hui les artistes et les musées.

Le premier chapitre, appuyé par les observations réalisées à l'aide des exemples recensés et rassemblés à l'intérieur du « Tableau », nous a permis de montrer non seulement l'ampleur du phénomène, mais également de retracer son histoire ainsi que son origine. Dans les années 1960 et 1970, les interventions semblent majoritairement être initiées par des artistes ou des personnalités extérieures au musée. Elles sont en

³²⁰ Julie Bawin, *op. cit.* (a), p. 150.

³²¹ *Ibid.*

nombre restreint, prenant naissance particulièrement aux États-Unis avec des cas, comme celui d'Andy Warhol, *Raid the Icebox* (1969) à la Rhode Island School of Design et l'installation (1979) de Michael Asher à The Art Institute of Chicago. Nous avons également recensé pour ces deux décennies des interventions en France ainsi qu'en Autriche : celle de François Morellet au Musée des Beaux-Arts de Nantes, *Parallèles 0°*, *Aristée tramé*, *œuvre éphémère* (1973), et celle de Claudio Parmiggiani au Kunsthistorisches Museum de Vienne, *Synecdoche* (1976). Dans les années 1980, un plus grand nombre de musées emboîtent le pas et proposent des expositions temporaires, telles que *Présence discrète* (1983) au Musée des beaux-arts de Dijon et *Vis-à-Vis* (1987) au Musée des beaux-arts de Reims, qui mettent en scène des artistes confrontés aux collections. Des musées mettent également en place des programmes où les artistes sont invités à créer des expositions ou des œuvres à partir des collections. Par exemple, nous retrouvons le programme *Artist's Eye* (1980-1989) à la National Gallery de Londres, le programme *The Brooklyn Museum's Grand Lobby Project's* (depuis 1985) au Brooklyn Museum de New York, le cycle d'expositions (depuis 1988) au Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam et le programme *Artist's Choice* (depuis 1989) au MoMA de New York. Au cours des années 1990, les interventions ponctuelles, les expositions temporaires et les programmes d'artistes vivants dans les collections se succèdent et se multiplient à l'intérieur d'un nombre incalculable de musées, et ce, dans un grand nombre de pays : le Bodemuseum de Berlin (Allemagne) et l'exposition *Dialogue im Bodemuseum* (1992), le *Seattle Art Museum* de Seattle (États-Unis) et l'intervention de Fred Wilson *The Museum Mixed Metaphors* (1993), le British Museum de Londres (Angleterre) et le programme *British Museum's Contemporary Arts and Cultures Programme* (depuis 1999), etc. Dans les années 2000, en plus de la prolifération du phénomène, on observe des cas, encore en nombre limité, de musées faisant appel aux artistes non seulement le temps d'une exposition, mais lors d'un redéploiement ou lors de l'élaboration de leur exposition permanente incluant ainsi l'artiste dans la mission scientifique des institutions. Nous pouvons nommer entre

autres le Museum Kunstpalast (2002) de Düsseldorf et le Musée de la Chasse et de la Nature (2007) de Paris.

De plus, au cours des dernières années, l'ampleur et la présence accrue des interventions d'artistes dans les collections ont contribué au développement de la recherche sur le sujet. Des mémoires, des thèses, telles que le mémoire de Justine Lebeau et la thèse d'Ariane Lemieux, ainsi que des colloques ont commencé à effleurer et à étudier davantage le phénomène.

Le second chapitre de cette étude nous a permis de comprendre les objectifs des musées derrière l'invitation d'artistes contemporains au sein de leurs collections. Plusieurs enjeux liés aux interventions d'artistes dans les collections ont également été soulevés, parmi lesquels la remise en question de la traditionnelle présentation de l'histoire de l'art, la nécessité actuelle de présenter un discours original ainsi que l'apparente utilisation de l'art contemporain par le musée pour augmenter la fréquentation dans les salles d'exposition des collections. Ce chapitre a également révélé les manières dont les musées ont introduit le phénomène. À l'aide de plusieurs sources primaires et secondaires, ainsi que par la compilation des interventions recensées dans le « Tableau » créé, quatre principaux objectifs ont été relevés : 1) la revalorisation des collections du musée; 2) la redynamisation des collections; 3) l'accroissement de la fréquentation au musée; et 4) l'avancement de la recherche scientifique.

Dans l'intention de faire découvrir l'art de leur temps à un public habitué à l'art et à l'histoire du passé, et inversement de faire connaître l'art ancien au public fervent d'art contemporain, les musées font appel à des artistes. Comme le soutient Marie-Laure Bernadac, les artistes « [...] nous montrent le lien qui existe entre le passé et le présent, ce qui permet de redécouvrir les collections, de réactiver notre regard³²². » Même si certains visiteurs ne comprennent rien aux œuvres contemporaines qui leur sont présentées ou n'ont aucun intérêt envers la création contemporaine, comme le souligne

³²² Ariane Lemieux, *op. cit.* (b), p. 187.

Jean-Hubert Martin en témoignant de son expérience au château d'Oiron³²³, ils auront la possibilité d'en découvrir et pourront éventuellement ressentir un « déclic » qui leur apportera un nouvel intérêt envers cet art, ou du moins une manière différente de voir les collections³²⁴.

Alors que le premier chapitre a répondu à la question du moment où le phénomène est apparu et comment il a évolué, le troisième chapitre décrit les quatre sous-stratégies permettant de montrer, dans un ordre chronologique, l'instant où les interventions sont passées d'une expérimentation à une stratégie pleinement assumée par le musée. De la stratégie d'interventions sont effectivement nées quatre sous-stratégies que les musées ont employées, de manière consciente ou non. C'est à partir de ces sous-stratégies que nous avons développé une typologie afin de classer chacun des exemples recensés. Elles se déclinent ainsi: l'intervention ponctuelle dans les collections, où l'évènementiel est presque pur, l'exposition temporaire, qui est un modèle temporaire appliqué à la collection, le programme, qui est une manière de faire de l'évènementiel dans du long terme, ainsi que l'exposition permanente, qui fait de l'artiste un collaborateur à l'accomplissement de la mission du musée. Grâce, entre autres, à l'exposition *Big Bang* (2011-2012) du MBAM, le programme *Artist's Choice* (depuis 1989) du MoMA et l'exposition permanente (2007) du Musée de la Chasse et de la Nature, ces stratégies ont pu être exemplifiées.

Plusieurs auteurs ont été cités au cours de cette étude, parmi lesquels Julie Bawin, James Putnam, Ariane Lemieux et Aurélie Champion, soulignant l'apport de l'artiste à ce qui est considéré comme le « cœur » de l'activité muséale : la collection. Malgré les embûches, les incompréhensions et les frustrations qu'elles peuvent entraîner, les interventions d'artistes sont pour les musées, selon plusieurs de ces auteurs, une

³²³ Jean-Hubert Martin, *op. cit.*

³²⁴ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 509.

expérience gratifiante, « hybride et novatrice³²⁵ », qui resserre les liens avec la réalité artistique et contemporaine :

Sous le regard de l'artiste, l'œuvre ancienne cessait d'être soumise à sa fonction patrimoniale pour réapparaître tel un objet qui provoque l'inspiration, suscite l'imaginaire et stimule la créativité³²⁶.

La collection sort ainsi de ses réserves pour revivre aux yeux des artistes et du public. Les invitations lancées par les musées aux artistes montrent aussi que le musée cherche à suivre une société en perpétuel mouvement.

³²⁵ Noémie Drouguet, *op. cit.*

³²⁶ Ariane Lemieux, *op. cit.* (a)

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

- Bawin, J. (2014). *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Bénichou, A. (2013). *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes. Auteurs UQAM*. Paris : Paris : L'Harmattan.
- Bergeron, Y., et al. *Musées et muséologie : Nouvelles frontières. Essais sur les tendances*. Québec : Société des musées québécois et Musée de la civilisation.
- Bernier, C. (2002). *L'art au musée de l'œuvre à l'institution Collection Esthétiques*. Paris : L'Harmattan.
- Drouguet, N. (2015). *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Paris : Armand Colin.
- Ducret, A., Heinich, N. et Gucht, D.v. (1990). « La mise en scène de l'art contemporain ». *Évaluation sociologique et analyse institutionnelle des manifestations artistiques*. Actes du colloque, 1989, Bruxelles. Bruxelles : Les Éperonniers.
- Dufrêne, B. (2007). *Centre Pompidou, trente ans d'histoire : 1977-2007*. Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France.
- Heinich, N. (2014). *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris : Éditions Gallimard.
- Meunier, A. et Luckerhoff, J. (2012). *La muséologie, champ de théories et de pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Millet, C. (1997). *L'art contemporain un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris : Flammarion Paris.
- Pomian, K. (1987). Entre l'invisible et le visible : la collection. Dans *Collectionneurs, amateurs et curieux Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècles* (p. 15-59). Paris : Éditions Gallimard.

Putnam, J. (2002). *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*. Paris : Thames and Hudson.

B. Landry, P., et al. (2009). *75 ans chrono : le Musée national des beaux-arts du Québec, 1933-2008*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

Riegl, A. (1984). *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*. Paris : Éditions du Seuil.

Articles de périodiques

Ardenne, P. (2011). Commissaire d'exposition: une fonction aussi évolutive qu'ambiguë / Curating exhibitions: an evolving and ambiguous function. *Esse Commissaires/Curators*, (72), printemps-été 2011, p. 12-20.

Baillargeon, S. (2006). Nicolas Baier : Tableaux de chasse. Musée des beaux-arts de Montréal, du 21 mars au 20 mai 2006. Traces. Galerie René Blouin, du 1er avril au 6 mai 2006. *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, (74), p. 32.

Bélanger, G. (2012). Représailles : la critique institutionnelle. *ETC*, (95), p. 4-11.

Bernard, C. (octobre 2005). Big Bang, destruction et création dans l'art du XXe siècle. *Artpress*, (316), p. 12-16.

Brown, C.K. (2008). Museum, Communities, and Artists. *Part of the special issue, Museum education*, 34(2), p. 5-13.

Chevalier, G. (2016). " Raid the Icebox 1, with Andy Warhol " et critique institutionnelle: les origines de la carte blanche. *Marges*, (22), p. 136-153.

Clouteau, I. (2004). Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions autoriales. *Culture & Musées*, (3), p. 23-44.

David, C. (1989). L'art contemporain au risque du musée. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (27), p. 54-58.

De Freitas, N. (2012). Breathing Space for Experience. *International Journal of the Arts in Society*, 6(2), p. 305-321.

Francblin, C. (avril 1995). Exposer les collections: Le nouveau désordre des musées. *artpress*, (201), p. 31-40.

- Fraser, M. (juillet 2016). Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité : Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia. *Culture & Musées*, (27), (à paraître).
- Gray, L. (2009). Insider knowledge. *Museums Journal*, 109(6), p. 34-37.
- Heinich, N. (1989). La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (27), p. 37-44.
- Hemmings, J. (2006). Museum Interventions: Collections as Inspiration. *Surface Design Journal*, 30(4), p. 16-25.
- Hindry, A. (décembre 2005). Contrepoint 2 : Musée du Louvre; Correspondance : Musée d'Orsay; Les visiteurs : Château de Chambord. *artpress*, (318), p. 67-68.
- Lacroix, L. (2006). L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art. *Anthropologie et Sociétés*, 30(3), p. 29-44.
- Latimer, S. (2001). Artistic licence. *Museums Journal*, 101(8), p. 29-31.
- Lemay-Perreault, R. (2015). Les œuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ? *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, 7(2), p. 111-136.
- Lemieux, A. (2015). Les artistes contemporains au musée du Louvre : méthodes de transmission du processus créatif en regard des collections. *Muséologies: les cahiers d'études supérieures*, 8(1), p. 173-188.
- Lucbert, F. (2011). Contemporary Art in the Louvre: The Historical Inclusiveness of the 21st Century Museum of Fine Art. *International Journal of the Inclusive Museum*, 3(4), p. 147-153.
- Marceau, C. (septembre 2007). De l'éthique de la collection : l'universalité en question *Museum International : Les enjeux de la collection au XXIe siècle*, (235), p. 78-85.
- Marshall, C.R. (2012). Ghosts in the Machine: The Artistic Intervention as a Site of Museum Collaboration-accommodation in Recent Curatorial Practice. *International Journal of the Inclusive Museum*, 4(2), p. 65-80.
- Menegoi, S. (2012). Artistes commissaires. *artpress*, (395), p. 100-102.

- Michaud, Y. (1989). L'art contemporain et le musée: un bilan. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (27), p. 76-82.
- Pepich, B.W. (2013). Mining for Gold in Museum Collections. *Surface Design Journal*, 37(2), p. 40-45.
- Pomian, K. (1989). Le Musée face à l'art de son temps. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (27), p. 5-10.
- Rajguru, M. (2012). Creating New Realities: Contemporary Art in the 'World Art' Museum Gallery. *International Journal of the Arts in Society*, 6(5), p. 149-168.
- Rodriguez, V. (2002). L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre. *Sociologie et sociétés*, 34(2), p. 121-138.
- Rondeau, J. (juillet/août 1999). The Artist in the MUSEUM: Infiltrating the Collection. *Sculpture*, 18(6), p. 24-28.
- Sausset, D. (janvier 2005). Contrepoint : Musée du Louvre. *artpress*, (308), p. 77-78.
- Ustinov, C. (avril 2007). Quel musée pour l'art contemporain? *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*, 1(2), p. 11-41.
- Wolf, L. (janvier 2005). Expositions. L'art contemporain au Louvre. *Les Cahiers d'Études*, 402, p. 108-111.
- Young, C.C. (2012). Contemporary art in historic museums: The vagaries of Europe's crowd-pleasing strategies. *Magazine Antiques*, 179(4), p. 58-62.
- Zaoui, M. (mai 1997). Les musées à la recherche du sens. *Technique et architecture*, (431), p. 66-68.
- Zolberg, V.L. (1991). La persistance de l'exclusion : les musées d'art et les artistes. *Cahiers de recherche sociologique*, (16), p. 105-122.

Catalogues d'exposition

- Bawin, J. (commissaire). Les Brasseurs et L'Annexe, Liège, Belgique. (2009). *L'oeuvre-collection. Propos d'artistes sur la collection*. [Catalogue d'exposition]. Crisnée : Éditions Yellow Now.

- Boucher, M. (commissaire). Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Canada. (2008). *Intrus/Intruders*. [Catalogue d'exposition]. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.
- Damisch, H. (commissaire). Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas. (2000). *L'amour m'expose le projet "Moves"*. [Catalogue d'exposition]. Bruxelles : Bruxelles Y. Gevaert.
- Déry, L. (commissaire) Prioul, D. et Sirois, M.-P. (co-commissaire). Galerie de l'UQAM, Montréal, Canada. (2003). *Are you talking to me? Conversation(s)*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie UQAM.
- Fraser, M. et Johnstone, L. (dir.). Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, Canada. (2011). « Art d'intervention ». *La Triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

Encyclopédies et dictionnaires

- Bouisset, M. (2016). SZEEMANN Harald – (1933-2005). Dans *Encyclopædia Universalis*. Paris : Encyclopædia Universalis. Récupéré de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/harald-szeemann/>
- Cornu, M. (2016). Statut des Musées de France. Dans *Encyclopædia Universalis*. Paris : Encyclopædia Universalis. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/statut-des-musees-de-france/>
- Intervention. (2014). Dans *Dictionnaire français*. Récupéré de <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/intervention/43886>
- Intervention. (2014). Dans *Encyclopædia Universalis*. Paris : Encyclopædia Universalis. Récupéré de <http://www.universalisedu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/>
- Intervention, Intervenir. (2006). Dans Robert, P., Rey-Debove, J. et Rey, A. *Le Nouveau Petit Robert* (p. 2949). Paris : Dictionnaires Le Petit Robert.
- Legeira, J. (2016). BROODTHAERS Marcel – (1924-1976). Dans *Encyclopædia Universalis*. Paris : Encyclopædia Universalis. Récupéré de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/marcel-broodthaers/>

Tate. (2016). « Art intervention ». *Glossary of art terms*. Récupéré de <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/art-intervention>

Documents en ligne

Actes de colloque

Bawin, J. (2012). « Quel musée des beaux-arts pour quel art contemporain? ». *Du Musée des Beaux-Arts au Musée des Beaux-Arts*, Actes du colloque, 14 novembre 2011, Liège : Musée des Beaux-Arts de Liège. Récupéré de <http://hdl.handle.net/2268/154813>

Direction de la recherche et des relations scientifique (dir.). (2010). *Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques*, Actes du colloque, 7 octobre 2010, Paris : Direction de la recherche et des relations scientifiques. Récupéré de <http://www.inp.fr/Mediatheque-numerique/Colloques/Exposer-l-art-contemporain-dans-les-monuments-historiques/>

Articles en ligne

Allemand-Cosneau, C., d'Anthenaise, C., Huber, T., Salomé, L. et de Chassey, É. (2009). Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées. *Perspective*, (4), p. 496-509. Récupéré de <http://perspective.revues.org/1258>

Blog Atmosphérique. (2016). Quand Picasso accrochait ses œuvres au musée du Louvre. *Picasso Administration*. Récupéré de <http://blog.picasso.fr/index.php/2014/06/06/picasso-accrochait-ses-oeuvres-au-musee-du-louvre/>

B.-R., É. (2008). Picasso, roi de Paris à l'automne. *Le Figaro.fr*. Récupéré de <http://www.lefigaro.fr/culture/2008/10/31/03004-20081031ARTFIG00006-picasso-roi-de-paris-a-l-automne.php>

Blumenfeld, Z. (2002). Jean-Hubert Martin : "J'ai créé le premier musée d'artistes.". *Artaujourd'hui.info*. Récupéré de <http://www.artaujourd'hui.info/q1662-jean-hubert-martin-j-ai-cree-le-premier-musee-d-artistes.html>

Boyer, G. (18 décembre 2013). Jean-Luc Martinez : " Priorité aux collections permanentes du Louvre ! ". *Connaissance des arts*. Récupéré de <https://www.connaissancedesarts.com/peinture-et-sculpture/jean-luc-martinez-priorite-aux-collections-permanentes-du-louvre-112342/>

- Brooklyn Museum. (2016). *The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable (Joseph Kosuth)*. Récupéré de <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/819>
- Champion, A. (2011). Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne. *Marges*, (12), p. 36-50. Récupéré de <http://marges.revues.org/397>
- Charron, M.-È. (2009, 24 décembre). Musée d'art contemporain de Montréal - Un point de vue sur la collection. *Le Devoir*. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/279945/musee-d-art-contemporain-de-montreal-un-point-de-vue-sur-la-collection>
- CultureCommunication. (2016). *Histoire du ministère*. Récupéré de <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/Histoire-du-ministere/Les-ministres/Andre-Malraux>
- Culture et Communications du Québec. (2016). « Politique d'intégration des arts à l'architecture ». *Arts visuels, architecture et métiers d'art*. Récupéré de <https://www.mcc.gouv.qc.ca/?id=59>
- Delgado, J. (2006, 25 mars). Le temps d'une chasse. *La Presse*. Récupéré de <http://nicolasbaier.com/pages/mbam-presse.html>
- Douaire, P.-É. (2010, 1er juin). Interview: Marie-Laure Bernadac. *ParisArt*. Récupéré de <http://www.paris-art.com/interview-artiste/marie-laure-bernadac/marie-laure-bernadac/376.html#haut>
- Drouguet, N. (2007). Quand l'artiste contemporain joue au muséographe. *CeROArt*, (1). Récupéré de <http://ceroart.revues.org/358>
- Expositions modernes. (2016). *Présence discrète*. Récupéré de <http://expositions.modernes.biz/presence-discrete/>
- Fabre, C. (2008). Enthousiasme ou exaspération : Jan Fabre enflamme le public du Louvre. *Le Monde.fr*. Récupéré de http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/04/12/enthousiasme-ou-exasperation-jan-fabre-enflamme-le-public-du-louvre_1033923_3246.html
- Fondazione Querini Stampalia. (2016). *Conserving the Future*. Récupéré de http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary/contemporary_art/conserving_the_future.php

