

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

LES ACQUISITIONS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
1992-2012

Par

Martine Dubreuil

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée à la Faculté des Arts et des Sciences
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D)
en Histoire de l'art

Mars 2017
© Martine Dubreuil, 2017

Résumé

L'objectif de notre thèse est de documenter et d'étudier 20 années d'acquisition d'œuvres au Musée d'art contemporain de Montréal entre 1992 et 2012, période au cours de laquelle la collection est passée de 3300 œuvres à quelque 7700. Nous cherchons à faire le constat du développement de la collection durant ces deux décennies et à dresser un tableau de sa représentation par le biais des expositions. Nous tentons de voir ce que les acquisitions nous apprennent sur l'institution, les orientations qu'elle vise à donner à sa collection et le message qu'elle entend transmettre.

Le Musée d'art contemporain de Montréal, comme tous les musées, est confronté à de nombreux défis qui affectent son fonctionnement et ses choix de mises en collection. Certains sont communs à toutes les institutions muséales, telles les contraintes budgétaires qui restreignent le pouvoir d'achat, limitent l'accès au marché de l'art et encouragent la recherche de financement extérieur. D'autres sont spécifiques au Musée d'art contemporain de Montréal à l'instar de l'année choisie pour débiter son collectionnement, l'emménagement à la Place des Arts et de l'acquisition massive d'une collection corporative.

Le Musée d'art contemporain de Montréal a choisi 1939 comme date butoir, borne chronologique de sa collection. Il s'agit de l'année de la fondation de la Société d'art contemporain de Montréal, un regroupement d'artistes ouverts aux tendances modernes et cherchant à se distancer des esthétiques académiques. La borne de 1939 correspond désormais à un contemporain élargi à plus de 73 années, elle crée problème et est source d'ajustements dans la formation de la collection et dans ses expositions.

L'année 1992 que nous choisissons pour commencer notre recherche est celle où le Musée déménage et intègre des locaux construits à son intention par le gouvernement du Québec, à la Place des Arts. En 2012, le Musée dispose des mêmes espaces qu'il y a 20 ans pour conserver, étudier et diffuser une collection institutionnelle qui a plus que doublé. L'année 1992 est également celle où le gouvernement fait l'acquisition au nom du Musée de la collection de la compagnie de génie-conseil Lavalin. Il confie la responsabilité de la

collection comme de sa dette au Musée. La collection Lavalin, constituée de 1324 œuvres, a non seulement représenté une augmentation soudaine de 30 % de la collection du musée, mais a nécessité des ajustements à plusieurs niveaux institutionnels : collection, programmation, expositions.

Par une approche documentaire, nous observons la composition et le fonctionnement des comités décisionnels responsables des acquisitions, le financement de l'institution, et nous détaillons les acquisitions par achat ou par don, selon le style et la date des œuvres sélectionnées. Nous examinons les motivations inscrites dans les rapports justificatifs rédigés en vue d'acquisitions pour en déterminer les raisons de l'intégration dans la collection. Nous observons également la représentation que le Musée fait de sa collection par le biais de ses expositions. Ainsi, nous dégageons un portrait factuel du collectionnement des trois mandats de directions qui se sont succédés durant la période couverte par notre étude et le sens de la collection qu'ils communiquent par le biais des expositions. Enfin, nous explorons quelques avenues qui permettraient au Musée de mieux se développer.

Mots clés : Acquisition, collection, collectionnement, exposition, Musée d'art contemporain de Montréal.

Abstract

The aim of this thesis is to document and examine 20 years of collecting at the Museum of contemporary art of Montreal between 1992 and 2012, a period during which the collection went from 3300 to over 7700 works of art.

We investigate the development of the collection during these two decades, and its representation via the exhibitions organized by the Museum. We seek to report what the acquisitions tell us of the institution, the orientation it is giving the collection and the message it seeks to transmit.

Like all museums, the Museum of contemporary art of Montreal faces yearly many challenges that affect its existence and its choices of acquisitions. Some of these are common to all such as budget restrictions limiting purchasing power and access to the art market that, in turn, force the search for external funding.

Others are specific to the Museum of contemporary art of Montreal like the year chosen to begin its mandate. The Museum has selected 1939 as starting point, the year of the foundation of the Contemporary Arts Society, which encouraged an appreciation of new aesthetics, different from academic ones.