- Ginsberg, E. (s.d.). CASE STUDY: Mining the museum. *Beautiful Trouble*. Récupéré de <http://beautifultrouble.org/case/mining-the-museum/>
- Glicenstein, J. (2006). Le commissaire d'exposition, entre auteur et interprète. *Esse Signatures*, (57). Récupéré de <http://www.esse.ca/fr/le-commissaire-d-exposition-entre-auteur-et-interprete>
- Goetz, A. (2008). Picasso au Panthéon des classiques. *Le Figaro.fr*. Récupéré de <http://www.lefigaro.fr/culture/2008/10/06/03004-20081006ARTFIG00351-picasso-au-pantheon-des-classiques-.php>
- Graphic Standards. (2009). *As much as possible given the time and space allotted*. Récupéré de http://graphicstandards.org/AMAP/AMAP_fr.htm
- Hemmings, J. (été 2006). Museum Interventions: Collections as Inspiration. *Surface Design Journal*, 30(4), p. 16-25. Récupéré de <http://web.a.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca>
- Ici Radio-Canada.ca. (2011). *Big Bang : les coulisses d'une exposition*. Récupéré de <http://ici.radio-canada.ca/sujet/visuel/2011/11/10/001-bigbang-explosion-creation.shtml>
- Institut national d'histoire de l'art. (2016, 7 juillet). Éric de Chassey est nommé directeur général de l'INHA. *Institut national d'histoire de l'art*. Récupéré de <http://www.inha.fr/fr/ressources/a-decouvrir/en-2016/eric-de-chassey-nomme-directeur-general-de-l-inha.html>
- Kimmelman, M. (1991, 10 mars). ART VIEW; An Antidote to the Blockbuster Syndrome. *The New York Times*. Récupéré de <http://www.nytimes.com/1991/03/10/arts/art-view-an-antidote-to-the-blockbuster-syndrome.html>
- Kimmelman, M. (2003, 15 août). Kirk Varnedoe, 57, Curator Who Changed the Modern's Collection and Thinking, Dies. *The New York Times*. Récupéré de <http://www.nytimes.com/2003/08/15/arts/kirk-varnedoe-57-curator-who-changed-the-modern-s-collection-and-thinking-dies.html?pagewanted=all>
- K. Panourgias, K. (2003). Thematic Exhibitions: an Approach to Curating. *IMEros*, (3). Récupéré de <http://www.ime.gr/publications/print/imeros/en/03/article01.html>
- Lacroix, L. (2002). Les collections muséales au Québec. Récupéré de <http://www.smq.qc.ca/mad/collections/articles/histoirecoll/>

- LaDepeche.fr. (2014, 3 avril). Au Louvre, l'art contemporain en un éclair. *LaDepeche.fr*. Récupéré de <http://www.ladepeche.fr/article/2014/04/03/1855183-au-louvre-l-art-contemporain-en-un-eclair.html>
- Le HuffPost/AFP. (2012, 26 janvier). Versailles: l'art contemporain bienvenu tant qu'il "respecte les lieux". *Le Huffington Post*. Récupéré de http://www.huffingtonpost.fr/2012/01/26/versailles-art-contemporain_n_1233642.html#
- Lemieux, A. (2014). Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain. *CeROArt*, (9). Récupéré de <https://ceroart.revues.org/3794>
- Les Surgissantes. (2016). *Picasso au Louvre*. Récupéré de http://www.surgissantes.com/link?id=1391&constellation_id=219
- Martin, J.-H., Severi, C. et Bonhomme, J. (2011). Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle. *Gradhiva*, (13). Récupéré de <http://gradhiva.revues.org/2120>
- Martinez, A. (2016). *From the files curator: Raid the Icebox*. Récupéré de http://risdmuseum.org/manual/115_raid_the_icebox
- Musée d'art de Joliette. (2016). *Stéphane Gilot – Le catalogue des futurs*. Récupéré de <http://www.museejoliette.org/fr/expositions/stephane-gilot-catalogue-futurs/>
- Musée McCord. (2016). *Kent Monkman – Bienvenue à l'atelier. Artiste en résidence. Expositions passées*. Récupéré de <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/expositions/kent-monkman-bienvenue-a-latelier/>
- Musée des beaux-arts de Montréal. (2016). *Mathieu Beauséjour. Les formes politiques*. Récupéré de <https://www.mbam.qc.ca/expositions/a-laffiche/mathieu-beausejour/>
- Musée des beaux-arts de Montréal. (2016). *Résidence d'artiste au MBAM*. Récupéré de <https://www.mbam.qc.ca/a-la-une/residence-dartiste/>
- Museum für angewandte Kunst. (s.d.). *The History of the Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art*. Récupéré de http://www.mak.at/en/the_mak/history
- Musée national des beaux-arts du Québec. (2016). *Raphaëlle de Groot. Rencontres au sommet* Récupéré de <https://www.mnbaq.org/exposition/raphaëlle-de-groot-1236>

- Ninacs, A.-M. (2006). Signer ou s'effacer? : Pour une pratique éthique du commissariat d'exposition. *Esse Signatures*, 57. Récupéré de <http://www.esse.ca/fr/signer-ou-s-effacer-pour-une-pratique-ethique-du-commissariat-d-exposition>
- Pécoil, V. (printemps 2007). Portrait. Christian Besson. *Critique d'art*, (29). Récupéré de <https://critiquedart.revues.org/941>
- Prestat, M.-C. (2013). Les collections composites du musée de la Chasse et de la Nature. *CeROArt*. Récupéré de <http://ceroart.revues.org/3431>
- Rossignol, L. (2014, 30 avril). Inquiétudes sur le Louvre. *Télérama.fr*. Récupéré de <http://www.telerama.fr/scenes/de-paris-a-abu-dhabi-un-louvre-chasserait-il-l-autre,111542.php>
- Samuel, H. (2008). 'Unprecedented' Picasso exhibition planned for Paris galleries. *The Telegraph*. Récupéré de <http://www.telegraph.co.uk/news/2631455/Unprecedented-Picasso-exhibition-planned-for-Paris-galleries.html>
- Serafin, A. (2007, 21 octobre). The Louvre Now Accepts the Living. *The New York Times*. Récupéré de <http://www.nytimes.com/2007/10/21/arts/design/21sera.html?pagewanted=2&r=1>
- Spurling, H. (2010, 27 novembre). Bridget Riley at the National Gallery – review. *The Guardian*. Récupéré de <https://www.theguardian.com/culture/2010/nov/27/bridget-riley-national-gallery-review>
- St-Pierre, G. (1993). L'art, les institutions et l'État, une question de longueur de bras. *ETC*, (23), p. 11-14. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/3107ac>
- Tam, K. (2014). *Activités récentes*. Récupéré de <http://www.karentam.ca/francais.html>
- Voir.ca. (2011). Big Bang : carte blanche à la créativité. *Voir.ca*. Récupéré de <https://voir.ca/bigbang/2011/11/08/big-bang-carte-blanche-a-la-creativite/>

Communiqués de presse

- Musée des beaux-arts de Montréal. (2013, 26 septembre). *Appel de dossiers – Résidence d'artiste au MBAM*. [Communiqué de presse]. Récupéré de http://bulletin-arts.uqam.ca/storage/documents/MBAM_Empreintes.pdf
- Musée de la civilisation. (2016, 26 avril). *À la recherche d'artistes en arts numériques pour le projet Interface*. [Communiqué de presse]. Récupéré de <https://www.mcq.org/fr/communiqu%C3%A9-de-presse?id=416015>

Musée McCord. (2012, 6 décembre). *Le Musée McCord présente Familles de Marie-Claude Bouthillier, exposition inaugurale de son nouveau programme Artiste en résidence*. [Communiqué de presse]. Récupéré de http://www.mccord-museum.qc.ca/app/uploads/2015/11/pr_familles_final_fr.pdf

Réunion des musées nationaux. (2016). *Communiqué de presse*. [Communiqué de presse]. Récupéré de http://www.fabarte.org/dbfiles/mfile/100/177/faba_picasso_et_les_maitres.pdf

The Museum of Modern Art. (mars 1989). *Artist's Choice: Burton on Brancusi*. [Communiqué de presse]. Récupéré de https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6662/releases/MOMA_1989_0029_29.pdf?2010

Livres et documents

Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir.). (2010). *Concepts clés de muséologie*. Paris : Armand Colin. Récupéré de http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Francais_BD.pdf

Musée des beaux-arts de Montréal. (2012). *Rapport annuel 2011-2012*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal. Récupéré de <http://www.mbam.qc.ca/bibliotheque/apropos/MBAM-RapportAnnuel2011-2012-FR.pdf>

Sharp, J. (s.d.). Contemporary Artists and their Place within Historical Museums. *Kunst Historisches Museum Wien*. Récupéré de https://www.khm.at/fileadmin/content/KHM/Contemporary/Jasper_text_PK_engl.pdf

Sources sonores

Bernadac, M.-L. (dir.). (2010). « L'art contemporain au musée du Louvre ». *Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques*, Actes du colloque, 7 octobre 2010, Paris : Direction de la recherche et des relations scientifiques. Récupéré de <http://www.inp.fr/Mediatheque-numerique/Colloques/Exposer-l-art-contemporain-dans-les-monuments-historiques/L-art-contemporain-au-musee-du-Louvre>

Martin, J.-H. (2010). « Un concept nouveau et pionnier: le château d'Oiron ». *Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques*, Actes du colloque, 7 octobre 2010, Paris : Direction de la recherche et des relations scientifiques. Récupéré de <http://www.inp.fr/Mediatheque-numerique/Colloques/Exposer-l-art-contemporain-dans-les-monuments-historiques/L-art-contemporain-au-musee-du-Louvre>

art-contemporain-dans-les-monuments-historiques/Un-concept-nouveau-et-pionnier-le-chateau-d-Oiron

Sources audiovisuelles

Institut national de l'audiovisuel. (2015). *Françoise Gilot à propos de la rivalité entre Picasso et Braque*. Récupéré de <http://www.ina.fr/audio/P13192894>

Youtube. (2010, 14 novembre). *Picasso au Louvre*. [Vidéo Webdiffusée]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=hDpFW4-qcRI&feature=youtu.be>

Youtube. (2007, 8 décembre). *Renouveau du Musée de la Chasse et de la Nature*. [Vidéo Webdiffusée]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=5zT6rFV_7v0

Travail dirigé, mémoires et thèse

Carrier Robitaille, I. (2008). *Art contemporain et métamorphoses muséales : transformations parisiennes et new-yorkaises dans les arts et l'institution muséale entre 1960 et 1977*. (Mémoire de maîtrise). Université Laval. Récupéré de www.theses.ulaval.ca/2008/25688/25688.pdf

Dagbert, C. (2009). *Hors du cube blanc : les expositions temporaires d'art contemporain au sein de collections permanentes d'art historique : portrait et analyse d'un phénomène : travail dirigé*. (Travail dirigé non publié). Université du Québec à Montréal.

Lebeau, J. (2010). *La réactualisation des collections fermées études de cas : le Isabella Stewart Gardner Museum, le Kettle's Yard Museum & Gallery et la New Art Gallery Walsall*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'*Archipel*, l'archive de publications électroniques de l'UQAM <http://www.archipel.uqam.ca/3723/1/M11689.pdf>.

Lemieux, Ariane. (2011). *L'artiste et l'art contemporain au musée du Louvre des origines à nos jours. Une histoire d'expositions, de décors et de programmations culturelles*. (Thèse de doctorat). Université Panthéon-Sorbonne.

Colloques et atelier de recherche

Bawin, J. (2016). « Du désordre dans les collections! Cartes blanches aux artistes pour réactualiser le patrimoine muséal ». *Les collections sont de retour! Collections : They're Back!*, Colloque non publié, 19 mars 2016, Musée d'art de Joliette,

Joliette. Montréal : CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections. Récupéré de <http://www.museejoliette.org/fr/activites/colloque-les-collections-sont-de-retour-collections-theyre-back/>

CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections. (2016). « Les usages évènementiels des collections muséales ». *84e édition du Congrès de l'Acfas. Points de rencontre*, Colloque non publié, 9 mai 2016, Université du Québec à Montréal, Montréal. Montréal : CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections.

Des Rochers, J. (2016). « La conversion à la mesure du converti : un cas de figure complexe et exemplaire dans la Cité: Le pavillon Bourgie d'art québécois et canadien du Musée des beaux-arts de Montréal ». *Atelier de recherche*, Atelier de recherche, 25 janvier 2016, Montréal : Université de Montréal.

Museum of London. (2016). *Reactivate the Collection: Debating Contemporary Artistic Interventions in Historical Collections. The Contemporary Art Society Annual Conference*, Actes du colloque, 13 mai 2016, Londres : Museum of London, Weston Theatre. Récupéré de <http://www.artandeducation.net/announcement/annual-conference-at-the-museum-of-london>

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

Année	Institution(s)	Artiste(s) / exposition(s) / manifestations	Description	Objectif(s) de l'intervention	Stratégie(s) / Sous-stratégie(s)	Bibliographie	Notes
1945-1950	Musée du Louvre, Grande Galerie Paris, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet : Georges Salles, directeur des Musées de France, et Jean Cassou, directeur du Musée national d'art moderne	Pablo Picasso Exposition de deux jours (jour de fermeture) en 1947	«Mais, en 1947, on expose les œuvres de Picasso dans la Grande Galerie du Louvre, non plus à titre de faire-valoir décoratif des collections anciennes, mais bien pour jouer le jeu des confrontations.» (Claude Allemand-Corseau, Claude d'Anthonaïse, Thomas Huber, Laurent Salomé et Eric de Chassey, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », <i>Perspective</i>) « Le premier a lieu, en catimini, en 1947. Les collections françaises ne possédaient qu'un Picasso, catalogué comme « école étrangère » au Musée du Jeu de paume. Son ami, le critique Jean Cassou, grand résistant, nommé directeur du Musée d'art moderne, avait entrepris de faire du palais construit quai de Tokyo pour l'exposition de 1937 le grand musée des artistes vivants. Picasso, pour contribuer à cette œuvre de salut public, offrit de lui-même douze toiles. Le directeur des musées, Georges Salles, lui proposa alors de venir accrocher quelques-unes de ses œuvres au Louvre, dans la grande galerie. Installation qui ne dura que deux jours : Picasso, qui avait alors 66 ans et était universellement connu, sentait encore le souffre dans les musées nationaux. Il voulait mettre ses peintures à côté de celles de Delacroix. » (Adrien Goetz, « Picasso au Panthéon des classiques », <i>Lefigaro.fr</i>)	Le directeur des musées, Georges Salles, lui proposa alors de venir accrocher quelques-unes de ses œuvres au Louvre, dans la grande galerie. Installation qui ne dura que deux jours : Picasso, qui avait alors 66 ans et était universellement connu, sentait encore le souffre dans les musées nationaux. Il voulait mettre ses peintures à côté de celles de Delacroix. » (Adrien Goetz, « Picasso au Panthéon des classiques », <i>Lefigaro.fr</i>) «In 1947 Picasso was granted his wish to hang some paintings in the Louvre's Grande Galerie — but on a Tuesday, when the museum was closed, and on the condition that they were removed by Wednesday» (Amy Serfatimoti, «The Louvre Now Accepts the Livings», <i>The New York Times</i> . Récupéré de http://www.nytimes.com/2007/10/21/arts/design/21sara.html?pagewanted=all&_r=0)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	Adrien Goetz, « Picasso au Panthéon des classiques », <i>Le Figaro.fr</i> , En ligne, 2008. Récupéré de http://www.lefigaro.fr/culture/4-2-2008/006ARTF000351-picasso-ant-pantheon-des-classiques-.php É. B.-R., « Picasso, roi de Paris à l'automne », <i>Le Figaro.fr</i> , En ligne, 2008. Récupéré de http://www.lefigaro.fr/culture/2008/10/21/03004-20081031ARTF000006-picasso-roi-de-paris-a-l-automne-.php Amy Serfatimoti, «The Louvre Now Accepts the Livings», <i>The New York Times</i> . Récupéré de http://www.nytimes.com/2007/10/21/arts/design/21sara.html?pagewanted=all&_r=0)	Premier cas d'intervention connu et trouvé. Confrontation
1959-1965							
1965-1970	Rhode Island School of Design (collections) Rhode Island, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet : Daniel Robbins (directeur du musée) et Jean et Dominique de Menil (mécènes)	Audrey Warhol <i>Raid the Icebox</i> (exposition, octobre 1969)	En 1968, le musée de "Rhode Island School of Design" RISD, se retrouvait avec une grande collection d'objets en dépôt faite de place. Le couple mécène, Jean et Dominique de Menil, et le directeur du musée, Daniel Robbins, décident d'inviter un artiste contemporain afin de faire usage de la collection pour organiser une exposition. Le "Rice University's Institute for the Arts" de Houston accueille l'exposition en 1969, et le RISD de 23 avril à 30 juin, 1970. «En donnant carte blanche au déjà très célèbre Andy Warhol, le couple de collectionneurs jetai là les bases d'une pratique à tout le moins peu ordinaire.» (J. Bawin, <i>L'artiste commissaire</i> , p.142) «Au lieu de sélectionner les «plus belles» pièces ou bien ses préférées dans les réserves du musée, Warhol choisit d'exposer des collections complètes d'objets divers, indépendamment de leur provenance ou de leur état de conservation. Cette exposition joua un rôle précurseur dans la mesure où pour la première fois, un artiste était invité à tenir le rôle de curateur, une pratique aujourd'hui très répandue.» (J. Putnam (v.f.), p. 18 (voir p.17-18).)	« ... faire usage de la collection pour organiser une exposition. » «Les réserves s du musée, mises entières à la disposition de l'artiste, furent gérées comme un gigantesque stock d'objets à utiliser, à manipuler et à mettre en scène.» (J. Bawin, <i>L'artiste commissaire</i> , p.142) «Le terme «invitations» a ici toute son importance car il ne s'agit pas, comme l'a cru longtemps, d'une initiative propre à Warhol, mais d'un projet né de la décision du couple de Menil. Très actif dans la promotion de l'art moderne, celui-ci venait de fonder l'Institute for the Arts à la Rice University (à Houston dans le Texas) et souhaitait mener, par le biais de plusieurs expositions, une politique de valorisation de certaines collections muséales qui, conservant bien souvent des trésors, les laissaient dormir dans des sous-sols inaccessibles au public.» (J. Bawin, <i>L'artiste commissaire</i> , p.141)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	Julie Bawin, <i>L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014. 294 p. Andrew Martinez, « From the Files Curator », <i>Raid Museum</i> . Récupéré de http://raidmuseum.org/manual/115_raid_the_icebox James Putnam, <i>Le musée à l'encre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002. 208 p., ill.	1ère intervention dans les collections d'une institution muséale ? Carte blanche

1970-1975	Museum of Modern Art (MoMA) New York, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: sous l'impulsion de l'Art Workers Coalition (AWC)	Projects 7: Tom Otterness (23 juillet - 13 octobre 1987) Projects 9: Louise Lawler (19 septembre - 10 novembre 1987) Projects 76: Francis Alys (29 juin - 11 novembre 2002)	« <i>Projects Series</i> », fondé au MoMA sous l'impulsion de l'Art Workers Coalition, a ceci d'intéressant qu'il annonce ce que sera vingt ans plus tard le cycle <i>Artist's Choice</i>... » (Julie Bavin, L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée, p. 151) « The Elaine Dumbheiser Projects Series was established at The Museum of Modern Art in 1971 to present work by emerging artists and to bring reactionary, avant-garde art into the context of the museum. The series was intended not only to give undiscovered artists the opportunity to display new work, but also to give the junior curatorial staff the opportunity to initiate and organize exhibitions of art new to the museum. The series was named the Elaine Dumbheiser Projects Series in 2006 in honor of Ms. Dumbheiser, a longtime collector of contemporary art who bequeathed most of her collection to MoMA upon her death in 2001. Experimental and innovative, the Elaine Dumbheiser Projects Series continues to challenge and expand viewers' ideas about art and art practice. » (« The Elaine Dumbheiser. Projects Series ». Récupéré de http://www.moma.org/interactivex/exhibitions/projects/ebout/)	« Certes, il ne s'agit pas encore de donner un blanc-seing pour réinterpréter librement les pièces conservées dans les collections. Mais l'idée est déjà d'inviter des artistes à laisser leur marque personnelle par le biais d'installations produites en relation avec des œuvres du musée. » (Julie Bavin, L'artiste commissaire, p. 151)	Programme (long terme) Exposition / œuvre	Julie Bavin, L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p. « The Elaine Dumbheiser. Projects Series ». Récupéré de http://www.moma.org/interactivex/exhibitions/projects/ebout/	Ne concerne pas toujours les collections.
						MoMA, « 7 Tom Otterness », The Elaine Dumbheiser Projects Series, 2016. Récupéré de https://www.moma.org/interactivex/exhibitions/projects/tom-otterness/ Julie Bavin, L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p.	
						MoMA, « 76 Francis Alys », The Elaine Dumbheiser Projects Series, 2016. Récupéré de http://www.moma.org/interactivex/exhibitions/projects/francis-als/	
					Intervention ponctuelle dans les collections Exposition/œuvre	Claude Allemand-Corse, Claude d'Arthaus, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chasse, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », <i>Perspective</i>, no 4, 2009, p. 502-503. Récupéré de http://perspective.revues.org/1258	
					Exposition temporaire	Pierre B. Landry, et al., <i>75 ans chrono : Le Musée national des beaux-arts du Québec 1933-2008</i>, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2009, p. 150.	Projet de commissaires. Il n'y a pas d'interventions d'artistes dans les collections, mais ce cas est intéressant par le mélange des œuvres contemporaines aux objets anciens et par l'unité de l'exposition