The boundary of 1939 henceforth communicates an idea of contemporary extending over 73 years, responsible of tensions requiring adjustments to the collection and its exhibitions.

We chose 1992 as a starting point to our investigation. It is the year the Museum of contemporary art of Montreal moved to a building that was specifically designed by the government of Québec for the institution at Place des Arts. In 2012, the Museum disposes of the same space to conserve, study and show a collection that has more than doubled.

The year 1992 is also the one the government bought for the Museum of contemporary art of Montreal, the collection of the civil engineering company Lavalin comprised of 1324 works. The unforeseen arrival of this massive acquisition assembled

with the intention of decorating offices increased the Museum's own collection by 30 percent. This triggered waves of adjustments on many institutional levels (collection, programming, exhibitions)

Our research based on analysis of facts is documentary. It examines the composition and functioning of the various decision committees responsible for acquisitions, and the financing of the institution. It details the acquisitions made via purchase and gift, looks at the style and dates of the works selected. It looks at the justifications brought forward in order to acquire the work of art and add it to the collection. It observes the image that the Museum of contemporary art of Montreal wants to convey of its collection through its exhibitions.

Our study draws a factual portrait of collecting that took place during the mandates of the three directors in charge of the Museum during this period along with the idea of the collection they tried to communicate via exhibitions.

Key words: Acquisition, collection, exhibition, Museum of contemporary art of Montreal.

Table des matières

Liste des sigles et des abréviations	xi
Liste des photos et des tableaux.....	xiii
Dédicace.....	xv
Remerciements	xvii
Introduction	1
- Problématique et objectifs.....	3
- Cadre théorique et méthodologie.....	10
- Les études sur le collectionnement au MACM.....	17
- Présentation des chapitres.....	20
Chapitre I Les problèmes en question	25
I.1 Les questions	25
I.1.1 La collection et les objets qui la constituent.....	25
I.1.2 L'art contemporain et le musée.....	29
I.1.3 La collection d'art contemporain.....	35
I.2 Méthode de recherche	41
I.2.1 Approche préconisée	41
I.2.2 Types de documents consultés.....	43
Chapitre II Le Musée d'art contemporain de Montréal	52
II.1 Histoire du MACM : mise en contexte.....	54
II.1.1 L'enfance d'un musée, une question de lieu.....	54
II.1.2 La Cité du Havre.....	62
II.1.3 1984, Société d'État, controverse, remise en question et <i>Politiques de collection</i>	67
II.1.4 1984-1991 : délais et attente	70
II.2 1992, une année charnière.....	73
II.2.1 Un déménagement qui tourne court.....	73
II.2.2 Lavalin, de collection corporative à collection publique.....	74
II.3 1992-2012 : trois administrations.....	78
II.3.1 Répercussions et suite	78
II.3.2 Marcel Brisebois : assurer la suite des choses.....	79
II.3.3 Les années Marc Mayer (2004-2008)	82
II.3.4 Paulette Gagnon : retour à la case attente (2010-2012).....	84

Chapitre III Les acquisitions 1992-2012, entre imposition et sous-financement..... 87

III.1	Processus d'acquisition au MACM.....	88
III.1.1	Acquisition : définitions.....	88
III.1.2	Mécanismes décisionnels.....	90
III.1.3	Financement.....	93
III.2	Acquisition « non sollicitée », imposition de la collection Lavalin.....	97
III.2.1	Types de productions artistiques présentes dans la collection Lavalin...	98
III.2.2	Profil par lieu et par date des artistes.....	102
III.2.3	Corpus monographiques dans la collection Lavalin.....	104
III.2.4	L'intégration d'une collection corporative à celle d'un musée national	109
III.3	Acquisitions sollicitées 1992-2012. Achats et dons.....	111
III.3.1	Valeur des acquisitions sollicitées par achat et par don.....	112
III.3.2	Types de productions artistiques.....	114
III.3.3	Chronologie des acquisitions sollicitées, 1992-2012.....	117
III.4	Les donateurs.....	121
III.4.1	Donateurs-collectionneurs.....	133

Chapitre IV Une idée de collectionnement ?..... 135

IV.1	Les rapports justificatifs.....	137
IV.1.1	La Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels.....	137
IV.1.2	Rapports justificatifs au MACM.....	139
IV.1.3	Méthodologie de collecte de renseignements.....	140
IV.2	Rapports justificatifs des acquisitions par achat et par don.....	141
IV.2.1	Les acquisitions par achat.....	141
IV.2.2	Les acquisitions par don.....	148
IV.3	1992 à 2012 et mandats de direction au MACM, une question de style.....	153
IV.3.1	Les trois directeurs à la Place des Arts, de 1992 à 2012.....	156
IV.3.1.1	Marcel Brisebois (1992-2003).....	157
IV.3.1.2	Marc Mayer (2004-2008).....	161
IV.3.1.3	Paulette Gagnon (2010-2012).....	166

Chapitre V L'exposition des nouvelles acquisitions : le cas des expositions de la collection	171
V.1 Types d'expositions.....	171
V.2 Les expositions au MACM.....	174
V.2.1 Expositions de la collection	181
V.3 Utilisation récente des acquisitions	185
V.3.1 Les expositions de la collection (colonne A).....	188
V.3.2 Les expositions thématiques de la collection (colonne B).....	196
V.3.3 Les expositions de médium de la collection (colonne C).....	201
V.3.4 Les expositions des acquisitions nouvelles (colonne D)	203
V.3.5 Les expositions des dons (colonne E).....	205
V.4 Distribution de 20 années de collectionnement.....	209
V.4.1 Les œuvres de la collection Lavalin dans les expositions	210
V.4.2 Utilisation de la collection dans les expositions.....	212
 Conclusion	 236
- Le sens du collectionnement	238
- Les acquisitions par achat et par don	244
- Les expositions de la collection	246
- Vers une nouvelle politique d'acquisition	251
 BIBLIOGRAPHIE	 257
 ANNEXE - Liste des expositions (1992-2012)	 xviii

Liste des sigles et des abréviations

Sigles

CRSH : Conseil de recherches en Sciences Humaines
DOCAM : Documentation et Conservation du Patrimoine des Arts Médiatiques
ICA : Institute of Contemporary Art (Boston)
ICOM : International Council of Museums / Conseil international des musées
MAC : Ministère des Arts et de la Culture (Québec)
MACM : Musée d'art contemporain de Montréal
MAMCO : Musée d'art moderne et contemporain (Genève, Suisse)
MBAC : Musée des beaux-arts du Canada
MNBAQ : Musée national des beaux-arts du Québec
MoMA : Museum of Modern Art (New York)
NMCA : New Museum of Contemporary Art (New York)
n.d. : non daté
n.p. : non paginé
RAAV : Regroupement des artistes en arts visuels au Québec
trad. : traduction

Légende des abréviations utilisées dans les tableaux

Admin. : administration
B : support de bois
CDA : Canada
Cda.Cont. : œuvres contemporaines d'artistes canadiens (à partir de 1980)
Cda.Hist : œuvres historiques d'artistes canadiens (avant 1980)
Cda.N.d. : œuvres non datées d'artistes canadiens
Inter.Cont. : œuvres contemporaines d'artistes internationaux (à partir de 1980)
Inter.Hist : œuvres historiques d'artistes internationaux (avant 1980)
Inter.N.d. : œuvres non datées internationales
Qc. : Québec
Qc. Cont. : œuvres contemporaines d'artistes québécois (à partir de 1980)
Qc. Hist. : œuvres historiques d'artistes québécois (avant 1980)
FR. : France
IN/P : installation ou performance
M. Bris : Marcel Brisebois
M. Gaut. : Monique Gauthier
M. May. : Marc Mayer
P. Gagn. : Paulette Gagnon
M.M. (MM) : medias mixtes
P : support papier
peint. : peinture
Ph : photo
S : sculpture
Sculp : sculpture
T : support de toile
V/F : vidéo ou film

(R) : rétrospective

(1^{re}) : première fois au Musée

(1^{re} CDA) : première au Canada

Légende des abréviations des numéros d'acquisition

La lettre en début du numéro d'accession fait référence au mode d'acquisition

A : achat

D : don

DEP : en dépôt

c. : circa

Les deux chiffres qui suivent indiquent l'année d'acquisition

Les lettres au centre font référence à la technique de l'œuvre

P : peinture

GO : gouache

A : aquarelle

PH : photo

VID : vidéo

S : sculpture

D : dessin

I : Installation

MD : médias divers

G : gravure

PA : pastel

F : film

Liste des photos et des tableaux

Photos

Chapitre II

Fig. 1 : Vue de l'entrée de l'exposition Rouault dans les locaux temporaires de la Place Ville-Marie (1965). Musée d'art contemporain de Montréal, (coll. doc. de la Médiathèque [EVE007501]). Gracieuseté du MAC (p. 60)