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

1975- 1980	Kunsthistorisches Museum Vienne, Autriche Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Claudio Parmiggiani <i>Synecdoche</i> (1976)	« A côté d'une œuvre allégorique de Dosso Dossi, un peintre du XVI ^e siècle, Parmiggiani a créé son propre work in progress. Juxtaposés au tableau original accroché au mur, son installation déplace l'œuvre achevée que l'on voit sur le tableau de Dosso Dossi hors de son cadre historique pour la situer dans l'espace-temps réel du visiteur. » (J. Putnam (v.f.), p. 165.)	Intervention ponctuelle dans les collections Œuvre	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	Carte blanche ? Confrontation
	The Art Institute of Chicago, Gallery 219 Chicago, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Michael Asher Installation <i>73e Exposition américaine</i> (dans le cadre de)	«Pour la 73e Exposition américaine, Asher ôta la statue en bronze de Georges Washington de son emplacement habituel à l'extérieur du musée pour la poser sur un socle peu élevé dans une salle consacrée à la peinture et au mobilier du XVIII ^e siècle. Il redéfinissait ainsi le rôle de la statue qui, de pièce commémorative monumentale, devenait un simple élément dans l'histoire de l'art. En tant que participant à une exposition d'art contemporain, l'artiste montrait ici de manière conceptuelle combien la présentation muséologique pouvait varier selon qu'elle obéissait à tel ou tel critère historique.» (J. Putnam (v.f.), p. 30.)	Intervention ponctuelle dans les collections (?) ou Exposition temporaire (?)	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	
	National Gallery Londres, Royaume-Uni Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	<i>Artist's Eye</i> (programme - 1980-1989 (?))	«[...] permet à un artiste d'agir en tant que commissaire d'une exposition temporaire.» (Y. Bergeron et R. Montpetit, «Intrus, mais qu'à mortelle», p. 159)	Programme (long terme) Exposition	BERGERON, Yves et Raymond MONTPEIT: «Présenter des œuvres contemporaines dans les salles d'exposition permanente». <i>Intrus/Intruders</i> . Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p.157-162	
1980- 1985	Musée d'Ethnographie de Neuchâtel Neuchâtel, Suisse Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Jacques Haniard, directeur (1980-2006)	Plusieurs expositions : <i>Objets prétextes, objets manipulés</i> (2 juin-30 décembre 1984) <i>POM POM POM</i> (31 mai 1997 au 18 janvier 1998) <i>Le Salon de l'ethnographie</i> (3 juin 1989 au 7 janvier 1990)	« Les milieux francophones ne sont pas en reste et peut-être la Musée d'ethnographie de Neuchâtel est-il exemplaire de ce type de démarche, puisque dès les années 1980 il engage la participation d'artistes actuels pour ses expositions temporaires : Objets prétextes, objets manipulés3, POM POM POM 4 et Le Salon de l'ethnographie5 sont trois exemples d'exposition probants. » (Rabéca Lemay-Perrault, « Les œuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ? »), <i>Muséologies : les cahiers d'étude supérieures</i> , vol. 7, no 2, 2015, p. 113.	Exposition temporaire	Rabéca Lemay-Perrault, « Les œuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ? », <i>Muséologies : les cahiers d'étude supérieures</i> , vol. 7, no 2, 2015, p. 113.	Il n'est pas certains que les interventions d'artistes à l'intérieur de ces expositions temporaires soient des interventions dans les collections.
	Musée des beaux-arts de Dijon Dijon, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: sous l'impulsion du centre d'art Le Consortium, Christian Besson, Xavier Douroux, Frank Gautherot (commissaires) et Daniel Buren (commissaire pour un temps seulement)	<i>Présence discrète</i> (10 janvier-28 février 1983)	« 2 mai 1982 : Envoi d'une lettre d'invitation : "L'exposition repose sur l'insertion de travaux contemporains au sein du circuit des collections permanentes du musée sans occasionner de confusion dans la présentation habituelle desdites collections. Elle ne vise pas à être un exercice de dissimulation, elle ambitionne seulement d'offrir aux artistes invités la possibilité de prendre en considération un lieu, aujourd'hui encore espace naturel de préexistence pertinente. En aucun cas cette exposition ne veut se poser comme analyse ou critique de l'institution muséale. " » (http://expositions.modernes.biz/presence-discrete/, une partie de la citation dans J. Bavin, p. 155) « De grands noms de l'art contemporain y participeront témoins, parmi lesquels Giovanni Anselmo, Robert Barry, Christian Boltanski, Peter Dornsbrough, Jenny Holzer, On Kawara, Bertrand Lavier, Giulio Paolini, Lawrence Weiner, sans oublier Daniel Buren qui demandera à faire partie du comité d'organisation, avant de donner sa démission en février 1983. » (J. Bavin, p. 155)	Exposition temporaire	Julie Bavin, <i>L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p. Expositions modernes, « Présence discrète », <i>Expositions modernes. Histoire, théorie, recherche</i> , 2016. Récupéré de http://expositions.modernes.biz/presence-discrete/	
		<i>The Brooklyn Museum's Grand Lobby Project's</i> (1985)	« En 1985, toutefois, sous l'impulsion du mouvement général de l'ouverture des institutions à l'art vivant, il se lance dans une politique de promotion de l'art contemporain en lançant un cycle d'expositions appelé <i>The Brooklyn Museum's Grand Lobby Project's</i> . La responsable, Charlotta Koik [...]. » (J. Bavin, p. 145) « Dans son introduction au catalogue, la conservatrice explique combien cette démarche fut difficile à imposer à l'institution. Le Brooklyn Museum avait beau se singulariser par la mise en place d'un cycle d'expositions où, écrit-elle, le "conservateur abandonnait son habituel pouvoir curatorial pour devenir un collaborateur de l'artiste", il n'envisageait pas encore que ce principe de liberté puisse s'entendre à l'ensemble du musée lui-même. Il était surtout difficile d'imaginer qu'une personnalité étrangère à l'institution (<i>an artist-curatorial</i>) utilise les œuvres muséales à un autre dessein que la perspective historique et la division disciplinaire qui leur étaient naturellement imposées. » (J. Bavin, p. 145-146)	Programme (long terme) Exposition/œuvre	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill. « Charlotta Koik », Récupéré de http://charlottakoik.com/	Ce programme n'est pas exclusivement dédié à sa collection. Il donne plutôt un espace de création pour les artistes vivants.

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

Brooklyn Museum New York, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Charlotta Kotik, "chairman" (présidente/conservatrice) du département de l'art contemporain du Brooklyn Museum (1985-2007)	« Malgré quelques réticences, Kosuth bénéficia néanmoins d'une grande marge de manœuvre et fut autorisé à sélectionner librement des pièces appartenant aussi bien aux sections consacrées aux arts égyptien, africain, océanien et asiatique qu'aux départements de peintures et de sculptures européennes ou d'art contemporain. [...] La hiérarchie temporelle traditionnelle était ainsi totalement brisée et faisait surgir de nouvelles interprétations : non seulement la collection musicale se voyait sortir momentanément de sa temporalité fixe, mais l'histoire de l'art était elle-même questionnée, puisque la confrontation intraitable entre des pièces anciennes et des œuvres récentes montrait comment notre propre perception des objets se modifie selon la manière dont ils prennent place dans le temps et dans l'espace. L'artiste avait aussi pris soin de mettre en vis-à-vis des chefs-d'œuvre et des pièces dites " secondaires " reléguées jusqu'alors dans les réserves du musée. » (J. Bawin, p. 146) Joseph Kosuth <i>The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable</i> (exposition, 27 sept. Au 31 déc. 1990) <i>The Brooklyn Museum's Grand Lobby Project's</i> (programme, 1985)	« "Because of the national debate surrounding government support of the arts and, in the view of some, censorship, this is an especially timely project. Our debate with an eye to history", states Robert T. Buck, Director of The Brooklyn Museum. » (Brooklyn Museum Archives. Records of the Department of Public Information. Press releases, 1989 - 1994, 07-09/1990, 135-137) « La responsable, Charlotta Kotik, invite Kosuth à y participer en 1988 et c'est à partir de cette première intervention que naît l'idée de lui confier un projet de plus grand envergure : investir l'ensemble des départements du musée. » (J. Bawin, p. 145)	Julie Bawin, <i>L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée</i>, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p. James Putnam, <i>Le musée à l'enverve. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i>, Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill. « The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable (Joseph Kosuth) » Recupéré de https://www.brooklynmuseum.org/organizedcollections/exhibitions/819/The_Brooklyn_Museum_Collection%3A_The_Play_of_the_Unmentionable_Joseph_Kosuth	Bien que ce cas est une intervention d'artiste dans les collections, le programme dans lequel il s'inscrit n'inclut pas seulement ce type d'intervention.
Musée des Beaux-Arts de Nantes Nantes, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	<i>Histoires de Sculpture</i> (21 juin au 31 août 1985)	« C'est à l'occasion de manifestations temporaires que l'art contemporain s'est le plus facilement insinué dans les salles anciennes, comme à Nantes où, pour la première fois pendant l'été 1985, avec l'exposition <i>Histoires de sculptures</i>, une douzaine d'artistes internationaux investirent plusieurs espaces dans la ville, dont les musées. » (Claude Allemand-Corseau, Claude d'Arbénasie, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées »)	Claude Allemand-Corseau, Claude d'Arbénasie, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », <i>Perspective</i>, no 4, 2009, p. 502-503. Recupéré de http://perspective.revues.org/1258	
British Museum Londres, Royaume-Uni Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Eduardo Paolozzi (artiste-commissaire)	Eduardo Paolozzi <i>Lost Magic Kingdoms</i> (exposition, 1987)	«L'exposition d'Eduardo Paolozzi intitulée «Lost Magic Kingdoms» était le résultat de recherches approfondies dans les archives et les collections ethnographiques non exposées du British Museum, où elle fut présentée en 1987 avant de tourner dans divers musées régionaux anglais [...]. L'artiste sélectionna ainsi dans les réserves du musée plus de deux cents objets dont la plupart n'avaient jamais été exposés. Il procéda ensuite à leur organisation thématique. » (J. Putnam (v.f.), p. 136 et 138.)	James Putnam, <i>Le musée à l'enverve. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i>, Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	
Musée des beaux-arts de Reims (ou Musée Saint-Denis) Reims, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	<i>Mis-à-Vis</i> (exposition, 13 avril-15 mai 1987)	« [...] jouent les "intrus" dans un musée [...] » (J. Bawin, p.155)	Julie Bawin, <i>L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée</i>, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p.	
Pitt Rivers Museum Oxford, Angleterre Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Chris Dorsett	Chris Dorsett <i>Divers memories</i> (1987-1994)	« De 1987 à 1994, Chris Dorsett a réalisé au Pitt Rivers Museum une série de cinq expositions, toutes intitulées « Divers Memories », présentant des œuvres de différents artistes (plasticiens, photographes, cinéastes, poètes, comédiens et musiciens) et dépourvus de tout cartel explicatif pour mieux se fonder dans la scénographie existante. » (J. Putnam (v.f.), p. 163.)	James Putnam, <i>Le musée à l'enverve. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i>, Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	Carte blanche ? Camouflage

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

1985-1990	Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Pays-Bas Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Wim Crowell, directeur du musée de 1985 à 1993; Peter Greenaway	Cycle d'expositions cycle de cartes blanches (1988)	« Conçu à partir de deux très riches collections - celle de Frans Jacob Otto Boijmans et celle de George Van Beuningen -, ce musée inaugure en 1988 un cycle d'expositions consistant à donner carte blanche, une fois par an, à une personnalité extérieure à l'institution pour mettre en scène les œuvres conservées dans ses réserves et ses collections. Ce n'est pas un artiste qui inaugure ce cycle, mais la figure par excellence du <i>curating</i> qu'est alors devenu Harald Szeemann. Il y organise <i>a-HistorischeKlinken o-Historical Soundings</i> , une exposition répondant à un principe assez proche de <i>Raid the Icebox</i> , puisque l'intervention consistait à puiser dans les collections du musée pour mettre ensuite en scène, selon un plan parfaitement libre, les œuvres de son choix. » (J.Bavin, p.143)	«En donnant carte blanche à une personnalité du monde de l'art contemporain, le Boijmans Van Beuningen participait, non sans visée stratégique, à une modification très sensible de son image. D'un simple musée de beaux-arts abritant quelques chefs-d'œuvre (Rembrandt, Bosch, Van Gogh entre autres), il devint le lieu de tous les possibles ; un lieu qui, principalement à la suite de l'exposition <i>The Physical Self</i> de Peter Greenaway en 1991, apparut aux yeux de tous comme un espace ouvert à l'esprit de laboratoire. » (J. Bavin, <i>L'artiste commissaire</i> , p.143)	Programme (long terme) Exposition	Julie Bavin, <i>L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 234 p. James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	La carte blanche n'est pas nécessairement donnée à un artiste, mais plutôt à une personnalité extérieure. Le programme n'eut ainsi que dans les cas étudiés, mais demeure intéressant par son invitation à Peter Greenaway en 1991. En outre, il s'agit de l'un des premiers programmes de ce genre qui en aurait inspiré d'autres selon certains auteurs. Carte blanche
		Peter Greenaway <i>The Physical Self</i> (exposition, 1991)	« Invité en tant que curateur par ce musée, Greenaway choisit d'organiser cette exposition autour du thème du corps humain, de la naissance à la vieillesse. A côté des objets d'arts appartenant au musée, plusieurs vitrines reconstituent des modèles nus - debout, assis ou allongés, adoptant des poses d'ateliers traditionnelles. » (J. Putnam (v.f.), p. 32.)	Dans le cadre du programme de carte blanche (1988) donnée à une personnalité extérieure à l'institution pour mettre en scène les œuvres conservées dans ses réserves et ses collections. (J. Bavin, <i>L'artiste commissaire</i> , p.143)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	Julie Bavin, <i>L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p	Carte blanche
	Kunsthistorisches Museum Vienne, Autriche Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Franz West <i>Couches</i> (1989-1990)	« Lors d'une exposition personnelle organisée dans un musée ne présentant normalement pas d'œuvres d'artistes vivants, West dissémina ses sculptures en métal dans les salles d'exposition, les plaçant à côté des sièges traditionnellement proposés au public pour qu'il puisse contempler les tableaux. Les visiteurs étaient invités à s'asseoir ou à s'allonger sur ces sculptures en métal et devenaient ainsi, tout en se relaxant, partie intégrante de l'œuvre. » (J. Putnam (v.f.), p. 180.)	«En donnant carte blanche à une personnalité du monde de l'art contemporain, le Boijmans Van Beuningen participait, non sans visée stratégique, à une modification très sensible de son image. D'un simple musée de beaux-arts abritant quelques chefs-d'œuvre (Rembrandt, Bosch, Van Gogh entre autres), il devint le lieu de tous les possibles ; un lieu qui, principalement à la suite de l'exposition <i>The Physical Self</i> de Peter Greenaway en 1991, apparut aux yeux de tous comme un espace ouvert à l'esprit de laboratoire. » (J. Bavin, <i>L'artiste commissaire</i> , p.143)	Intervention ponctuelle dans les collections (Œuvres / Exposition	Klio K. Panourgias, « Thematic Exhibitions: an Approach to Curating ». Récupéré de http://www.ue-gr/publications/print/micro/cu/03/article01.html	Carte blanche ?
	National Gallery Londres, Royaume-Uni Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Associate Artist Scheme (programme - depuis 1985)	«The Rootstein Hopkins Foundation Associate Artist Scheme enables leading contemporary artists to work with a collection of paintings that were made before 1900. The appointment is by invitation and is for a period of two years. The artist is given a studio in which to make new work that in some way connects to the National Gallery Collection. It is designed to demonstrate the continuing inspiration of the Old Master tradition on today's artists.» (http://www.nationalgallery.org.uk/learning/associate-artist-scheme/)	«The Rootstein Hopkins Foundation Associate Artist Scheme enables leading contemporary artists to work with the National Gallery Collection for a period of two years.» (http://www.nationalgallery.org.uk/learning/associate-artist-scheme/)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition (Œuvre/installation	« Associate Artist Scheme ». Récupéré de http://www.nationalgallery.org.uk/learning/asso-ate-artist-scheme/	Suite de Artist's Eye (?)
	Philadelphia Museum of Art Philadelphie, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Andrea Fraser <i>Museum Highlights : A Gallery Talk</i> (1989)		Intervention ponctuelle dans les collections Événement/performance	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.		

Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Régis Michel, conservateur du département des arts graphiques du Louvre	Peter Greenaway « Le bruit des nuages » (intervention) (1993) Dans le cadre des <i>Portis pris</i> (1990-1999)	Première manifestation en France (d'après J. Bavin) : « [...] au début des années 1990 avec la série <i>Portis pris</i> , créée sous l'impulsion de Régis Michel, conservateur du département des arts graphiques du Louvre. Si le principe est de convoier une personnalité à jeter un regard extérieur sur la collection de dessins anciens, les cartes blanches ne sont toutefois guère distribuées à des artistes, mais à des théoriciens de renom tels que Jacques Derrida, [...] Une exception toutefois : l'invitation lancée en 1993 au cinéaste Peter Greenaway. Probablement inspirée par l'exposition de Boijmans Van Beuningen, l'intervention de Greenaway, appelée <i>Le bruit des nuages</i> , constitue une expérience radicalement nouvelle pour le Louvre, ce que le critique d'art Harry Bellet rappelle lorsqu'il écrit en janvier 1993 : « [...] certains frémirissent à l'idée d'en confier le commissariat à un salimbanque, tout cinéaste à succès soit-il, au point que les organisateurs de l'exposition ont pertinemment saisi cette occasion pour rappeler sa formation initiale d'artiste-peintre et les nombreuses références faites dans ses films aux maîtres de la Renaissance italienne ou de l'art flamand. » (J. Bavin, p.160-161)	« (...) convoier une personnalité à jeter un regard extérieur sur la collection de dessins anciens [...]. » (J. Bavin, p. 160) Réservé « (...) à des théoriciens de renom [...] » sauf pour Peter Greenaway (J. Bavin, p. 160)	Intervention ponctuelle dans les collections	Julie Bavin, <i>L'artiste commissaire. Encre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p.	La première intervention d'artiste dans les collections en ce qui concerne ce programme.
Carnegie Museum of Art (exposition) Carnegie Museum of Natural History (collections utilisées) Pittsburgh, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Allan McCollum <i>Lost Objects</i> (1991)	« McCollum a utilisé des moulages d'os de dinosaures appartenant à la collection Carnegie Museum of Natural History pour créer cette vaste installation horizontale, réflexion sur les systèmes taxinomiques ainsi que sur l'utilisation, dans les musées, de copies et de répliques se substituant à un spécimen absent ou « perdu ». Les moulages des fossiles contrastent de manière étonnante avec ceux des sculptures classiques et des frises architecturales exposés dans la galerie supérieure. » (J. Puman (v.f.), p. 55.)		Intervention ponctuelle dans les collections Exposition/œuvre	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	
Fraumuseum Bonn, Allemagne Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Siglinde Kalhsbach Performances, 6 décembre 1991	« Cette œuvre comprendrait une installation composée de sept photographies de grand format, d'un montage de séquences extraites de plusieurs vidéos des performances de Siglinde Kalhsbach diffusé par un moniteur et d'une peinture murale créée par l'artiste en appliquant la peinture avec son corps. Dans les salles situées à l'étage, ses œuvres s'intégreraient à l'art de la période du national-socialisme, et sa performance, pour la quelle elle s'était enduite le corps de goudron, créait un contraste saisissant avec les représentations idéalisées de la femme par des artistes masculins. L'installation à l'étage était intitulée <i>Rollenbilder im Nationalsozialismus - Umgang mit dem Erbe</i> (« Images du rôle dans le national-socialisme - Association avec l'héritage »). Sous le nazisme, une telle œuvre eût assurément été considérée comme « déglorifiée. »		Intervention ponctuelle dans les collections Événement/performance Œuvre		
Isabella Stewart Gardner Museum Boston, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Sophie Calle <i>Last seen</i> (<i>Eagle Silhouette</i>) (1991)	« La silhouette de l'aigle encadrée, ci-contre, représente le fleuron en or de la hampe d'un étendard napoléonien qui fut l'un des objets volés au Isabella Stewart Gardner Museum de Boston en 1990. Sophie Calle demanda au personnel du musée de décrire de mémoire les objets disparus en se tenant devant leur emplacement d'origine, puis exposa ces textes à côté d'images des espaces laissés vides, montrant ainsi combien la perception humaine est sujette à une interprétation très personnelle lorsque la réalité est reconstituée sur la base de souvenirs. » (J. Puman (v.f.), p. 106.)		Intervention ponctuelle dans les collections Œuvre	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	
Museum of Fine Arts Boston, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Louise Lawler <i>Connections: Louise Lawler</i> (exposition, 1991) <i>Connections</i> (programme) ?			Programme (long terme) ? Interventions ponctuelle dans les collections ?	Julie Bavin, <i>L'artiste commissaire. Encre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p.	redéploiement des expositions permanentes (?)
Musée des beaux-arts de Liège Liège, Belgique Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Laurent Jacob (commissaire)	Jef Geys <i>Le merveilleux et la prophétie</i> (1991)	« En 1991 – soit au moment où débute à peine la vogue des cartes blanches lancées par les musées à des personnalités extérieures à l'institution –, l'artiste flamand Jef Geys est invité à se plonger dans le patrimoine du Musée de l'art wallon. Cette intervention de Jef Geys s'inscrit dans le cadre d'une exposition intitulée <i>Le merveilleux et la prophétie</i> , laquelle exposition faisait elle-même partie d'une importante manifestation, <i>L'Eurgio 90</i> , qui avait entre autre pour objectif de vérifier l'actualité du patrimoine dans sa capacité d'interaction avec les œuvres contemporaines. Chapeauté par Laurent Jacob, cette exposition permit donc à Geys de réaliser une installation consistant en un accrochage inédit d'œuvres issues des réserves du musée et de pièces réalisées par un fabricant et exposées comme s'il s'agissait de tableaux conservés au musée. »		Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	Julie Bavin, « Quel musée des beaux-arts pour quel art contemporain? », dans Musée des Beaux-Arts de Liège, <i>Actes du colloque Du Musée des Beaux-Arts au Musée des Beaux-Arts</i> , 14 novembre 2011, Liège, Musée des Beaux-Arts de Liège, juin 2012, p. 42-43. Récupéré de http://hdl.handle.net/2268/154813	