Fig. 2 : La Maison Dufresne. Photo Armour Landry (vers 1967), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, BANQ Vieux-Montréal, Fonds Armour Landry P97, S1, P7414 (p. 61)

Fig. 3 : Le Musée d'art contemporain, Cité du Havre. Photo : Musée d'art contemporain de Montréal, (coll. doc. de la Médiathèque [EVE008320]). Gracieuseté du MAC (p. 63)

Tableaux

Chapitre III

Tableau I : Financement provincial et fédéral, participation de la Fondation et autres dons (p. 93)

Tableau II : Types de productions artistiques des œuvres de la collection Lavalin (p. 100)

Tableau IIIa : Représentation par lieu et par date des artistes et œuvres (p.102)

Tableau IIIb : Distribution par date des œuvres dans le corpus québécois (p.103)

Tableau IV : Corpus d'un même artiste ayant plus de quatre œuvres dans la collection Lavalin (p. 106)

Tableau V : Valeurs monétaires annuelles des acquisitions par achat et par don (p. 112)

Tableau VI : Type de production artistique par achat et par don (p. 114)

Tableau VII : Acquisitions sollicitées par achat 1992-2012 (p. 117)

Tableau VIII : Lieu et date des acquisitions par don (p. 120)

Tableau IXa : Dons d'artistes, legs et succession, collectionneurs, membre d'un comité décisionnel, anonyme (p. 123)

Tableau IXb : Artistes et familles donnant des œuvres de tiers, ayants droits, collaborateurs du MACM et galeristes à titre personnel (p. 126)

Tableau IXc : Galeries, compagnies, Fondation du MACM, organismes culturels et autres fondations (p. 129)

Tableau X : Grands donateurs (p. 133)

Chapitre IV

Tableau XIa : Acquisitions par achat : motivations liées à la collection dans les 218 rapports justificatifs (p. 142)

Tableau XIb : Acquisitions par achat : exposition passée au MACM, exposition future au MACM, rayonnement international (p. 144)

Tableau XIc : Provenance (individus ou galeries) (p. 147)

Tableau XIIa : Acquisitions par don : motivations liées à la collection (p. 149)

Tableau XIIb : Acquisitions par don : exposition passée au MACM, exposition future au MACM, rayonnement international ; remerciements au donateur (p. 152)

Chapitre V

Tableau XIII : Nombre et type d'expositions présentées dans l'enceinte du MACM (p. 176)

Tableau XIV : Expositions de la collection 1992-2012 (p. 182)

Tableau XV : Classification des expositions de la collection 1992-2012 (p. 187)

Tableau XVI : Œuvres de l'acquisition Lavalin dans les expositions du MACM (p. 211)

Tableau XVII : Code couleur des expositions de la collection (p. 213)

Tableau XVIII : Pourcentage d'œuvres répétées par exposition de la collection (p. 214)

Tableau XIX : Détail du tableau XVII, les expositions de la collection par types (p. 215)

Tableau XX : Artistes/œuvres répétés trois fois et plus - emplacement par numéro d'exposition (p. 216)

Tableau XXI : Synthèse des 31 expositions de la collection : utilisation des œuvres, répétitions (p. 220)

Pour Glada, Nour et Julien

Remerciements

Je tiens à remercier le Conseil de recherches en Sciences humaines (CRSH) pour le soutien financier de trois ans qu'il m'a accordé et le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal pour l'aide des derniers mois. Ces appuis indispensables ont permis la réalisation de cette recherche.

Je suis particulièrement reconnaissante à la directrice du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal Silvestra Mariniello pour son soutien, ses encouragements, et sa détermination à mener ce projet à terme, ainsi qu'à mes directeurs de recherche Élise Dubuc, Johanne Lamoureux et surtout Olivier Asselin.

Je remercie le Musée d'art contemporain de Montréal qui, en m'octroyant une résidence de chercheur, m'a permis de faire les investigations nécessaires pour la constitution de mes bases de données. Je remercie également les archivistes et le personnel de la médiathèque du Musée pour leur serviabilité, leur patience et leur enthousiasme. Sans leur précieuse collaboration, la récolte des informations n'aurait pas été réalisable.