ANNEXE I. TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

1990-1995	Bodemuseum Berlin, Allemagne Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Igor Kopytiansky <i>Ante Rem, In Rem, Post Rem</i> (œuvre, 1992) <i>Dialogue im Bodemuseum</i> (exposition)	« Après avoir créé des pastiches de tableaux historiques, Kopytiansky les endommagea délibérément en les mettant dans une machine à laver sèche-linge. Etalées sur le sol comme des tapis, ses toiles chiffonnées contrastaient avec l'acrotiche guidée des tableaux historiques du musée. Cette œuvre faisant partie d'une série d'interventions portant toutes le même titre réalisées par Igor et Svetlana Kopytiansky pour leur exposition « Dialogue im Bodemuseum ». » (J. Putnam (v.f.), p. 164.)		Intervention ponctuelle dans les collections (?) ou Exposition temporaire (?)	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	Carte blanche ? Confrontation
	Senckenberg Museum Francfort-sur-le Main, Allemagne Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Kasper König, directeur du musée Portikus d'art contemporain à Francfort	Tom Otterness <i>The Tables</i> (1992)	« Cette installation, présentée au musée d'histoire naturelle dans le cadre d'un projet de délocalisation mise en œuvre par Kasper König, directeur du musée Portikus d'art contemporain à Francfort, se composait de trois grandes tables inspirées des tables de pique-nique en bois, placées au milieu d'une exposition de squelettes de dinosaures. Sur les tables étaient disposées plus d'une centaine de petites sculptures en bronze présentant des influences grecques, romaines, chrétiennes, indiennes et azèques. Cette œuvre grandiose commencée en 1985 a été exposée en différents endroits, notamment au MoMA à New York. » (J. Putnam (v.f.), p. 163.)	« Cette installation, présentée au musée d'histoire naturelle dans le cadre d'un projet de délocalisation mise en œuvre par Kasper König, directeur du musée Portikus d'art contemporain à Francfort [...] » (J. Putnam (v.f.), p. 163.)	Intervention ponctuelle dans les collections (?) Oeuvre	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	Les autres expositions ou cette œuvre a été présentée ne semblent pas être des interventions dans les collections
	Maryland Historical Society Baltimore, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Fred Wilson	Fred Wilson <i>Metalwork 1793-1880</i> (œuvre (exemple), 1992) <i>Mining the Museum</i> (exposition)	« Wilson juxtapose dans cette installation toutes sortes d'objets improbables afin d'illustrer l'histoire « occulte » des collections du musée. On peut lire sur les cartels qui accompagnent cet ensemble: « Réceptifs en argent repoussé, style Baltimore 1830 » et « Entraves d'esclave, fabricant inconnu, faites à Baltimore v. 1793-1872 ». Le fait d'associer ces différents objets visait à rappeler que la fortune de la haute société de Baltimore au XIX ^e siècle s'était bâtie sur l'esclavage. » (J. Putnam (v.f.), p. 30.)		Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	
	Museum für angewandte Kunst Vienne, Autriche Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Redéploiement des collections (1993) Expositions permanentes dont différentes sections ont été mises en espace par des artistes contemporains internationaux : Barbara Bloom, Eichinger oder Knechtl, Günther Förg, GANGART, Franz Graf, Jenny Holzer, Donald Judd, Peter Noever, Manfred Wakolbinger	« 1993 / The Permanent Collection is redesigned, with interventions by internationally acclaimed artists (Barbara Bloom, Eichinger oder Knechtl, Günther Förg, GANGART, Franz Graf, Jenny Holzer, Donald Judd, Peter Noever, Manfred Wakolbinger, and Heimo Zobernig) updating the viewing perspectives in keeping with the idea of "tradition and experiment." The various rooms on Subenring also house the Study Collection and the gallery devoted to special exhibitions featuring the work of contemporary artists. The building on Weiskirchenstraße is used for the museum's program of temporary exhibitions. // The reopening exhibition Vito Acconci: The City Inside Us shows a whole-room installation by the New York artist. » (Museum für angewandte Kunst, « The History of the Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art », MAK, En ligne, (s.d.). Récupéré de http://www.mak.at/en/the_mak/history)	« The Permanent Collection is redesigned, with interventions by internationally acclaimed artists (Barbara Bloom, Eichinger oder Knechtl, Günther Förg, GANGART, Franz Graf, Jenny Holzer, Donald Judd, Peter Noever, Manfred Wakolbinger, and Heimo Zobernig) updating the viewing perspectives in keeping with the idea of "tradition and experiment." » (Museum für angewandte Kunst, « The History of the Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art », MAK, En ligne, (s.d.). Récupéré de http://www.mak.at/en/the_mak/history)	Exposition permanente Exposition permanente	Museum für angewandte Kunst, « The History of the Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art », MAK, En ligne, (s.d.) Récupéré de http://www.mak.at/en/the_mak/history	
	Seattle Art Museum Seattle, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Fred Wilson	<i>The Museum Mixed Metaphors</i> (exposition, 1993)	« Pour son exposition intitulée « The Museum: Mixed Metaphors » (1993), Fred Wilson modifia temporairement une partie de l'acrotiche des collections permanentes afin de proposer un lien entre différents points de vue culturels. Pour mieux connaître le musée et les habitants de la ville, Wilson effectua des recherches préparatoires auprès du personnel du musée et des artistes locaux. Ensuite, il analysa les modalités d'interprétation et de présentation du musée afin de pouvoir mêler de manière très subtile des œuvres de sa création à celles de la collections permanentes, de sorte que le visiteur lambda ne puisse distinguer les unes des autres. » (J. Putnam (v.f.), p. 134.)		Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

Château d'Oron Oron, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Jean-Hubert Martin, directeur artistique (1991-1994)	Programme ou plusieurs interventions ponctuelles dans les collections	« En 1991, Jean-Hubert Martin, nommé directeur artistique du château d'Oron, est chargé de constituer la collection. Il estime que des œuvres de l'art actuel ne peuvent pas y être de l'art actuel ne peuvent pas y être exposées comme elles le sont habituellement dans d'autres musées. » (Marie-Laure Deval et Jean-Louis Lacroix, « Le Château d'Oron. L'art contemporain revisite l'histoire », <i>L'OCIM</i> , no 54, 1997, p. 3)	« C'est ainsi, qu'en 1993, il fut décidé de faire appel à des créateurs contemporains pour redonner vie aux intérieurs du château. » (Jean-Bernard Sandler, « Découvrir le Château d'Oron et ses collections d'art contemporain »)	Programme (long terme) ou intervention ponctuelle dans les collections Exposition/œuvre/événement/performance	Jean-Bernard Sandler, « Découvrir le Château d'Oron et ses collections d'artistes dans les collections. Il y a également l'utilisation d'œuvres du Fonds national d'art contemporain (FNAC). » Marie-Laure Deval et Jean-Louis Lacroix, « Le Château d'Oron. L'art contemporain revisite l'histoire », <i>Lettre de l'OCIM</i> , no 54, 1997, p. 3 Claude Allemand-Conseau, Claude d'Anthénaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Eric de Chantey, « Les pratiques récentes de l'art contemporain dans les musées », <i>Perspective</i> , no 4, 2009, p. 302-303. Récupéré de http://perspective.revues.org/1238	Il ne s'agit pas seulement des interventions d'artistes dans les collections. Il y a également l'utilisation d'œuvres du Fonds national d'art contemporain (FNAC).
Musée des beaux-arts d'Amiens Amiens, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Marcelin Pleynet, critique d'art français (commissaire)	<i>Le musée et les modernes</i> (1994)	« Le critique invita plusieurs artistes vivants à « camper » dans les collections aménoises. Il sollicita Alédinsky et Bioulès, Bishop et Kelly, Rouan et Twombly, Kiril et Marden, et disposa leurs œuvres dans le voisinage des toiles anciennes du musée. Il décida par ailleurs d'introduire des œuvres modernes (Picasso, Matisse, Pissarro, Hôlon) et de les placer dans les galeries consacrées d'ordinaire aux écoles du XVIII ^e siècle. Ce type d'accrochage, particulièrement en vogue aujourd'hui dans les musées d'art et les musées de société, fut pour le Musée d'Amiens l'occasion de revitaliser son image et de mieux faire connaître ses collections, jusqu'alors ignorées par une grande partie du public. » (Julie Bavin, « Quel musée des beaux-arts pour quel art contemporain? »)	« Le Musée des beaux-arts d'Amiens compte parmi ceux-ci. En 1994, il confia au critique d'art français Marcelin Pleynet le soin de concevoir une exposition à partir des œuvres conservées dans les salles historiques du musée. À l'origine du projet de Pleynet se trouvait une question : « L'art du XIX ^e siècle se sépare-t-il radicalement de l'art des siècles précédents ou bien se constitue-t-il dans une continuité d'influences et d'intelligence avec l'art des siècles passés ? ». » (Julie Bavin, « Quel musée des beaux-arts pour quel art contemporain? »)	Exposition temporaire	Julie Bavin, « Quel musée des beaux-arts pour quel art contemporain? », dans Musée des Beaux-Arts de Liège, Actes du colloque <i>Du Musée des Beaux-Arts au Musée des Beaux-Arts</i> , 14 novembre 2011, Liège, Musée des Beaux-Arts de Liège, juin 2012, p. 42. Récupéré de http://hdl.handle.net/2268/154813 Julie Bavin, <i>L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 274 p.	Il s'agit d'une exposition commissariée par un critique. Ce dernier a néanmoins invité certains artistes vivants à prêter part au projet.
British Museum Londres, Royaume-Uni Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	<i>Time Machine : Ancient Egypt and Contemporary Art</i> (exposition, 1994-1995)			Exposition temporaire	James Pataum, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	
	Andy Goldsworthy <i>Sandworks</i> (œuvre, 1994-1995) <i>Time Machine : Ancient Egypt and Contemporary Art</i> (exposition, 1994-1995)			Exposition temporaire	James Pataum, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	Carte blanche ? Confrontation
The Green Center for Non-Western Art and Culture, Brighton Museum and Art Gallery Susex, Angleterre Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Sonia Boyce <i>Peep</i> (œuvre, 1995)			Intervention ponctuelle dans les collections (œuvre)	James Pataum, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	Carte blanche ? Confrontation
Museo de Bellas Artes Caracas, Venezuela Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Terry Smith <i>Perhaps</i> (œuvre, 1995) <i>Intervenciones en el espacio</i> (exposition)			Intervention ponctuelle dans les collections (œuvre)	James Pataum, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	Carte blanche ? Singulatisation

ANNEXE 1 : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

Museum of Contemporary Art Los Angeles, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Ann Temkin Expositions itinérantes: Morial Collection, Houston Guggenheim Museum Soho, New York Mitsuo Art Tower, Japan Philadelphia Museum of Art	John Cage <i>Rolywholyover: A Circus for Museum</i> (4 juin-30 juillet 1995)	« Rolywholyover A Circus is a composition for museum created by the composer, writer, philosopher, and visual artist John Cage (1912-1992). One of the last large-scale projects that Cage conceived prior to his death, Rolywholyover A Circus transforms the Philadelphia Museum of Art into the setting for a constantly changing array of art, performances, film and video screenings, readings, and special programs. With many activities in the Museum occurring simultaneously, as in a circus, and the location of many objects in a constant flux guided by a computerized process of random distribution, the project breaks with traditional approaches to museum exhibition programming. The exhibition features a selection of works by artists important to Cage, interactive computer installations, and relevant ephemera, all rearranged daily according to a chance-derived "score." Cage said of the project, "The basic idea is that the exhibition would change so much that if you came back a second time, you wouldn't recognize it." Also on view are objects from fifty Philadelphia-area museums and special collections, chosen by chance procedures, as well as Cage's own graphic works. » (http://www.philamuseum.org/exhibitions/1995/478.html)	In the galleries is a media space offering live and prerecorded events throughout the run of Rolywholyover A Circus. Cage encouraged his audience to be open to unexpected experiences, and, in keeping with this philosophy, these events at the Museum will only be announced on the day of their presentation. » (http://www.philamuseum.org/exhibitions/1995/478.html)	Intervention ponctuelle dans les collections	« Rolywholyover: A Circus for Museum by John Cage ». Récupéré de http://www.philamuseum.org/exhibitions/1995/478.html	
Musée national des beaux-arts du Québec Québec, Canada Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Didier Proulx	<i>Souvenirs récents</i> (exposition, octobre 1995 - janvier 1996)	« Au Québec, peu d'expériences du genre ont été tentées. Ici même, au Musée national des beaux-arts du Québec, rappelle la tenue de l'exposition <i>Souvenirs récents</i> commissaire Didier Proulx, octobre 1995 - janvier 1996) où se collaborent, à l'intérieur d'une exposition temporaire, œuvres anciennes et contemporaines de la collection. » (L. Ouellet, <i>De l'exposition dans l'exposition</i> , p. 10)		Exposition temporaire	Lise Ouellet, « De l'exposition dans l'exposition », <i>Intrus/Intruders</i> , Catalogue de l'exposition présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 24 avril 2008 au 8 février 2009, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 9-13	Exposition commissariats utilisant des œuvres contemporaines d'artistes dans les collections Influencant par ses années de création (jeune pour le Québec) mélangeant déjà des œuvres et des objets anciens à des œuvres contemporaines
Museo Egizio Turin, Italie Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Ginseppe Penone <i>Tree Door</i> (œuvre, 1995-96) <i>Time Machine - Antica Egito e Arte Contemporanea</i> (exposition)	« Sculptée dans le tronc d'un cèdre colossal - le bois utilisé dans l'Antiquité pour fabriquer les cercueils et autres objets exposés dans ce même musée -, l'œuvre de Penone donnait vie à un nouvel arbre à partir d'un tronc mort, thème faisant écho au concept égyptien de renaissance. Outre Penone, treize autres artistes avaient été invités à installer une œuvre inspirée de l'Égypte antique dans les collections permanentes du musée. » (J. Putnam (v.f.), p. 162.)		Exposition temporaire	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill	
Bowes Museum Barnard Castle, County Durham, Angleterre Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Henry Moore Institute de Leeds (?)	Gillian Wearing <i>Confess all on video don't worry you will be in disguise. Intrigued? Call Gillian</i> (installation vidéo, 1996) <i>Private View</i> (exposition)	« Cette vidéo fut présentée dans le cadre d'une exposition de groupe organisée par le Henry Moore Institute de Leeds dans le musée du château. Trente-cinq artistes britanniques et allemands participèrent à cette manifestation qui présentait plus d'une centaine d'œuvres contemporaines. Un écran diffusait les déclarations d'un large échantillon de personnes, déguisées jusqu'à en être méconnaissables sous divers masques et perruques, et qui confessaient leurs secrets les plus intimes. La vidéo était présentée à côté d'un ensemble de portraits du musée représentant des personnes idéalisées dont le visage impénétrable créait un puissant contraste avec les sujets masqués de Gillian Wearing. » (J. Putnam (v.f.), p. 165.)		Exposition temporaire	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill	Carte blanche ?
	Programme de carte blanche donnée à des artistes (1996 à ?)	« Au Museum Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam, dans le cadre du même programme de carte blanche donnée à des artistes pour organiser des expositions, le projet Hans Haacke intitulé <i>Viewing Matters</i> : <i>Upstairs</i> (1996) proposait une analyse de la présentation et de la réception de l'art. » (J. Putnam (v.f.), p. 142) « Le temps de son mandat (1995-2003), Dercon poursuit avec beaucoup d'entrain la politique des cartes blanches en invitant dès son entrée en fonction, le très critique et subversif Hans Haacke. » (J. Bavin, p. 144)	« Au Museum Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam, dans le cadre du même programme de carte blanche donnée à des artistes pour organiser des expositions, le projet Hans Haacke intitulé <i>Viewing Matters</i> : <i>Upstairs</i> (1996) proposait une analyse de la présentation et de la réception de l'art. » (J. Putnam (v.f.), p. 142) « Le temps de son mandat (1995-2003), Dercon poursuit avec beaucoup d'entrain la politique des cartes blanches en invitant dès son entrée en fonction, le très critique et subversif Hans Haacke. » (J. Bavin, p. 144)	Programme (long terme) Exposition/œuvre	Julie Bavin, <i>L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p. James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill	INCERTITUDE Selon les écrits, il semblerait que le premier programme en 1988 semblait donner des cartes blanches à une personnalité exécutives. À partir de la nomination de Chris Dercon à la direction, le programme semble « être modifié pour des cartes blanches représentant désormais à des artistes

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Pays-Bas Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Chris Dercon, directeur du musée de 1995 à 2003; Hans Haacke	Hans Haacke <i>Viewing Matters: Upstairs</i> (exposition, 1996)	« Son exposition, intitulée <i>ViewingMatters: Upstairs</i> (1996), reposait sur un principe sociographique tout wahléen : les tableaux de la collection, choisis librement et au hasard, furent accrochés côte à côte sur des grilles, comme s'ils sortaient directement des réserves. S'interrogeant à la fois sur l'histoire du musée, l'origine des collections et les conditions de conservation, Haacke conçut une exposition nettement moins subversive et provocante qu'attendue. » (J. Bavin, p.144) « Au Museum Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam, dans le cadre du même programme de carte blanche donnée à des artistes pour organiser des expositions, le projet Hans Haacke intitulé <i>Viewing Matters: Upstairs</i> (1996) proposait une analyse de la présentation et de la réception de l'art. Les trois parties qui constituaient cette oeuvre abordaient chacune une modalité différente de l'approche de l'art: l'explication des images, la catégorisation et le classement des styles et des thèmes. L'accrochage de Haacke présentait des objets d'une grande diversité et issus d'époques différentes. Les tableaux, choisis au hasard dans les réserves par des techniciens du musée, étaient accrochés bord à bord sur des grilles, comme dans les réserves. » (Plus de description, voir J. Putnam, p. 142-143)	«Invité à organiser une exposition à partir des collections du musée, Haacke décida de puiser de manière aléatoire dans les réserves afin de provoquer des contrastes inattendus dans son plan d'accrochage. Il s'inspira du système d'entreposage des oeuvres dans les «couloirs» souterrains du musée où, pour rationaliser l'utilisation de l'espace, les tableaux sont souvent accrochés au hasard sur des grilles en acier, des oeuvres d'artistes renommés côtoyant des oeuvres de peintres obscurs ou anonymes, sans qu'il soit tenu compte du style ou de la période auxquels ils se rattachent. » (J. Putnam (v.f.), p. 142.)	Programme (long terme) Exposition	Julie Bavin, <i>L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur équilibrée</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p.	
South London Gallery Londres, Royaume-Uni Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	João Penalva <i>Mr Ruskin's Hair</i> (installation/oeuvre, 1997)	«Invité à créer une oeuvre s'inspirant d'un objet faisant partie des collections de la South London Gallery, l'artiste choisit un petit cadre enfermant une mèche de cheveux de John Ruskin. Il en réalisa sept contre-façons convaincantes, montées dans des cadres vieilliss qui furent accrochés dans la galerie à côté de l'original, invitant ainsi implicitement le spectateur à distinguer le vrai du faux. Un autre jeu de devinettes conviait le spectateur à choisir parmi trois dés à coudre posés sur une table de jeu lequel dissimulait un petit pois... incertain. » (J. Putnam (v.f.), p. 88.)	Intervention ponctuelle dans les collections (Euvre)	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.		
Corcoran Gallery of Art Washington, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Ken Aplekar <i>From Darnell Heater</i> (oeuvre, 1997) <i>Talking to the Pictures</i> (exposition)	« Aplekar a copié des détails de quelques-unes des oeuvres les moins connus des collections permanentes de la Corcoran Gallery of Art, puis a placé sur ces copies une plaque de verre sur laquelle était écrite en lettres sablées la réaction d'un visiteur face au tableau original, accroché à côté. Sa version d'un portrait de l'école de Rembrandt, <i>Vieil Homme dans un fauteuil</i> (v. 1630), est recouverte d'un citation d'un gardien du musée. Dans certains cas, Aplekar s'est servi de ses propres mots pour évoquer un souvenir de son histoire personnelle, réflexions plus intimes qui contrastent avec l'impartialité caractéristique des interprétations historiques données par le musée. » (J. Putnam (v.f.), p. 165.)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill. « Ken Aplekar ». Récupéré de http://www.kenaplekar.net/bibliography.html Albert Boime, "Aplekar's Family Album," Catalog essay for "Ken Aplekar: Talking to Pictures," Corcoran Gallery of Art, 1997. Terrie Sultan, Introductory catalog essay for "Ken Aplekar: Talking to Pictures," Corcoran Gallery of Art, 1997 « Focus Group Art ». Récupéré de http://www.unr.org/templates/story/story.php?storyid=1037524 (entrevue de K. Aplekar sur Talking to the Picture)		
Australian War Memorial Museum Canberra, Australie Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Ann Brennan <i>Is it real?</i> (1997) <i>Archives and the Everyday</i> (programme - projet du Canberra Contemporary Art Space)	« Le titre («Est-ce que c'est vrai ?») fait référence à une question souvent posée, selon Anne Brennan, par les jeunes visiteurs du musée. Son guide-audio des salles consacrées à la Première Guerre mondiale s'intéressait aux autres manières possibles d'interpréter les objets exposés. Son collage sonore était composé d'extraits de journaux intimes où se mêlaient la voix d'un enfant visitant le musée et celles de plusieurs conservateurs, ainsi qu'un monologue personnel. Cette oeuvre s'inscrivait dans le cadre d'un projet du Canberra Contemporary Art Space intitulé «Archives and the Everyday», regroupant divers artistes et musées de la région. » (J. Putnam (v.f.), p. 178.)	Programme (long terme) (Euvre (une nouvelle manière de revisiter les objets de la collection))	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.		Carte blanche ?
	<i>Collected</i> (exposition, 1997)		Exposition temporaire	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.		

British Museum Londres, Royaume-Uni Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Neil Cummings (exposition) et James Putnam (installation <i>Question of Taste</i>)	Richard Wentworth <i>Questions of Taste</i> (1997) <i>Collected</i> (exposition)	«Wentworth crée cet agencement en associant à d'anciens réceptifs à boisons égyptiens issus des collections du British Museum divers équivalents modernes abandonnés aux alentours du musée. Ces objets furent présentés dans une vitrine aménagée dans la galerie égyptienne. La description des globelets et des canettes modernes ainsi que des bouillottes en plastique se conformait au texte des cartels officiels et donnait des précisions sur leur fabrication et le lien de leur découverte. Cette juxtaposition établissait un dialogue entre le précieux et le sans valeur, artefacts de grand prix et objets mis au rebut, objets artisanaux uniques et emballages produits en série.» (J. Putnam (v.f.), p. 133.)	Exposition temporaire	James Putnam, <i>Le musée à l'encre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill. «Exhibitions », <i>James Putnam : Inventory</i> . Récupéré de http://www.jamesputnam.org.uk/inv_exhibition_04.html « Collected ». Récupéré de http://www.abnanciensite.com/node/508 James Putnam, <i>Le musée à l'encre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	Redéploiement des expositions permanentes (?)
	Fred Wilson <i>In course of Arrangement</i> (1997) <i>Collected</i> (exposition)	«Dans cette installation regroupant plusieurs objets, accompagnés de cartels, issus du département des antiquités égyptiennes du British Museum, Wilson abordait le thème de l'acquisition : une tête antique en pierre et une photographie d'une tête de momie montée comme un spécimen naturalisé était exposées à côté d'un buste en bronze de Giovanni Belzoni, responsable au XIXe siècle de l'acquisition de certaines des sculptures d'intérêt majeur qui forment aujourd'hui une partie des collections permanentes du musée. L'installation présentait en outre la vitrine dans laquelle la pierre de Rosette était exposée à l'origine, accompagnée d'une légende demandant «Que regardez-vous ? » aux spectateurs ainsi invités à penser au-delà de l'interprétation muséale conventionnelle.» (J. Putnam (v.f.), p. 134.)	Exposition temporaire	James Putnam, <i>Le musée à l'encre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	Redéploiement des expositions permanentes (?)
British Museum Londres, Royaume-Uni Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: James Putnam (fondé par)	<i>British Museum's Contemporary Arts and Cultures Programme</i> (1999)	« He founded the British Museum's Contemporary Arts and Cultures Programme in 1999 which relates to the philosophically rigorous role of museums: to examine and re-examine history, art and artefacts in the light of current cultural-related issues. » (http://www.jamesputnam.org.uk/biography.html)	Programme (long terme)	Julie Bawin, L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p. « Biography », <i>James Putnam : Inventory</i> . Récupéré de http://www.jamesputnam.org.uk/biography.htm	Redéploiement des expositions permanentes (?)
Freud Museum Londres, Royaume-Uni Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: James Putnam (commissaire invité pour le projet de Sophie Calle)	<i>Freud's Museum Exhibition Program</i> (programme, 1999) Sophie Calle <i>The Wedding Dress</i> (1999) <i>Appointment</i> (exposition) Sarah Lucas <i>Beyond the Pleasure Principal</i> (expositions, 2000) <i>The Pleasure Principal</i> (œuvre)	« Les interventions d'art contemporain peuvent se révéler tout aussi efficaces dans le cadre plus ordinaire d'anciennes résidences privées. Ces lieux et leurs collections, qui reflètent souvent la personnalité de leurs anciens occupants, peuvent offrir les conditions d'un dialogue plus intime avec un artiste vivant. Ainsi le Freud Museum, à Londres, a-t-il inspiré plusieurs artistes contemporains qui y ont créé des installations in situ réagissant au décor familial de l'un des penseurs majeurs du XXe siècle. Semblables projets impliquent que le conservateur choisisse des artistes capables de répondre aux qualités intrinsèques du lieu. » (J. Putnam (v.f.), p.159) « Investissant le bureau de Freud à Londres, Sophie Calle a placé sa robe de mariée sur le célèbre divan de l'analyste, comme s'il s'agissait du fantôme d'une ancienne patiente. Elle a également choisi dans son propre musée personnel divers souvenirs et les a mêlés aux meubles et aux objets de Freud ainsi qu'à sa collection. Chaque « installation » était accompagnée d'un texte reliant un souvenir significatif de son enfance ou de sa vie amoureuse. » (J. Putnam (v.f.), p. 158.) « S'inspirant du texte de Freud intitulé <i>Au-delà du principe de plaisir</i> , Sarah Lucas a réalisé des installations <i>in situ</i> dans le bureau, la salle à manger et la chambre du psychanalyste. Avec des ampoules, un tube de néon et des sous-éléments tendus sur des chaises, elle a créé une scène très suggestive - on pourrait presque imaginer un couple sous le regard de Freud, dont une photographie est accrochée au mur. » (J. Putnam (v.f.), p. 163.)	Programme (long terme) (Œuvre/installation/exposition)	James Putnam, <i>Le musée à l'encre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill. « Exhibition Archive ». Récupéré de http://www.freud.org.uk/exhibition_archive.html James Putnam, <i>Le musée à l'encre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill.	Carte blanche Confrontation
Museum of Modern Art (MoMA) New York, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Cycles d'exposition MoMA 2000 (1999-2001)	Cycle d'exposition comprenant un grand nombre d'exposition afin de mettre de l'avant la collection et son histoire.	Programme (long terme) Exposition	«EXHIBITION HISTORY LIST ». Récupéré de http://www.moma.org/learn/teachhouse/archives/archives_exhibition_history_list «The Way MoMA 2000 Ends: No Bang, Big Whimper». Récupéré de http://observer.com/2000/10/the-way-moma-2000-ends-no-bang-big-whimper/	Certaines des expositions du cycle dont les ModernStarts, contenant des interventions d'artistes contemporains dans les collections du musée

ANNEXE 1 : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

Museum of Modern Art (MoMA) New York, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	<i>ModernStarts: People, Places, Things</i> (28 octobre 1999 - 14 mars 2000)	« Mais la nécessité pédagogique du classement dans nos musées au regard d'une histoire de l'art européens, toujours approfondie mais finalement stable malgré des redécouvertes, ne nous permettrait sans doute pas facilement de rebattre les cartes, sauf peut-être dans une présentation thématique comme l'avait fait le MoMA à New York en 1999-2000, dans ModernStarts: People, Places Things. Traitant de la naissance de la modernité de 1880 à 1920, ces trois accrochages proposaient en outre des rapprochements avec des œuvres contemporaines destinées à démontrer la persistance des thèmes. Tout le siècle était ainsi traversé, un adolescent de Cézanne voisinant avec une photo de Remik Dijkster. À l'étage de Things, une immense peinture murale de Martin Cuijs-Martin, Objects, Ready and Not (1999), créait le décor avec une succession d'objets en trompe-l'œil, parfois redondants avec les œuvres exposées. » (Claude Allemand-Conneau, <i>et al.</i> : « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées »)		Exposition temporaire	Claude Allemand-Conneau, Claude d'Anthénaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chazey, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », <i>Perspective</i> , no 4, 2009, p. 306. Récupéré de http://perspective.revues.org/1258 Hilzon Kramer, « MoMA's Modern Starts Slights Abstract Art », 17 janvier 2000. Récupéré de http://ohmyart.com/2000/01/modern-modern-starts-sliths-abstract-art/	Il ne s'agit pas majoritairement d'interventions d'artistes dans les collections. Il s'agit plutôt d'une confrontation entre les œuvres de la collection appartenant à différentes époques. Il semble néanmoins y avoir quelques interventions d'artistes contemporains et des commandes (ex.: Sol LeWitt).
		« Le CAIRN s'attache à relire, interpréter et reconfigurer le territoire qui l'entoure à travers le regard d'artistes divers comme Mark Don, Delphine Gigoux- Martin, herman de vries, Auby Goldsworthy, Richard Nonas etc. ... Né en 2000 de la collaboration entre le Musée Gassendi et le Géoparc de Haute Provence, le CAIRN développe aujourd'hui son action artistique avec un double objectif : d'une part proposer des expositions produites sur place par des artistes en résidence ; d'autre part, déployer une collection d'œuvres pérennes et des interventions éphémères sur un territoire de plus de 200 000 hectares par le biais de commandes publiques ou de programmes européens. Les œuvres qui se situent dans la nature ainsi que celles qui occupent la salle d'exposition temporaire deviennent souvent une invitation à la marche et à l'immersion dans la montagne. Conçues en relation au contexte, elles accompagnent le visiteur à la découverte des sites naturels, de l'histoire et des traditions des lieux, à la rencontre de ses habitants. » (http://www.musee-gassendi.org/fr/le-cairn-centre-dart/)	« Dans une approche interdisciplinaire qui relie l'art à la nature et aux spécificités du territoire, le CAIRN constitue un laboratoire de création qui produit et diffuse l'art en milieu rural. » (http://www.musee-gassendi.org/fr/le-cairn-centre-dart/) « Depuis 3 ans, les deux structures ont créé CAIRN, Centre d'Art Informel de Recherche sur la Nature dont le parti pris est d'inviter des artistes en résidence afin qu'il découvrent le musée Gassendi et le territoire de la Réserve et fassent des propositions plastiques dans l'esprit des lieux. Les interventions peuvent prendre la forme d'expositions temporaires dans la galerie du CAIRN, d'installations pérennes ou éphémères dans tout le territoire de la Réserve géologique, de commandes publiques, etc. » (http://www.cnap.fr/musee-gassendi-cairn-centre-dart)	Programme (long terme) Exposition Œuvre Événement/performance Résidence	« Musée Gassendi + CAIRN centre d'art », http://www.cnap.fr/musee-gassendi-cairn-centre-dart « Le CAIRN Centre d'Art informel de Recherche sur la Nature », http://www.musee-gassendi.org/fr/le-cairn-centre-dart/ Claude Allemand-Conneau, Claude d'Anthénaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chazey, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », <i>Perspective</i> , no 4, 2009, p. 306. Récupéré de http://perspective.revues.org/1258	
Centre Georges-Pompidou Paris, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	<i>Regard égoïste</i> (programme) <i>Le regard égoïste 1. Carte blanche à Christian Boltanski</i> (1er janvier au 6 mars 2000)	« En 2000 : Le regard égoïste 1. Carte blanche à Christian Boltanski. Du 1er janvier au 6 mars. Le regard égoïste : une formule originale qui permet, une fois l'an, à un créateur de concevoir une exposition à partir du riche fonds d'art graphique. Premier d'entre eux, Christian Boltanski. » (https://www.centropompidou.fr/media/document/1c9b1c9ba287e8acd75ba26dcae611acfd4fnormal.pdf)	« L'objectif est d'inviter une personnalité du monde de l'art, de la littérature ou du théâtre à concevoir un accrochage inédit des pièces conservées dans le département. » (J. Bawin, p.198)	Programme (long terme) Exposition	Julie Bawin, <i>L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014. 294 p « Avant-propos. Un siècle, un musée, un regard » Récupéré de https://www.centropompidou.fr/media/document/1c9b1c9ba287e8acd75ba26dcae611acfd4fnormal.pdf « Continuities and discontinuities in art. "Encounters, New Art From Old": A Millennium Exhibition at the National Gallery in London » Récupéré de https://www.ngmuse.org/en/articles/2001/001/encoe-124.html	
National Gallery Londres, Royaume-Uni Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Richard Morphet	<i>Encounters: New Art From Old</i> (exposition, 14 juin au 17 septembre 2000)	« The National Gallery in London has challenged this view by initiating and hosting <i>Encounters: New Art From Old</i>, an exhibition that runs until September. Twenty-four contemporary artists, selected on the basis of their established interest in the art of the past, were invited to choose and respond to the art of their favourite "masterpiece" in the gallery's collection. [...] The concept of <i>Encounters: New Art From Old</i> works around the fundamental premise that everything artists do, even when they set out to emulate other artists, inevitably results in their own work, marked by their own temperament, individual handling, personal stances and habits. » (https://www.timeshighereducation.co.uk/books/a-look-back-at-past-masters/155942.article)	« Chaque artiste invité à participer à l'exposition « Encounters » devait créer une œuvre inspirée d'un tableau existant de son choix, une petite reproduction de l'œuvre originale étant accrochée à côté de la création contemporaine. Le tableau choisi par Jeff Wall était <i>Whistleblower</i> (1762), le chef-d'œuvre de George Stubbs, qui représentait, grandeur nature et dans une pose dynamique, un célèbre cheval de course ayant appartenu au second marquis de Rockingham. En réponse à ce portrait, Wall proposa l'image d'un âne humble mais digne servant à promener des enfants sur la plage. » (J. Putnam (v.f.), p. 193.)	Exposition temporaire	« A look back at past masters. Encounters ». Récupéré de https://www.timeshighereducation.co.uk/books/a-look-back-at-past-masters/155942.article	Confrontation Carte blanche
	<i>A Donkey in Blackpool</i> (2000) Jeff Wall			Exposition temporaire Œuvre	James Putnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thamo & Hudson, 2002. 208 p. - il	

Natural History Museum Londres, Royaume-Uni Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Henrik Håkansson <i>10 Seconds of Forever (Today)</i> (2000)	«Ce projet était associé à une exposition de groupe intitulée «The Green House Effect» organisée à la Serpentine Gallery, à Londres, qui avait pour objet de stimuler la perception du spectateur afin qu'il puisse distinguer le naturel de l'artificial. Håkansson utilisait un système de télévision en circuit fermé pour diffuser en temps réel et sur grand écran l'image transmise par la caméra de surveillance du jardin sauvage du Natural History Museum de Londres. L'aspect relativement ordinaire de cette flore et de cette faune anglaises bien «vivantes» contrastait avec les dioramas exotiques et théâtraux qui présentaient des spécimens «morts» dans des paysages artificiels.» (J. Pinham (v.f.), p. 174.)	«[...] J'avais pour objet de stimuler la perception du spectateur afin qu'il puisse distinguer le naturel de l'artificial.» (provenant de l'installation?) (J. Pinham (v.f.), p. 174.)	Intervention ponctuelle dans les collections (Œuvre vidéo)	James Pnam, <i>Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i>, Paris, Éditions Thème & Hudson, 2002. 208 p., ill.
Musée des beaux-arts de Rouen Rouen, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Claude Pétry (commissaire)	<i>À travers le miroir: de Bonnard à Buren</i> (20 octobre 2000-21 janvier 2001)	« Lors de l'exposition À travers le miroir organisée au musée de Rouen en 2000 6 (...), Daniel Buren 2 empara des sculptures du XIXe siècle, déjà savamment mises en scène dans le « Jardin des sculptures », pour les mêler dans des modules combinant panneaux rayés et faces réfléchissantes, grâce auxquels on pouvait apercevoir la sculpture vue de haut (fig. 5) » (Claude Allemand-Corseau, <i>et al.</i>, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées »)	Exposition temporaire	Exposition temporaire	Claude Allemand-Corseau, Claude d'Aubert, d'Authemaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chasse, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », <i>Perspective</i>, no 4, 2009, p. 502. Récupéré de http://perspective.revues.org/1258
Serpentine Gallery et Victoria and Albert Museum Londres, Royaume-Uni Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Hana Hanke (commissaire Serpentine Gallery) et Linda Corin (V & A Museum)	<i>Give & Take</i> (exposition, 2001)	Deux volets: <i>Serpentine Gallery</i>: Hans Hanke (artiste), <i>Mixed Messages</i> (exposition) «[...] deux cents objets des collections du Victoria and Albert Museum dans un jeu de juxtapositions [...]» <i>Victoria and Albert Museum</i>: «[...] conservatrice Linda Corin invite quinze artistes de différents pays à présenter des œuvres qui sont alors mises en parallèle avec les objets exposés dans l'une ou l'autre des salles du musée.»	Exposition temporaire	Exposition temporaire	Yves Bergeron et Raymond Montpetit, « Présenter des œuvres contemporaines dans les salles permanentes », <i>Jeux/Intruders</i>, Catalogue de l'exposition présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 24 avril 2008 au 8 février 2009, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 204.
Museum Kunstpalast Düsseldorf, Allemagne Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Jean-Hubert Martin, directeur général du musée	Exposition permanente (2002)	« Au centre de la polémique se trouvait la question de savoir si des artistes pouvaient réorganiser les musées, une tâche qui revenait jusqu'alors au personnel scientifique et, à l'arrière-plan, l'indignation que suscitait notre présentation, qui bouleversait la chronologie et supprimait la séparation entre les différents départements du musée. Nous avions en effet mêlé et juxtaposé peinture, arts décoratifs et arts non-européens du XVIIe au XXe siècle. Nous avons dû imposer notre conception malgré une très forte résistance de l'ensemble de la hiérarchie du musée, du conservateur en chef au magasinier, et à l'encontre de présomptions scientifiques et de rituels quotidiens exercés depuis très longtemps. Aujourd'hui encore, je ne peux toujours pas dire ce qui m'a pesé le plus : les combats de tranchées au sein de l'institution ou la polémique publique selon laquelle nous aurions dévalué l'intégrité scientifique du musée. À mes yeux, les historiens de l'art, en l'occurrence les conservateurs, se considèrent comme des gestionnaires d'un patrimoine collectif et d'un mode de présentation qui répond à des valeurs figées et immuables ; pour nous, les artistes, l'art ancien représente plutôt une source d'inspiration pour une réévaluation continue. » (Claude Allemand-Corseau, <i>et al.</i>, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées »)	Exposition permanente	Exposition permanente	Claude Allemand-Corseau, Claude d'Authemaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chasse, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », <i>Perspective</i>, no 4, 2009, p. 506. Récupéré de http://perspective.revues.org/1258
Fondazione Querini Stampalia Venise, Italie Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Chiara Bertola (aussi créateur du programme)	Ilya & Emilia Kabakov <i>Where is our place?</i> (exposition, 11 juin au 7 septembre 2003)	« One of the most representative artists of the 20th century, who is considered as the father of Russian conceptualism, Ilya Kabakov, presents with his wife Emilia a project on the incredible opposition between contemporary art and the art of the past. It is a reflection on art method and artistic experience as well as the need for a new critical and ethical consciousness. Two parallel exhibitions, one on works from the 19th century and the other on contemporary works, dialogue together amalgamating different times and visitors and focusing on the relativity of all things. This project was possible thanks to the cooperation of Mori Art Museum in Tokyo and the MAXXI of Rome. » (http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving-the-future/ilya-emilia-kabakov-where-is-our-place)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition / œuvre	Intervention ponctuelle dans les collections	« Ilya & Emilia Kabakov », <i>Fondazione Querini Stampalia</i>. Récupéré de http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future/ilya-emilia-kabakov.php