J'aimerais enfin souligner le rôle joué par l'appui indéfectible de mes enfants à la réalisation de cette recherche et l'importance des encouragements de Marie-Noël qui a cru à ce projet depuis le début.

Introduction

En 2012, pour fêter 20 ans de présence à Place des Arts, le MACM présente, avec une aide financière substantielle du ministère de la Culture et des Communications, *La Question de l'abstraction*. Cette exposition qualifiée de « permanente » en raison de sa durée (Bélisle 2012) met de l'avant un des volets les plus importants de la collection et va occuper les salles pendant 4 années consécutives. Bien que les muséologues ne s'entendent pas sur le laps de temps, une exposition qualifiée de permanente est « celle de référence du musée, souvent en lien avec sa mission muséale ou avec sa raison d'être, s'articulant autour de la thématique centrale » (Desvallées, Mairesse 2011 : 601). *La Question de l'abstraction* (2012-2016) expose 101 œuvres : 100 issues de la collection et une en dépôt (Laurent Grasso, 2010, *Éclipse*), réparties en deux salles aux dimensions identiques, mais selon une scénographie différente. La première salle dans une présentation dense comporte 80 œuvres des années 1940 à 1970, qui serrées les unes contre les autres sont en relation de près ou de loin avec le mouvement Automatiste. La seconde expose 21 œuvres des années 1980 à 2010 de manière clairsemée et dans un contexte aéré leur permettant plus d'autonomie. Le rapport entre les deux salles, sur les plans stylistique, visuel et scénographique est ambigu et interpelle le visiteur. Pourquoi cette division ? Pourquoi présenter tant d'œuvres dans une section et si peu dans l'autre ? Cette présentation offre de la collection une image singulière. Elle en manifeste exemplairement les multiples tensions.

Le sujet de notre thèse concerne les acquisitions du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) sur une période de 20 ans (1992-2012). Nous nous intéressons à tous les

types d'acquisitions survenus au MACM et qui ont rejoint la collection du musée, tant les œuvres achetées avec le budget d'acquisition que celles provenant de dons. Nous portons une attention particulière aux acquisitions massives constituées d'un nombre important d'œuvres d'art, et plus spécifiquement à la collection Lavalin dont les quelque 1300 œuvres sont venues se joindre œuvres existant au MACM, en 1992. De 3000 œuvres en 1992, la collection totalisait plus de 7500 en 2012. Ainsi, au cours des deux décennies étudiées, le MACM a enregistré près de 4500 acquisitions : 1324 proviennent de la collection Lavalin, le reste représente 2591 œuvres : 450 acquises par achat et 2141 par don.

En acquérant des oeuvres, les préservant, les rassemblant en collection et les valorisant par la recherche scientifique et les expositions, le MACM remplit la mission d'un musée énoncée par le code de déontologie du Conseil International des Musées (ICOM 2013). Les acquisitions faites avec l'intention de donner un sens à la collection (collectionnement) et par conséquent, la collection elle-même sont au cœur de la représentation du musée.

Une des particularités de notre sujet d'étude, le MACM réside dans le fait qu'il est non seulement une institution vouée à l'art contemporain, mais également un des trois musées nationaux du Québec avec le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée de la civilisation tous deux situés dans la capitale, Québec. À ce titre, les concepts de contemporain et celui de la Nation portent la collection et participent au sens qui la soutient.

- Problématique et objectifs

L'objectif de notre thèse est d'examiner 20 années d'acquisitions et de voir ce qu'elles nous apprennent sur les motivations de l'institution visant à les joindre à

l'ensemble institutionnel, et de relever le sens que l'institution a entendu donner au collectionnement. Nous voulons cerner si et comment ce sens est maintenu au cours de notre période, s'il se modifie ou se dissipe, et s'il se manifeste par le biais des œuvres choisies dans les expositions de la collection au cours de ces deux décennies. Nous cherchons ainsi à comprendre si et comment les acquisitions entre 1992 et 2012 remplissent le mandat national et contemporain du MACM. Enfin, nous voulons nous pencher sur certains grands défis qui se présentent pour la réalisation de ce musée, observer les négociations qui se mettent en place pour maintenir le collectionnement et observer ce que nous en communiquent les expositions de la collection.