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

Musée québécois de Culture populaire Trois-Rivières, Canada Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Farine orpheline cherche ailleurs meilleur (collectif) <i>Double vie</i> (20 juin 2003 – 3 octobre 2004)	« « Double vie » était une carte blanche offerte au collectif « Farine orpheline cherche ailleurs meilleur » par le Musée québécois de Culture populaire de Trois-Rivières en 2003. L'exposition traitait de l'agriculture et de la transformation alimentaire hier et aujourd'hui. Déformant les objets de la collection, les artistes leur avaient donné une nouvelle vie sous forme de personnages et d'animaux. » (Noémie Drouguet, <i>Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains</i> , Paris, Éditions Armand Colin, 4 p.)	« Les artistes ont reçu carte blanche de la part de la direction du musée, avec pour seul impératif de respecter l'intégrité des objets de la collection. » (Noémie Drouguet, « Quand l'artiste contemporain joue au musée », <i>CeRAMA</i> , En ligne, no 1, 2007. Récupéré de http://ceeram.revues.org/358)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	Noémie Drouguet, <i>Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains</i> , Paris, Éditions Armand Colin, 256 p. Noémie Drouguet, « Quand l'artiste contemporain joue au musée », <i>CeRAMA</i> , En ligne, no 1, 2007. Récupéré de http://ceeram.revues.org/358 Stampalia Récupéré de http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future.php	Il y a apparemment un premier cas en 2003 qui n'entre pas dans le programme, mais qui semble suivre les mêmes objectifs. Intervention dans les collections considérant que le bâtiment et son architecture font partie intégrante de la collection.
	<i>Conserving the future</i> (programme, depuis 2004)	« Since 2004, Fondazione Querini Stampalia has been working on a project focusing on the relationship between ancient and contemporary art, entitled <i>Conserving the future</i> . It is a challenge for the artist, the institution and the visitors. It implies preserving the past and planning the future. This is a fundamental condition to promote culture using a critical awareness. In the belief that the eye of the most interesting and sensitive artists can help us better understand our present and look at the past in a different way, they are also asked to face our relative condition creating site-specific projects. The exhibitions of the artists are curated by Chiara Bertola, the creator of <i>Conserving the future</i> . » (http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future.php)				
	Giulio Paolini <i>L'ora X</i> (exposition, 27 mars-4 juin 2004)				http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future/igi-olio-paolini.php	
	Margherita Andreu <i>Entrambi luoghi (Both the places)</i> (exposition, 29 novembre 2004-31 janvier 2005)				http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future/in-avallentia-andreu.php	Intervention dans les collections?
	Permanent work in Sala Giuseppe Jappelli of Fondazione Querini Stampalia's Museum (2005)				http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future/eli-sabietta-di-masello.php	Installer de manière permanente dans l'exposition.
	Remo Salvadori <i>L'osservatore non l'oggetto osservato</i> (exposition, 18 mars-8 mai 2005)				http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future/ro-salvadori.php	
	Kiki Smith <i>Homespun Tales. Stories of home occupation</i> (exposition, 9 juin-11 septembre 2005)				http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future/ki-smith.php	
	<i>Luoghi Scoperti</i> Giuseppe Cucervale <i>Retti Conio</i> (exposition, 29 November 2005 – 8 January 2006)				http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future/ca-udida-hfgr.php	
Fondazione Querini Stampalia Venise, Italie Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Chiara Bertola (aussi créateur du programme)	<i>"La rencontre", I Venise – Florence. I</i> (exposition, 17 novembre 2007 – 10 février 2008) Commissaires : Chiara Bertola et Stephan Koehler Stefano Ariotti <i>Diegri Diemassi</i> (exposition, 9 mars– 11 mai 2008) Maria Morganti <i>Chromatic Diary</i> (exposition, 25 mai–14 septembre 2008) Maritessa Sartori <i>The sound of Language</i> (exposition, 25 mai-14 septembre 2008) Mona Hatoum <i>Interior Landscape</i> (exposition, 4 juin-20 septembre 2009) Anita Saff <i>Sense of Order</i> (exposition, 25 mars-30 mai 2010)	«It implies preserving the past and planning the future. This is a fundamental condition to promote culture using a critical awareness » (http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future.php)	Programme (long terme) Exposition / oeuvre	http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future/ige-origes-adaqbo.php http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future/et-diemassi.php http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future/m-hatoum.php http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary_art/conserving_the_future/m-anita-saff.php		

ANNEXE 1 : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

	Marisa Merz <i>It does not march, yet it flourishes</i> (exposition, 1er juin-18 septembre 2011) Qui Zhijie <i>The Unicorn and the Dragon. A map of the collections of Fondazione Querini Stampalia, Venice and Aurora Museum, Shanghai</i> (exposition, 28 mai-18 août 2013)		http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary/art/contemporary_art/conserving_the_future/marisa_merz.php http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary/art/contemporary_art/conserving_the_future/qui_zhijie.php			
	*Commissaires: Chiara Bertola et Davide Quadrio Harris Epaminonda <i>Chapter IV</i> (exposition, 15 mars-18 mai 2014)		http://www.querinistampalia.org/eng/contemporary/art/contemporary_art/conserving_the_future/harris_epaminonda.php			
Musée d'Orsay Paris, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Serge Lemoine	<i>Correspondance</i> (programme, 2004-2008)	Immager des œuvres contemporaines dans des lieux historiques et des monuments nationaux Prend naissance avant les <i>Contrepoint</i> auxquels S. Lemoine cède au plagiat. Prend fin en 2008 avec le départ de Serge Lemoine (J. Bawin, p. 162)	«C'est la mise en rapport qui éclaire. [...] Correspondances s'attache d'abord à l'éclairage de l'œuvre par l'œuvre.» (Ann Hindry, «Contrepoint 2», correspondance, les visiteurs) «[...] Contrepoint invite les artistes à réinvestir un lieu qui leur appartient» (Loyrette) [...]» (Ann Hindry, «Contrepoint 2», correspondance, les visiteurs) «[...] inviter des "artistes contemporains à intervenir directement dans les collections du Louvre". » (J. Bawin, p. 162) «[...] en faisant le choix d'une ouverture du Louvre à l'art actuel, il posait un acte fort qui le [Henri Loyrette] remarquait pour toujours de ses prédécesseurs. » (J Bawin, p. 162) « Le dialogue qui s'instaure entre le passé tant d'érudition et le présent, la contemporanéité, l'artistique, ne peut être que fructueux. Car l'art vivant agit, pourrait-on dire, de façon homéopathique sur le terrain du musée [...] L'introduction de cet élément perturbateur devrait permettre petit à petit de combler le fossé qui s'est établi en France entre l'art ancien et l'art d'aujourd'hui, fossé creusé, il faut le reconnaître, par les deux parties. D'autre part, les effets de la mondialisation, la reconnaissance des œuvres d'art "primif", l'ouverture vers les autres cultures du monde [...] nous amènent également à redéfinir les frontières tant historiques et géographiques qu'esthétiques du patrimoine et porter un regard contemporain sur les œuvres du passé. » (Propos de Marie-Laure Barnadac, dans J. Bawin, p. 162-163)	Programme (long terme) Expositions / œuvre	Julie Bawin, <i>L'artiste commissaire. Encre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p.	Carte blanche
Musée du Louvre Paris, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Henri Loyrette (président-directeur) et Marie-Laure Bernadac (conservatrice de l'art contemporain)	<i>Contrepoint</i> (programme, 2004-aujourd'hui, légère modification des objectifs en 2013)	Premier réel cas connu de ce phénomène en France. Il y a en P. Greenaway (voir plus haut) au Louvre en 1993, mais sinon il s'agit de la première manifestation réelle connue avec <i>Correspondances</i> (Musée d'Orsay) qui prend naissance très peu de temps avant (même année). (Voir J. Bawin, p. 160-162) Depuis 2004 à aujourd'hui (annonce d'arrêt des Contrepoint par le président-directeur Jean-Luc Martinez vers 2013 (?)). Immager des œuvres contemporaines dans des lieux historiques Au départ, les artistes ont le choix du département, maintenant le département est choisi, mais l'œuvre ou le lieu précis demeure à la discrétion de l'artiste. «Pourquoi exposer de l'art contemporain dans un musée comme le Louvre? En premier lieu, pour faire entrer la création vivante dans une institution en profonde mutation depuis plusieurs années. En effet, la logique de l'artiste contemporain - sources, réalisation, production, présentation de l'œuvre - s'affirme radicalement différente de celle de l'artiste du passé. Et pourtant, nous sommes confrontés à des œuvres qui s'apparentent par des liens de filiation invisibles, que seul le regard actuel peut tisser.» (Propos de Marie-Laure Barnadac, dans J. Bawin, p. 162-163)	«[...] Contrepoint invite les artistes à réinvestir un lieu qui leur appartient» (Loyrette) [...]» (Ann Hindry, «Contrepoint 2», correspondance, les visiteurs) «[...] inviter des "artistes contemporains à intervenir directement dans les collections du Louvre". » (J. Bawin, p. 162) «[...] en faisant le choix d'une ouverture du Louvre à l'art actuel, il posait un acte fort qui le [Henri Loyrette] remarquait pour toujours de ses prédécesseurs. » (J Bawin, p. 162) « Le dialogue qui s'instaure entre le passé tant d'érudition et le présent, la contemporanéité, l'artistique, ne peut être que fructueux. Car l'art vivant agit, pourrait-on dire, de façon homéopathique sur le terrain du musée [...] L'introduction de cet élément perturbateur devrait permettre petit à petit de combler le fossé qui s'est établi en France entre l'art ancien et l'art d'aujourd'hui, fossé creusé, il faut le reconnaître, par les deux parties. D'autre part, les effets de la mondialisation, la reconnaissance des œuvres d'art "primif", l'ouverture vers les autres cultures du monde [...] nous amènent également à redéfinir les frontières tant historiques et géographiques qu'esthétiques du patrimoine et porter un regard contemporain sur les œuvres du passé. » (Propos de Marie-Laure Barnadac, dans J. Bawin, p. 162-163)	Programme (long terme) Exposition / œuvre	Julie Bawin, <i>L'artiste commissaire. Encre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p.	Carte blanche (avec restriction, sauf pour le <i>primif</i> Contrepoint)

ANNEXE 1 : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

National Portrait Gallery Londres, Royaume-Uni Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet :	Francis Alys <i>The Nightwatch</i> (œuvre vidéo, 2004)	« The Nightwatch, which is an ironic reference to the celebrated painting by Rembrandt, follows the course of a fox wandering among the celebrated collections of the National Portrait Gallery in London. The path of the fox, from galleries containing 16th, 17th and 18th century portraits of historic figures from British history, hung on plush walls, is circuitous and seemingly random. The fox tracks back and forth, sometimes inspecting the gallery furniture, often walking through the middle of the room but sometimes around its perimeter until eventually it climbs on top of a showcase, covered in fabric where he settles down to sleep. The actions of the fox are observed from the close-circuit television cameras which form part of the museum's security system. Foxes are now commonly found in London roaming the suburban streets at night-time. They are in a sense flaneurs sauvages. The insertion of a fox in such an august institution is at once bizarre and yet in some sense perfectly normal. There is a constant tension in the film: will the fox do some damage, what attracts him to particular places that he returns to; how does he decide where he will settle. The fox acclimatises to the gallery in the same way he has become acclimatised to the city. The fox is an outsider, an interloper banned from the city that has re-inserted itself. Alys draws a parallel between the fox and himself. 'No matter how long I have been away, I have one foot in a European culture, and one foot out... A lot of my work has played on the double stans'. The theme of surveillance is multi-layered. On the one hand the fox is staking out the gallery; the portraits on the wall appear to be watching him; the security cameras are monitoring both the paintings and the fox and finally, we the viewer are observing the whole action » (http://www.kadist.org/fr/work/nightwatch)	Intervention ponctuelle dans les collections (Œuvre)		« The Nightwatch », Récupéré de http://www.kadist.org/fr/work/nightwatch http://francisalis.com/the-nightwatch/
Musée Juif de Belgique Bruxelles, Belgique Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet :	Jacques Charlier <i>Déboilage</i> (3 mai-5 décembre 2004)	« Entouré de l'équipe scientifique du musée, Jacques Charlier entasse des objets, compile des images et met en scène, dans l'apparent désordre des grands démanègements, une série de dispositifs thématiques évoquant les traditions juives ainsi que l'intégration des populations juives en Belgique ». (Noémie Drouguet, « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe »)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	Noémie Drouguet, « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe », <i>CeKOArt</i>, En ligne, no 1, 2007. Récupéré de http://cekoart.revues.org/358	
Monuments nationaux (Château de Chambord, et autres) France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet :	<i>Les Visiteurs</i> (programme)	Depuis 2005 à aujourd'hui (six mois d'été et d'automne). Immager des œuvres contemporaines dans des lieux historiques Œuvres majoritairement de Frac, mais aussi du Musée de la Chasse et de la Nature ou produites pour l'occasion, présentées pendant de 6 mois à 2 ans dans un lieu du patrimoine national (châteaux, jardins, etc.) – œuvres généralement en lien avec l'histoire du lieu.	Programme (long terme) Exposition	Ann Hindry, « Contrepoint 2 : Musée du Louvre, Correspondance : Musée d'Orsay; Les visiteurs : Château de Chambord », <i>artpress</i>, no 318, décembre 2003, p. 67.	Pas seulement des interventions d'artistes. Il utilise aussi des œuvres du FNAC et du Musée de la Chasse et de la Nature (crées elles, habituellement, en lien avec les collections de ce musée). <i>Confidentialité</i>
Musée d'Unterlinden Colmar, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet :	Sarkis <i>Au commencement le toucher</i> (9 novembre 2005-3 février 2006)	« Il arrive cependant que ce soient les artistes qui intègrent à leur propre travail des œuvres du passé, y compris à l'intérieur du musée, comme Sarkis par exemple, dont la réflexion trouve toujours un point d'ancrage dans l'histoire. Sa fascination pour le retable d'Isenheim de Grünewald (vers 1512-1515) conservé au musée d'Unterlinden à Colmar l'a conduit à intervenir en 2005 dans l'espace même du musée, devant le retable, permettant ainsi au spectateur de voir les deux œuvres en même temps (fig. 9). Sarkis s'appropriait l'œuvre de Grünewald avec un infini respect, au point de reconstruire dans le même bois un caisson en croix dans lequel s'inscrivait en vidéo sa délicate intervention : l'artiste posait sur les plaies du Christ, comme un orgueil salvateur, des touches d'aquarelle qui se diluaient dans l'eau. Fascinante intervention qui donnait au retable une nouvelle actualité »	Intervention ponctuelle dans les collections (Œuvre)	Claude Allemand-Costeau, Claude d'Anthénaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chasseay, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », <i>Perspective</i>, no 4, 2009, p. 507. Récupéré de http://perspective.revues.org/1258 Pascal Neveux, « Sarkis. "Au commencement le toucher" », <i>PARDORI</i>, En ligne, 2006. Récupéré par http://www.paris-art.com/editeur-design/sarkis-%C2%A4Au-commencement-le-toucher/%C2%A4Pascal-Neveux-pascal/1753.html	L'exposition se déroule dans trois lieux simultanément : Frac Alsace, Chapelle Saint-Quirin de Sélestat et Musée d'Unterlinden de Colmar. L'intervention dans les collections se déroule dans le 1^{er} lieu.

Rijksmuseum Amsterdam, Pays Bas Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Peter Greenaway		« Il y a deux ans, le Rijksmuseum a contacté Greenaway en lui présentant un projet : insuffler une nouvelle vie à La Ronde de nuit, faire renaître l'enthousiasme du public pour ce tableau. On lui a dit : nous te donnons l'autorisation de jouer pendant deux mois avec La Ronde de nuit, raconte-t-il. « Un privilège incroyable, que l'on ne m'aurait sans doute accordé dans aucun autre pays, et certainement pas en Grande-Bretagne. Les Néerlandais ont un comportement raisonnable et réaliste vis-à-vis des œuvres d'art : elles sont faites pour les gens, ce ne sont pas des icônes religieuses. Si une peinture aussi célèbre et d'un prix aussi déliant que La Ronde de nuit était exposée à la National Gallery, à Londres, on en parlerait à voix basse. Ici, on la trouve tout simplement dans cette salle, alors qu'elle a déjà été endommagée à coups de couteau et avec de l'acide. » Il reprend son souffle et ajoute : « J'ai pire sort que l'on puisse réserver à un tableau est de le suspendre à un mur, car il suffit de trois jours pour que tout le monde l'oublie. Pour une œuvre d'art célèbre, le problème est considérablement amplifié du fait que tout le monde pense déjà la connaître. La Ronde de nuit est – après La Joconde et les fresques de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine – le tableau le plus célèbre du monde occidental, mais les gens connaissent mieux les reproductions sur les boîtes de biscuits ou les broches à dents que l'œuvre elle-même. C'est aussi le cas des Néerlandais : ils pensent en savoir quelque chose, mais ils ne connaissent pas le contexte historique. Le philosophe français Descartes, qui a vécu vingt ans aux Pays-Bas et qui avait un grand sens de la communication, a dit un jour à propos des musées : il faut commencer par susciter la curiosité des gens. Une fois que leur intérêt est éveillé, vous avez gagné. Vous pouvez tout leur raconter et tout leur expliquer. C'est donc ma mission pour La Ronde de nuit : je dois me débrouiller pour attirer leur curiosité afin qu'ils aient envie de tout savoir sur ce tableau. » Pour ce faire, Greenaway a utilisé les moyens du cinéaste. Il a transformé La Ronde de nuit en un écran de cinéma, avec des rideaux rouges sur le côté et une petite tribune devant. La salle est plongée dans l'obscurité, le tableau est éclairé de façon à provoquer une réaction immédiate, sans attendre une heure ou deux avant de voir. « Be the Artists' Guest » est le concept directeur du programme artistique. C'est une carte blanche donnée aux artistes pour penser et créer des œuvres spécifiques pour les fonctions du musée: collection, exposition, éducation, auditorium, café, boutique, accueil... « Be the Artists' Guest » fédère aussi bien les nouvelles commandes d'œuvres pour l'ouverture que la mise en scène temporaire, par un artiste invité, des pièces de la collection. » (« Ouverture du Musée d'art moderne Grand-Duc Jean, Muidam », https://www.gouvernement.lu/773535/01/muidam) « Be the Artists' Guest » est le concept directeur de Muidam. Ouvert à tous les champs de la création contemporaine, il donne carte blanche aux artistes et designers pour construire la forme et le fond de ce nouveau lieu de création qui se veut convivial et éducatif. Tous les éléments constitutifs du musée sont ainsi pensés et interprétés par des artistes et des designers : galeries (expositions), espaces publics fonctionnels (accueil, auditorium, café, boutique...), zones de passage (grand hall, atrium...), programmes artistiques et éducatifs (Studio, Medialab), communication (campagne d'ouverture, logo...). » (« MUDAM - Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean - Luxembourg », http://arts-programme.com/musee/view/id/973)	« En 2006, à l'occasion du quatrième centenaire de la naissance de Rembrandt, le Rijksmuseum d'Amsterdam propose au cinéaste de jouer avec La Ronde de nuit. « En changeant les éclairages, en posant des ombres, en créant des climats différents, le tableau devenait un spectacle vivant. La lumière réorganisait le tableau, la bande sonore modifiait les perceptions », raconte Greenaway. » (http://www.lefigaro.fr/cinema/2008/02/26/03002-20080226ARTF1G00525-greenaway-meurtre-dans-un-tableau-hollandais.php) « Il y a deux ans, le Rijksmuseum a contacté Greenaway en lui présentant un projet : insuffler une nouvelle vie à La Ronde de nuit, faire renaître l'enthousiasme du public pour ce tableau. On lui a dit : nous te donnons l'autorisation de jouer pendant deux mois avec La Ronde de nuit, raconte-t-il. » (http://www.courrierinternational.com/article/2008/02/28/quand-peter-greenaway-joue-avec-la-ronde-de-nuit)	Intervention ponctuelle dans les collections Événement/performance	TRANCHANT, Marie-Noëlle. Mise à jour le 28 février 2008. « Greenaway : meurtre dans un tableau hollandais ». <i>Le Figaro.fr</i>. [En ligne] Récupéré de http://www.lefigaro.fr/cinema/2008/02/26/03100-2-20080226ARTF1G00525-greenaway-meurtre-dans-un-tableau-hollandais.php HEERMA VAN YOSS, Sandra. Mise à jour le 28 février 2008. « Hommage à rembrandt van rijn. Quand Peter Greenaway joue avec "La Ronde de nuit" ». <i>Courrier international</i>. [En ligne] Récupéré de http://www.courrierinternational.com/article/2008/02/28/quand-peter-greenaway-joue-avec-la-ronde-de-nuit	Ce programme n'est pas exclusivement dédié à sa collection.
Musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Muidam) Luxembourg, Luxembourg Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	<i>Be the Artists' Guest</i> (2006)	« Le concept artistique proposé pour l'ouverture s'intitule "Be the Artists' Guest", une carte blanche permettant aux artistes de prendre en charge et d'interpréter la totalité des espaces du musée. » (Musées d'art, http://www.luxembourg.public.lu/fr/le-grand-duche-se-presente/culture/arts-visuels/musees-art/index.html) « Le concept artistique proposé pour l'ouverture s'intitule "Be the Artists' Guest", une carte blanche permettant aux artistes de prendre en charge et d'interpréter la totalité des espaces du musée. Ces artistes interviendront directement sur les lieux traditionnels d'exposition, mais aussi dans les zones intermédiaires (accueil, café, boutique, auditorium...). proposant ainsi au public de découvrir la création contemporaine sous toutes ses formes » (« Le Musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Muidam) ouvrira ses portes en 2006 », https://www.gouvernement.lu/795181/05muidam)	« Le concept artistique du MUDAM s'intitule "Be the Artists' Guest". Ce programme correspond à une carte blanche permettant aux artistes invités de prendre en charge et d'interpréter la totalité des espaces du musée. » (Musées d'art, http://www.luxembourg.public.lu/fr/le-grand-duche-se-presente/culture/arts-visuels/musees-art/index.html) « Le Musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Muidam) ouvrira ses portes en 2006. » Récupéré de https://www.gouvernement.lu/795181/05muidam	Programme (long terme)	« Musées d'art». Récupéré de http://www.luxembourg.public.lu/fr/le-grand-duche-se-presente/culture/arts-visuels/musees-art/index.html « Le Musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Muidam) ouvrira ses portes en 2006. » Récupéré de https://www.gouvernement.lu/795181/05muidam	Ce programme n'est pas exclusivement dédié à sa collection.
	<i>Zone libre</i> (programme, 2001-?)		Programme (long terme)		« Nicolas Mavrikakis », <i>Voir.ca</i>. Récupéré de https://voir.ca/arts-visuels/2002/10/23/essais-diamond-l'encanistique-des-fluides/	Pas toujours un lien avec les collections, surtout un lieu d'expérimentation pour les jeunes artistes.

ANNEXE 1 : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

Musée des beaux-arts de Montréal Montréal, Canada Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Stéphane Aquin	Nicolas Baier <i>Tableaux de chasse</i> (exposition, du 21 mars au 28 mai 2006) <i>Zone libre</i> (Projet Zone 10; programme)	« En 2006, le Musée des beaux-arts de Montréal présentait la proposition de l'artiste Nicolas Baier d'insérer son travail photographique (dix-sept œuvres au total) dans les salles de la collection permanente. » (L. Ouellet, « De l'exposition dans l'exposition », p. 10) 10 ^e édition de <i>Zone Libre</i> (?) (programme, mais il n'en a pas dans mes exemples) « Dans le cadre de la dixième édition de Zone Libre, une série consacrée à l'art contemporain, le génial artiste montréalais Nicolas Baier a choisi une présentation originale: il a éparpillé 17 de ses photographies dans les différentes salles du musée. » (Michel Hellman, <i>Le Devoir</i>)	« (...) projet Zone libre qui donne carte blanche à de jeunes artistes contemporains [...] (...) Zone libre permet à des artistes contemporains de présenter leurs recherches visuelles. » (Nicolas Marikakis, 23 octobre 2002, Voir.ca, https://voir.ca/arts-visuels/2002/10/23/jessica-diamond-la-mecanique-des-truies/)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	« Projet Zone libre 10 - Tableaux de chasse ». Récupéré de http://nicolasbaier.com/pages/zoom.html Jérôme Delgado, « Le temps d'une chasse », <i>La Presse</i> , (25 mars 2006). Récupéré de http://nicolasbaier.com/pages/zoom.html Michel Hellman, « Le printemps de Nicolas Baier », <i>Le Devoir</i> , (1 ^{er} avril 2006). Récupéré de http://www.ledesvoir.com/culture/arts-visuels/105763/le-printemps-de-nicolas-baier Line Ouellet, « De l'exposition dans l'exposition », <i>Inrus: Intruders</i> , Catalogue de l'exposition présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 24 avril 2008 au 8 février 2009, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 9-13.
Musée des beaux-arts de Rouen Rouen, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Bertran Berrenger <i>Bertran Berrenger</i> (7 octobre 2006-7 janvier 2007)	« Notre exposition récente d'Alain Soumeville et de Pierre-Claude De Castro, leur entrée dans l'art (Rouen, Musée des beaux-arts, 2009-2010), était constituée presque exclusivement de cartels. » (Claude Allémard-Cosneau, <i>et al.</i> , « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées »)	« Claude Allémard-Cosneau, Claude d'Anthénaïs, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chazay, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », <i>Perspective</i> , no 4, 2009, p. 303. Récupéré de http://perspective.revues.org/1258	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	Claude Allémard-Cosneau, Claude d'Anthénaïs, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chazay, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », <i>Perspective</i> , no 4, 2009, p. 303. Récupéré de http://perspective.revues.org/1258
Musée de la Chasse et de la nature Paris, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Exposition permanente (2007)	6 février 2007 : réouverture du musée et de sa collection https://www.youtube.com/watch?v=5z16rFV_7y0 (vidéo du conservateur en chef de l'époque)	Réorganisation de la collection	Exposition permanente	« Renouveau du Musée de la Chasse et de la Nature ». <i>Youtube</i> . Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=5z16rFV_7y0 (vidéo du conservateur en chef de l'époque)
Victoria & Albert Museum Londres, Royaume-Uni Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Zoe Whitley (commissaire)	<i>Uncomfortable Truths: The Shadow of Slave Trading on Contemporary Art</i> (20 février-17 juin 2007)	« Uncomfortable Truths: The Shadow of Slave Trading on Contemporary Art' was a series of interventions by eleven international artists, displayed in galleries throughout the V&A in 2007. » (« Uncomfortable Truths: The Shadow of Slave Trading on Contemporary Art ») «The works were displayed amidst permanent collections and in public spaces in the museum. The objective of these 'interventions' was to construct a discourse between historic artefacts and other more recent works of art and design. » (Megha Rajguru, « Creating New Realities: Contemporary Art in the 'World Art' Museum Gallery »)	« Curator Zoe Whitley said: "We hope these contemporary interventions will encourage people to think about slavery in today's world as well as its historic connections to British culture. This exhibition shows up some uncomfortable truths, such as how the lifestyle of the privileged classes was dependent on the suffering of slaves." » (« Uncomfortable Truths – the shadow of slave trading on contemporary art and design », Communiqué de presse.)	Exposition temporaire	Megha Rajguru, « Creating New Realities: Contemporary Art in the 'World Art' Museum Gallery », <i>The International Journal of the Arts in Society</i> , vol. 6, no 5, 2012, p. 130. Récupéré de http://web.b.ebscohost.com/ « Uncomfortable Truths – the shadow of slave trading on contemporary art and design », Communiqué de presse. Récupéré de http://media.vam.ac.uk/media/documents/legacy_documents/press_release/12156_press_release.pdf
Musée d'art de Joliette Joliette (Qc), Canada Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Rebecca Ducloux	<i>Voir/Noir</i> (23 septembre au 30 décembre 2007)		Exposition commissariée aucune intervention d'artiste dans les collections	Exposition temporaire	« Une vision à perte de vue. Rebecca Ducloux », <i>Musée d'art de Joliette</i> . Récupéré de http://www.museedartjoliette.org/fr/exposition/une_vision_a_perte_de_vue/
Petit Palais Paris, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	<i>Intrusions au Petit Palais</i> (exposition, 6 octobre 2007 au 3 février 2008)	« (...) un accrochage d'œuvres du Fonds municipal d'art contemporain qui venait combler les vides laissés par le départ des œuvres sélectionnées pour Québec [pour l'exposition <i>Paris 1900</i>] » (L. Ouellet, «De l'exposition dans l'exposition», p. 10)	Aucune intervention d'artiste dans les collections	Exposition temporaire	Line Ouellet, « De l'exposition dans l'exposition », <i>Inrus: Intruders</i> , Catalogue de l'exposition présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 24 avril 2008 au 8 février 2009, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 9-13.

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

Los Angeles County Museum of Art Los Angeles, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Jorge Pardo <i>Pre-Columbian Art Installation</i> (2008)	« This is an experimental re-installation of the Pre-Columbian collection over three galleries. Unlike traditional rectangular display cases, Pardo's innovative design utilizes organic forms built from laser-cut, stacked sheets of MDF. They undulate and swell out from the walls like rock formations and flatten out in places to form benches or hold explanatory wall texts, and even a Diego Rivera painting at the entrance. The continuity of the colours of the display case interiors, pedestal tops, tafers curtains and suspended lamps evokes a tropical, festive environment. » (source? - dans fiche)		Intervention ponctuelle dans les collections Exposition ou Exposition permanente ?	
Musée du Louvre Paris, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Marie-Laure Bernadac, conservateur général, chargée de mission pour l'art contemporain au musée du Louvre	Yan Pei-Ming <i>Les Funérailles de Momma Lisa</i> (12 février-28 mai 2009)	« A travers ses propres toiles, Yan Pei-Ming cherche à rendre compte de sa vision singulière inspirée du plus célèbre tableau du Louvre : La Joconde. » (http://www.louvre.fr/expositions/yan-pei-ming-des-funerailles-de-momma-lisa)	« A la suite des confrontations entre artistes contemporains et maîtres anciens, le Louvre accueille Yan Pei-Ming. L'artiste franco-chinois présente des peintures monumentales au cœur des salles des grands formats français XIXe siècle et de la Renaissance italienne. » (http://www.louvre.fr/expositions/yan-pei-ming-les-funerailles-de-momma-lisa)	Programme (long terme) ou Intervention ponctuelle dans les collections	Claude Allemand-Corseau, Claude d'Anthonaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Eric de Chassey, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », <i>Perspective</i> , no 4, 2009, p. 307. Récupéré de http://perspective.revues.org/1238 « Exposition. Yan Pei-Ming: Les Funérailles de Momma Lisa », <i>Louvre</i> . Récupéré de http://www.louvre.fr/expositions/yan-pei-ming-les-funerailles-de-momma-lisa
	Carte blanche dans les collections (programme depuis 2009)	« Premier invité du MACVAL dans le cadre d'une carte blanche, Alain Bublex propose une double rélecture du parcours de la collection en remettant en chantier son propre travail et celui des liens qui se construisent au fil des œuvres. De nouvelles productions ainsi que des œuvres anciennes cohabitent au sein d'une scénographie qui fait œuvre totale. Comme dans une fiction cinématographique où un bouleversement se trame, Alain Bublex réussit à transformer radicalement notre perception des œuvres de la collection. » (http://www.maeval.fr/francais/collection/invites-de-la-collection/article/eric-bublex-4414)			Julie Bavin, <i>L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur générale</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p. « Invités de la collection ». Récupéré de http://www.maeval.fr/francais/collection/invites-de-la-collection/ « Alain Bublex », <i>MAC VAL</i> . Récupéré de http://www.maeval.fr/francais/collection/invites-de-la-collection/article/alain-bublex-4414 (plusieurs informations supplémentaires sur l'intervention d'Alain Bublex dans ce site internet)
	Alain Bublex <i>Nocturne</i> (6 mars-7 juin 2009)				Ce programme semble se décliner sous diverses formes : exposition, œuvre, résidence, événement/performance. Quoiqu'elles semblent être parfois liées au même programme, ce n'est pas toujours écrit clairement (pourrait appartenir à la programmation), et ceci ne semble pas toujours lié à la collection (parfois au musée et son architecture)
Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL) Vitry-sur-Seine, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Eric Hattat <i>Into the White</i> (27 juin-1er novembre 2009)	« Pour le MACVAL, Éric Hattat retrouve ses pièces anciennes issues de ces voyages, s'inscrivent dans le parcours de la collection pour dialoguer avec les œuvres et l'architecture. L'artiste choisit de suspendre des caisses de transport qui habitent les grandes hauteurs sous plafond des salles du musée, révélant cette qualité architecturale propre au lieu. Il dissémine également dans les différents espaces d'exposition des vidéos, telles un fil d'Ariane guidant le visiteur. » (http://www.maeval.fr/francais/collection/invites-de-la-collection/article/eric-hattat)	« Le musée a initié en 2009 un projet de cartes blanches dédiées à des artistes invités à réagir au parcours des collections [...] Pensé telle une ossature à incarner, le parcours permanent devient matière à questionner l'exposition comme médium, à réévaluer sa temporalité, à reconsidérer la place et le regard du spectateur. Adoptant cette figure double d'artiste-commissaire, les artistes conviés ont inventé des dispositifs d'exposition audacieux à travers deux propositions singulières qui se sont répondu. » (http://www.maeval.fr/francais/collection/invites-de-la-collection/article/alain-bublex-4414)	Programme (long terme) Exposition/œuvre Carte blanche	« Eric Hattat », <i>MAC VAL</i> . Récupéré de http://www.maeval.fr/francais/collection/invites-de-la-collection/article/eric-hattat
	Angelika Markul <i>salon noir</i> (20 mars-26 avril 2010) Pierre Buraglio <i>Featuring dans la collection</i> (22 octobre 2010-27 février 2011) Rémy Boaquere <i>Practice</i> (25 juin-16 octobre 2011)				
					http://www.maeval.fr/francais/collection/invites-de-la-collection/article/eric-hattat

[illegible]

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

Galerie Leonard & Bina Ellen Université Concordia Montréal, Canada Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Rebecca Duclos et David K. Ross (un projet de...)	<i>As much as possible given the time and space allotted</i> (exposition, 11 mars au 17 avril 2009)	«As much as possible given the time and space allotted est une exposition organisée à même la collection de la Galerie Leonard and Bina Allen. Duclos et Ross se proposent de retirer méthodiquement autant d'œuvres que possible de la réserve de la Galerie sur une période de six semaines, et de les installer dans les autres d'exposition. Lorsque les murs de la galerie seront recouverts, les œuvres seront alors successivement retournées à l'implémentation qu'elles occupaient dans la réserve, laissant la Galerie revenir à son état de « dénuement » initial, ce qui marquera la fin du projet. La Galerie étant ouverte au public durant toute la période où les œuvres seront installées, se sera donc une occasion de confier aux activités d'installation d'œuvres d'art et de gestion de collection, habituellement invisibles, un statut d'événement public. De concert avec cette ouverture au public, l'exposition proposera une critique des modèles conventionnels de commissariat d'expositions.» (http://graphicstandards.org/AMAP/AMAP_fr.htm - site internet officiel)	Initiative des artistes/commissaires (?) L'institution, par son caractère universitaire (éducatif, d'expérimentation), a accepté d'accueillir le projet.	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	« Pistes de réflexion ». Recupéré de http://archive.ellengallery.concordia.ca/fr/collection/asmuchaspossible.php (<i>Pistes de réflexion Archives</i> : Archives de l'exposition contenant des commentaires des commissaires, une bibliographie et une description détaillée du projet) « As much as possible given the time and space allotted ». Recupéré de http://graphicstandards.org/AMAP/AMAP_fr.htm - site internet officiel
Musée des beaux-arts de Rouen Rouen, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Alain Somerville et Pierre-Claude De Castro <i>Leur entrée dans l'art</i> (4 novembre 2009-24 janvier 2010)	« Notre exposition récente d'Alain Somerville et de Pierre-Claude De Castro, leur entrée dans l'art (Rouen, Musée des beaux-arts, 2009-2010), était constituée presque exclusivement de cartels » (Claude Allemand-Conseau, <i>et al.</i> - Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées »)	Exposition temporaire ou intervention ponctuelle dans les collections (un groupe d'artistes)	Exposition temporaire ou intervention ponctuelle dans les collections	Claude Allemand-Conseau, Claude d'Antenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chasseay, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », <i>Perspective</i> , no 4, 2009, p. 503. Recupéré de http://perspective.revues.org/1258
	<i>Point de vue sur la collection</i> (2009)	Première exposition de la série «Point de vue sur la collection» : <i>Autres espaces</i> (2009) (commissaire: Mark Landolt) – 24 décembre 2009 (?) au 5 avril 2010	Programme (long terme)		« Musée d'art contemporain de Montréal - Un point de vue sur la collection », <i>Le Devoir</i> , 24 décembre 2009. Recupéré de http://www.ledavoir.com/culture/arts-visuals/279945/musee-d-art-contemporain-de-montreal-un-point-de-vue-sur-la-collection
Musée d'art contemporain de Montréal Montréal, Canada Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	Manon De Pauw <i>Actes de présence</i> (4 novembre 2010 au 27 mars 2011)	« Cette exposition, de près de quarante œuvres, met plus particulièrement de l'avant les notions de geste, de manipulation, de prise de position et de mise en action. Le corps y prédomine, que ce soit à travers un processus performantif (Marina Abramovic), Gina Fanel, un exercice d'autorenseignement (Michele)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	« Deux nouvelles expositions au MAC. Bina et Actes de présence », <i>MAC</i> . Recupéré de http://www.musee-montreal.org/communiqués/2010-11-04-actes-de-presence
	<i>L'Œil et l'Esprit: Point de vue sur la Collection</i> (2 avril 2015 au 18 octobre 2015)	« Dès le début, et c'était très clair dans mon esprit, je ne voulais pas de mur. Je voulais que les œuvres coexistent dans le regard partout de la même manière : autant dans l'accumulation festive, au début du parcours, que dans l'empire et la relative économie des deux grands espaces adjacents. Je n'ai voulu pas configurer d'espace spécifique pour chaque œuvre. Je voulais plutôt leur offrir un espace mental. J'éprouve beaucoup de plaisir à regarder les œuvres sans considération pour leur échelle — ce qui se retrouve à l'évidence dans les constantes ruptures d'échelle entre elles. Le parcours de l'exposition fonctionne suivant un aller-retour, qui importe où le regard se pose : différents liens se tissent selon les déplacements du spectateur. La mise en espace de l'exposition fonctionne en somme comme une seule vaste installation. » (texte communiqué de presse - description de l'expo, par la commissaire)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	« Musée d'art contemporain de Montréal - Un point de vue sur la collection », <i>Le Devoir</i> . Recupéré de http://www.ledavoir.com/culture/arts-visuals/279945/musee-d-art-contemporain-de-montreal-un-point-de-vue-sur-la-collection
Musée d'art contemporain de Montréal Montréal, Canada Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Josée Bélisle	<i>Borduas : Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes</i> (24 avril 2010 au 3 octobre 2010)	« Collection du Musée et à nous proposer des œuvres récentes. Regroupant une soixantaine d'œuvres réalisées par Borduas entre 1924 et 1960, la première partie de l'exposition suit un parcours dynamique et essentiellement chronologique : ses travaux d'étudiant et ses débuts au cours des années 1920, les œuvres figuratives des années 1930, les transformations radicales de sa peinture au début des années 1940, les gouaches de 1942 et l'épopée automatisée, la période new-yorkaise de 1953 à 1955 et l'époque parisienne de 1955 à 1960. François Lacasse a aussi choisi, entre autres, La grande gouache de 1942, Guy Pellierin, la série des 21 encres sur cartons de cigarettes, vers 1959-1960, Roland Poulin le Sans titre (n° 34) (Pierre angulaire), 1957, et Irene F. Whittonne le Sans titre (n° 67), vers 1959. La seconde partie présente une vingtaine d'œuvres des artistes invités, dont la moitié est tirée de la Collection permanente du Musée et l'autre constituée d'œuvres inédites. La rencontre de leurs œuvres avec celle du maître nous fait revisiter l'héritage esthétique borduasien. » (http://www.musee-montreal.org/expositions/borduas/)	Exposition temporaire	Exposition temporaire	« Borduas : Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes », <i>MAC</i> . Recupéré de http://www.musee-montreal.org/expositions/borduas/
Fondation Kadist Paris, France Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet : Rozzan Prut, membre du comité de la Fondation Kadist	Francis Alys, Kennedy Browne, Jason Dodge, Hans-Peter Feldmann, Christoph Koller, Julius Koller, Anthony McCull, Roman Ondák, Prachaya Phibhong <i>L'exposition Lunitique</i> (2 octobre - 14 novembre 2010)	« Point de vue sur la collection » 2e édition de l'événement - série d'expositions conçues à partir de sa collection (1ère édition: <i>Capturing time</i>, 2009, comm. : Jeremy Levison)	Programme (long terme) (?) Exposition	« L'Exposition Lunitique ». Recupéré de http://www.kadist.org/sites/default/files/attachements/pdf-ments/pdf-61_0_1.pdf	

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

Musée beaux-arts de Montréal Montréal, Canada Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Jacques Des Rochers (conservateur de l'art québécois et canadien avant 1945)	Pavillon Claire et Marc Bourgie (redéploiement des collections <i>Art québécois et canadien</i> exposition) (Travaux : janvier 2009 - septembre 2011 (inauguration du nouveau pavillon)	Désirant faire une exposition à la fois thématique et chronologique sur l'art québécois et canadien, Jacques Des Rochers a fait le choix de faire des commandes et des acquisitions d'œuvres contemporaines afin de combler les lacunes de la collection du MBAM. Ces œuvres contemporaines permettent de poursuivre le discours difficilement possible dû au manque de certains objets et œuvres d'un certain type dans la collection. Par exemple, <i>Les caïtors du Roi</i> (2011) de Kent Monkman est l'une de ces commandes utilisées dans l'exposition afin de combler une manque dans la collection. (Vulgarisation des propos de Jacques Des Rochers lors de l'atelier de recherche du groupe de recherche et de réflexion CIECO, 25 janvier 2016) « Au sein de ce parcours historique, il faut souligner la juste place que nous avons voulu d'emblée accorder à l'art des Premières Nations, en acquérant à la fois d'anciens et précieux artefacts, dont notre collection était dépourvue, de même que des œuvres modernes – Morrisseau – et actuelles – Myre, Jugeon, Monkman –, qui offrent un regard rétrospectif et présentent une position critique face à l'histoire de l'art. La commande d'un imposant tableau à ce dernier artiste a de plus permis d'introduire la période coloniale, par une relecture des premiers contacts entre Euro-Canadiens et Amérindiens. » (Jacques Des Rochers, « Enrichir et redécouvrir : la collection d'art québécois et canadien », <i>Rapport annuel 2011-2012</i>, MBAM, p.15)	Les interventions d'artistes contemporains ou l'utilisation d'œuvres contemporaines ont ici l'objectif premier de combler les lacunes de la collection du MBAM. (D'après les propos de J. Des Rochers) [...] offrent un regard rétrospectif et présentent une position critique face à l'histoire de l'art. » (D'après le Rapport annuel 2011-2012, p.15)	Exposition permanente (Les artistes y participent indirectement).	MUSEE DES BEAUX-ARTS DE MONTREAL. <i>Rapport annuel 2011-2012</i>. Montréal, MBAM. 43 p. Jacques Des Rochers, « Enrichir et redécouvrir la collection d'art québécois et canadien », dans Musée des beaux-arts de Montréal, op. cit., p. 15. Récupéré de http://www.mbam.qc.ca/bibliothèque/apropos/MBAM-RapportAnnuel2011-2012-FR.pdf « Pavillon Claire et Marc Bourgie », Musée des beaux-arts de Montréal. Récupéré de https://www.mbam.qc.ca/cite-musale/pavillon-claire-et-marc-bourgie/	Redéploiement des collections
Musée océanographique de Monaco (« explore les collections») Nouveau Musée National de Monaco (NMNM) (plonge dans les collections) Villa Paloma (lieu d'exposition - NMNM est constitué de la Villa Paloma et de la Villa Saubey) Monaco Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Commissariat par Saria Basta et Cristiano Raimondi (NMNM) avec le conseil scientifique de Patrick Pignat (Musée océanographique de Monaco) et Nathalie Rosticher Giordano (NMNM).	Mark Dion (artiste) <i>OCEANOMANIA: Souvenirs des Mers Mystérieuses</i> (exposition, 12 avril au 30 septembre 2011)	« OCEANOMANIA: Souvenirs des Mers Mystérieuses est le titre du nouveau projet de Mark Dion à Monaco. Continuant ses investigations en tant que naturaliste, archéologue et voyageur, l'artiste américain explore les collections du Musée océanographique de Monaco pour créer un cabinet de curiosités monumental, et plonge dans les collections du Nouveau Musée National de Monaco (NMNM) pour présenter une intervention majeure ainsi qu'une sélection d'artistes à la Villa Paloma (l'un des deux espaces d'exposition du NMNM). OCEANOMANIA sera présentée du 12 avril au 30 septembre 2011. »	« [...] offre un regard rétrospectif et présente une position critique face à l'histoire de l'art. » (D'après le Rapport annuel 2011-2012, p.15)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition	« Mark Dion - Oceania » Récupéré de http://nmnm.mc/index.php?option=com_k2&view=item&id=56&Itemid=1&lang=fr	2 projets?
	Résidence d'artiste (2011)	Depuis 2011.		Programme (long terme) Résidence Exposition (objet du musée); Création d'œuvre(s); Création d'œuvre(s) et exposition (au travers les collections?)	Musée des beaux-arts de Montréal. « Le Musée des beaux-arts de Montréal, inaugure un projet pilote de résidence d'artistes issus de la diversité culturelle montréalaise », (26 septembre 2013), [Communiqué de presse]. Récupéré de http://bulletin-arts.usam.ca/storage/documents/MBAM_Empir_cities.pdf	
Musée des beaux-arts de Montréal Montréal, Canada Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Stéphane Aquin, conservateur d'art contemporain (Karen Tam)	Karen Tam Résidence d'artistes <i>Empreintes</i> (3 février au 15 mars 2014)	Pendant six semaines, le MBAM a ouvert ses portes et ses réserves à l'artiste - 3 février au 15 mars 2014. «I will be exploring the MMFA's collection of Chinese art and artifacts, and deriving into their archives to learn more about the history of the collection and those of other Montrealers in the early 20th century as part of a long-term investigation on the marked attention devoted to China and its arts from the 1920s onwards in Quebec. What were the Montreal and MMFA connections to the Jesuit T'ou-Se-Wo orphanage and its art workshops in Shanghai in the first half of the 20th century?» (http://www.karentam.ca/english.html)	«Le Musée va s'enrichir de ce regard nouveau sur sa collection.» Aquin		« Karen Tam » Récupéré de http://www.karentam.ca/english.html	

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

	« Un corpus d'œuvres vidéo et graphiques dans le pavillon Jean-Noël Desmarais : marquées par une économie de moyens, ces œuvres suggèrent une mise en forme plastique des divers rapports de forces observables dans les champs économique, politique et philosophique. Dans le pavillon Michel et Renata Hornstein, une « infiltration » de la collection d'art méditerranéen, en clin d'œil à l'exposition Pompeii à l'affiche à compter du 6 février : la collection de numismatique du Musée a été temporairement remplacée par la collection personnelle de Mathieu Beauséjour. L'artiste y présente également des œuvres inspirées du séisme – un motif oniriquement fréquemment utilisé dans l'architecture classique – qu'il a dissimulées parmi les véritables témoignages archéologiques. » (« Mathieu Beauséjour. Les formes politiques ». Récupéré de https://www.mbam.qc.ca/expositions/passages/mathieu-beausejour/)																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																				
--	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

2010-2015	Marie-Claude Bouthillier « Familles » (13 décembre 2012 au 14 avril 2013) <i>Artiste en résidence</i>	« Le programme Artiste en résidence du Musée McCord Dans le cadre de sa résidence de recherche, Marie-Claude Bouthillier s'intéresse aux liens formels et matériels qui unissent la peinture, le textile et le jeu. Son installation associe des œuvres originales et des objets choisis dans les collections Costumes et textiles et Arts décoratifs. La juxtaposition des objets ouvre de multiples portes sur une réflexion autour de l'œuvre anonyme des femmes et des diversités facettes de la peinture. La création issue du processus de recherche de l'artiste explore et révèle les territoires nouveaux qui séparent le corps humain et la mémoire, l'ouvrage artisanal et l'art. » (http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/expositions/marie-claude-bouthillier/)	Programme (long terme) Résidence Œuvre/exposition	« Marie-Claude Bouthillier: Familles », <i>Musée McCord</i>. Récupéré de http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/expositions/marie-claude-bouthillier/	
Musée McCord Montréal, Canada Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Suzanne Sauvage, présidente et chef de la direction du Musée McCord (depuis 2010)	Kent Monkman <i>Artiste en résidence</i> (30 janvier au 1^{er} juin 2014)	« Découvrez l'artiste contemporain de renommée internationale, Kent Monkman, qui présente une production artistique inspirée de la collection du Musée McCord. Son installation originale, qui met en lumière la relation entre la photographie et la peinture, vous plongera simultanément dans l'univers du photographe William Notman ainsi que dans celui du peintre Gustave Courbot, chef de file du courant réaliste. L'œuvre <i>Bienvenue à l'atelier</i> est constituée de plus de 30 portraits de Notman et est inspirée du célèbre tableau de Gustave Courbot, L'Atelier du peintre, Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale (1855). » (http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/expositions/kent-monkman-bienvenue-a-l-atelier/)	Programme (long terme) Résidence Œuvre/exposition	« Kent Monkman - Bienvenue à l'atelier », <i>Musée McCord</i>. Récupéré de http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/expositions/kent-monkman-bienvenue-a-l-atelier/	
	Frédéric Lavoie « Le début de la fin » (12 décembre 2014 au 13 mars 2015) <i>Artiste en résidence</i>	« Dans le cadre de son programme Artiste en résidence, le Musée accueille l'artiste montréalais Frédéric Lavoie, qui présente une œuvre vidéo conçue à partir des collections du Musée. Soulignant l'étrangeté de nos rapports aux objets du passé, ce récit fictif de fin du monde nous propose une relecture apocalyptique de l'histoire de l'Amérique du Nord et de Montréal. » (http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/expositions/frederic-lavoie-artiste-en-residence/)	Programme (long terme) Résidence Exposition	« Frédéric Lavoie - Le début de la fin », <i>Musée McCord</i>. Récupéré de http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/expositions/frederic-lavoie-artiste-en-residence	
	Nadia Myre <i>Artiste en résidence</i> (18 février au 29 mai 2016)	« Dans le cadre du programme <i>Artiste en résidence</i>, le Musée McCord accueillera l'artiste algérienne multidisciplinaire Nadia Myre, qui s'inspirera de publications et de périodiques féminins de l'époque victorienne (1837-1901) pour la réalisation de son œuvre. Issues de ces textes, quatre consignes pour la confection d'objets d'inspiration autochtone seront lues à voix haute à l'artiste, en connotant toutefois tout indice sur la nature des objets. Elle suivra ainsi les instructions, sans pour autant savoir au préalable de quoi il s'agit. Les créations qui en découleront seront présentées en salle, aux côtés d'objets puisés parmi la collection ethnologique du Musée, illustrant un geste décolonial en tant que processus de réappropriation d'une identité autochtone. » (http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/expositions/artiste-en-residence-nadia-myre/)	Programme (long terme) Résidence Œuvre	« Decolonial Gesture or Doing it Wrong? Refaire le chemin. <i>Artiste en résidence: Nadia Myre</i> », <i>Musée McCord</i>. Récupéré de http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/expositions/artiste-en-residence-nadia-myre/	
	Série d'expositions invitant des artistes internationaux à travailler avec la collection du musée <i>Artist's Choice</i> (2012) <i>Ed Ruscha: The Ancients Stole All Our Great Ideas</i> (25 septembre-2 décembre 2012)	« Ed Ruscha is one of the most important artists of our time. Moving freely between painting, drawing, printmaking, photography and graphic design, his work has remained consistently inventive and defining of its time. He first visited Vienna and the Kunsthistorisches Museum in 1961. Exactly fifty years later Ruscha was invited by the museum to return, to spend time with its curators and explore its collections. This exhibition, for which each object was personally chosen by the artist, is the result. Removed from their usual contexts, and paired with often unexpected neighbours, the paintings and objects speak with new voices. Unfamiliar aspects of familiar objects are revealed, encouraging us to look again at works that we think we know well. At the same time, light is cast on the Ed Ruscha's own work, and the thinking and decisions that lie behind it. » (https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2012-ed-ruscha/) « The next show in this series is scheduled for October 2016 and will be curated by Edmund de Waal, the ceramist and author of the acclaimed book "The Hare with the Amber Eyes". Published in 2010, these memoirs tell the story of his Jewish ancestors and relations, the Ephraïmi family, in Odessa, Tokyo, Paris and Vienna. » (https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/edmund-de-waal-during-the-night/)	« This exhibition (Ed Ruscha, 2012) is the first in a new series for which internationally-renowned artists are invited to work with the collections of the Kunsthistorisches Museum. » (https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2012-ed-ruscha/)	« Ed Ruscha: The Ancients Stole All Our Great Ideas ». Récupéré de https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2012/e-d-ruscha/	
Kunsthistorisches Museum Vienne, Autriche Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Ed Ruscha (pour la première édition)	Edmund de Waal <i>Edmund de Waal: During the Night</i> (11 octobre 2016-29 janvier 2017)	« In 2012 the Kunsthistorisches Museum initiated the exhibition series Artist's Choice in connection with a programme focusing on modern and contemporary art where we invite internationally-renowned artists to curate an exhibition with artworks he or she has selected from the different collections of the Kunsthistorisches Museum. The first was the American artist Ed Ruscha. » (https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/edmund-de-waal-during-the-night/)	Programme (long terme) Exposition/œuvre	« Edmund de Waal: During the Night ». Récupéré de https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/edmund-de-waal-during-the-night/	

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

Carnegie Museum of Art Pittsburgh, États-Unis Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet:	<i>The 2013 Carnegie International</i> (2013)	Sembler découler d'une série d'exposition présentant des artistes contemporains abordant des thèmes muséaux spécifiques - J. Putnam (v.l.), p.31. «The 2013 Carnegie International is an ambitious return for Carnegie Museum of Art's signature survey series, the preeminent exhibition of new international art in the United States. The 2013 Carnegie International presents new voices rooted in history, a sense of place, and play. The exhibition is guided by a shared passion for the individual and the exceptional; for art that celebrates dissonance and beauty; and for artworks that stay in touch with the everyday. Co-curated by Daniel Baumann, Dan Byers, and Tina Kucieliski, the 2013 Carnegie International is a conversation among four parts: a major exhibition of new international art, a playground, the museum's collection, and an engagement with the city of Pittsburgh.» (http://c113.cmoa.org/about)	Programme (long terme) Résidence Œuvre/exposition	James Putnam, <i>Le musée d'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain</i> , Paris, Éditions Thame & Hudson, 2002, 208 p., ill	
Centre Via et galerie Graff Québec et Montréal, Canada Utilisation d'œuvres conservées au MNBAQ (L'institution semble conserver une des œuvres de l'artiste découlant de cette exposition - <i>Dépendre</i> (Cynthia Girard, <i>Tra de bois</i> , 2004)) Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Gwenael Belanger	Gwenael Belanger <i>Dépendre</i> (exposition) (15 novembre au 15 décembre 2013)	« Belanger cherche encore et toujours à bouleverser l'ordre des choses. Hier nos rapports aux objets du quotidien, aujourd'hui ceux à la peinture et en particulier à nos chefs-d'œuvre, en l'occurrence ceux conservés au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ). C'est dans les salles et réserves de l'établissement public qu'il s'est rendu photographier des tableaux signés Toussaint, Lemoyne et Berdus, mais aussi Krieghoff, Pellain, Alléyn, Lefebvre, Merrill, etc. Des époques et des genres, pas seulement la non-figuration, sa lenteur n'en fait, finalement, pas de distinction. Le processus inclut une indispensable étape préalable et révélatrice du statut intouchable de l'œuvre consacrée. L'artiste a dû recevoir l'autorisation des pointes (ou des successions dans le cas de défunts), ne serait-ce que pour pouvoir photographier leurs tableaux. Toujours délicat quand il est question de reproduction, même si un prisme les rend méconnaissables. À moins que ce soit cette transformation, cette altération, qui dérange. » (http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/409359/les-intouchables-de-l-art-selon-gwenael-belanger)	Intervention ponctuelle dans la collection Exposition/œuvre	Jérôme Delgado, « Les intouchables de l'art selon Gwenael Belanger », <i>Le Devoir</i> , 31 mai 2014. Récupéré de http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/409359/les-intouchables-de-l-art-selon-gwenael-belanger	Initiative de l'artiste Pour demeurer dans une posture d'étude : dans la naissance ou prise de possession du phénomène ici par l'artiste Exposition ayant lieu hors les murs du musée, mais utilisant sa collection avec son autorisation, et il semble y avoir une acquisition de la part de l'institution (?).
Museum für Naturkunde Berlin Berlin, Allemagne Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: en collaboration avec German Federal Cultural Foundation; Gaby Harari, Juan A. Galian et Cord Rischelmann (commissaires de la 1ère intervention (2014) ? ; 1ère et 2e (2014-2015) ?; Bergit Arndts (commissaire en 2016) Prof. Johannes Vogel (directeur général)	<i>Art/Nature</i> (programme) (27 août 2015, lancement du projet)	« Natural history museums have always been places where artists were intimately involved in the study of nature. Alongside travelling researchers, artists have contributed to recording and depicting the history of life on earth. They were part of the graphic documentation of the collections as well as the presentation of nature within an exhibition space. (...) Initially envisaging ten artistic interventions, the project aims to create an experimental space in which artists can examine the interaction between art, museum praxis, and research into nature and seeks to provide a blueprint for contemporary art in natural history museums both in Germany and abroad. » (http://www.naturkundemuseum-berlin.de/en/forschung/pan-perspektiven-auf-natur/kunst-natur/)	Programme (long terme) Œuvre ?	« Museum für Naturkunde Berlin » Récupéré de http://www.naturkundemuseum-berlin.de/en/forschung/pan-perspektiven-auf-natur/kunst-natur/ « Opening 18.07.2016 Artistic Interventions II » Récupéré de http://kunst.mfn-berlin.de/en/events/	
Musée national des beaux-arts du Québec Québec, Canada Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Bernard Lamarque, conservateur de l'art actuel au MNBAQ, et Raphaëlle de Groot, artiste	Raphaëlle de Groot <i>Raphaëlle de Groot. Rencontres au sommet</i> (exposition, 4 février au 17 avril 2016) <i>Le poids des objets</i> (œuvre/projet en constante évolution de 2009 à 2016 jusqu'à l'exposition qui clôt le projet)	« D'abord intitulé Le poids des objets, exercice basé sur la collecte d'effets recueillis auprès d'inconnus en Europe et en Amérique, le projet a pris plusieurs formes (résidence, action, exposition) jusqu'à ces Rencontres au sommet, simulation d'une assemblée politique. L'épo réunit 400 objets, reçus entre 2009 et 2012 des mains de 174 donateurs, ainsi qu'une cinquantaine d'autres tirés des collections de six musées, dont le MNBAQ et le Musée de la civilisation, les deux de Québec. » (Jérôme Delgado, « Première expo dans un musée pour clôturer un cycle », <i>Le Devoir</i>) L'expo actuelle se veut une «rencontre» et un échange, non seulement avec les techniciens, mais aussi avec les collections du MNBAQ et du Musée de la civilisation. La créatrice a décidé de fouiller pour trouver des objets qui ne naissent pas d'œuvres d'art même s'ils aboutissent au musée». (Éric Moreault, «Raphaëlle de Groot: la deuxième vie des objets», <i>Le Soleil</i>)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition / œuvre	Jérôme Delgado, « Raphaëlle De Groot. Première expo dans un musée pour clôturer un cycle », <i>Le Devoir</i> , 30 janvier 2016. Récupéré de http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/461507/raphaelle-de-groot-arrive-expo-dans-un-musee-pour-cloturer-un-cycle « Raphaëlle De Groot. Rencontres au sommet », <i>Musée national des beaux-arts du Québec</i> . Récupéré de http://www.mnbaa.org/exposition/raphaelle-de-groot-1236	

ANNEXE I : TABLEAU DES INTERVENTIONS D'ARTISTES CONTEMPORAINS DANS LES COLLECTIONS HISTORIQUES

Musée d'art de Joliette Joliette (Qc), Canada Directeur/conservateur/commissaire/responsable du projet: Marie-Claude Landry (co-commissaire), Stéphane Gilot, artiste	Stéphane Gilot « Le catalogue des futurs » (exposition) (Vollet I : 26 février 2016 au 4 septembre 2016 Vollet II: 4 juin au 4 septembre 2016)	« L'exposition Le catalogue des futurs de Stéphane Gilot, se décline en deux volets : le premier, marqué par un cycle de performances artistiques et musicales, et le deuxième, par un redéploiement des œuvres de la collection du MAJ au sein d'un pavillon construit dans l'exposition ainsi que par l'intervention d'une artiste en résidence. Reconnu pour son travail multidisciplinaire, Gilot combine dessins, maquette, vidéos et installations immersives pour faire vivre au visiteur l'histoire du musée en proposant une exposition majeure ponctuée de performances et d'interventions qui viendront enrichir et transformer son contenu. (...) Exposition vivante Présentée délibérément sur une période de six mois, Le catalogue des futurs devient le terrain d'une recherche vivante dont les traces des différentes interventions se transformeront en composantes de l'exposition. Ce programme, marqué par une multitude de collaborations, a pour but de proposer aux visiteurs différentes expériences de l'exposition. C'est aussi une invitation à revenir au musée et à redécouvrir ce projet qui changera au fil du temps. » (http://www.museejoliette.org/fr/expositions/stephane-gilot-catalogue-futurs/)	« Musée laboratoire Conçue dans le contexte d'une résidence de recherche (de 2012 à 2015) alors que le MAJ fermait ses portes pour un projet de rénovation majeur, l'exposition propose une réflexion sur ce qu'est un musée. En ce sens, le musée devient non seulement le sujet de l'exposition, mais de manière plus radicale encore, l'artiste le reconstruit par l'intermédiaire d'installations architecturales médies à travers lesquelles le visiteur est invité à circuler. Ce projet s'inscrit dans une logique autoreflexive qui rejoue, réfléchit, redécouvre, mais invente également l'histoire du MAJ, que ce soit en le projetant dans le futur à l'aide d'une maquette, en construisant à l'échelle 1 : 0.5 l'auditorium qui occupait le sous-sol, en 1976, et qui fit transformations depuis, en réserve ou encore, en redéfinissant l'usage de ses collections en créant une exposition dans un pavillon construit pour l'exposition temporaire, motif récurrent dans le travail de l'artiste.» (http://www.museejoliette.org/fr/expositions/stephane-gilot-catalogue-futurs/) « Ce programme, marqué par une multitude de collaborations, a pour but de proposer aux visiteurs différentes expériences de l'exposition. C'est aussi une invitation à revenir au musée et à redécouvrir ce projet qui changera au fil du temps. » (http://www.museejoliette.org/fr/expositions/stephane-gilot-catalogue-futurs/)	Intervention ponctuelle dans les collections Exposition et Exposition permanente	« Stéphane Gilot - Le catalogue des futurs », Musée d'art de Joliette. Récupéré de http://www.museejoliette.org/fr/expositions/stephane-gilot-catalogue-futurs/	
Entire partiellement dans cette étude.						
N'entre pas dans le phénomène étudié, mais demeure intéressant pour cette étude.						