La différence primordiale entre un assemblage quelconque d'objets et une collection réside dans l'existence d'une intention soutenant cette action (Pearce 1995). Nous retiendrons le terme « collectionnement » pour qualifier un ensemble de démarches traduisant l'idée d'un projet pour le rassemblement d'œuvres et qui visent à lui donner un sens. Collectionnement est un terme fréquemment utilisé en muséologie en référence à l'action de constituer une collection. Citons comme exemple un document récent traitant de collections en formation, publié par la Société des musées québécois : *Enjeux actuels... Le collectionnement, les collections muséales, reflet de société*¹. Le terme apparaît pour la première fois en 1874 dans un texte de Paul Morin publié dans le *Journal Officiel* : « il [le format du *Journal Officiel*] est extrêmement commode, facile pour la lecture, facile pour le transport et le collectionnement »².

L'une des premières contraintes à laquelle est soumis le collectionnement dans les musées d'art contemporain est celle des bornes temporelles. La majorité des musées choisit une date à partir de laquelle les acquisitions sont faites. Dans le cadre d'un musée voué à

¹ Société des musées québécois à l'instar de « Les enjeux... Le collectionnement, les collections muséales, reflet de société » (2014), [En ligne] http://www.smq.qc.ca/fr/professionnel/pdf/2014-c_gelinas.pdf, consulté le 11 décembre 2015.

² *Journal Officiel*. 30 juin 1874, p. 4481, col. n° 1.

l'art contemporain, bien que le moment élu diffère d'une institution à l'autre, il vient inévitablement à poser problème confronté à l'avancement inéluctable du temps. Comment justifier la préservation de corpus dont la réalisation remonte à 60 ans et plus dans un contexte contemporain ? Des ajustements qui rendent compte de cette question voient alors le jour au cœur de l'institution, il arrive même que certains musées, à l'instar du Gegenwartkunst Museum de Bâle en 2011 rapprochent dans le temps cette borne temporelle de plusieurs décennies.

Le MACM n'a pas échappé à ce questionnement. En 1997, soit dix ans après la rédaction du document fondateur *Les Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*³ (*Politiques*), le département de la conservation a été scindé en deux parties : l'une s'occupant des années 1939 à 1980, et l'autre des années subséquentes : 1980 marquant la frontière. Bien que jamais inscrite dans les *Politiques*, cette date issue d'un besoin organisationnel en vient à déterminer *de facto* les débuts du contemporain au Musée. Notons également la tentative d'ajustement de 2004 qu'avancait le directeur du MACM Marc Mayer par le biais du projet Silo n° 5 (qui n'a jamais vu le jour) et qui proposait de répartir les corpus historiques et contemporains de la collection dans des bâtiments différents.

Dans le cadre d'un musée d'art contemporain national, la collection doit aussi faire écho à une idée du sens de la Nation pour lequel l'institution est représentative. L'historien Benedict Anderson (1984) définit la Nation comme une « communauté imaginée », une sorte de récit visant à rallier entre eux les membres d'une société à un moment donné de son histoire. Cette narration est dit-il souvent imaginaire puisqu'il est inconcevable que tous les membres (même ceux d'une petite nation) se connaissent. Malgré tout, elle établit un sentiment profond de fraternité et d'appartenance derrière lequel la société ciblée se rassemble (1984 :6). La muséologue Flora Kaplan (2011) se penche sur l'effet de l'idée de

³ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1989). *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, p. 11, [document conservé à la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal], a subi trois amendements : 1991, 1994 et 1999.

la Nation dans le cadre d'un musée national. Pour elle, le sentiment de reconnaissance ethnique et d'union d'un groupe social se produit à partir d'une cause indicative d'un changement important qui forme la base d'un récit. En tant qu'institution étatique, le musée national assure la visibilité de ce récit tout en lui donnant de la crédibilité (2011 : 152-154).

Au MACM, depuis sa fondation en 1964, la collection est à la fois contemporaine et nationale alors que l'institution qui l'abrite est à la fois musée et centre d'expositions. Au fil des ans, nous observons que cette complexité constitutive est source de tensions en amont entre le mandat et les acquisitions, entre les intentions de collectionnement et la réalité politique, sociale, ou économique. Nous remarquons également des tensions en aval entre la collection et les expositions de la collection qui essaient tant bien que mal de correspondre aux complexités du mandat et au double rôle du MACM. Les expositions de la collection manifestent à cet égard une certaine confusion. Elles sont tantôt historiques quand par exemple elles décrivent l'arrivée du contemporain et de l'abstraction, et nationalistes, quand elles développent un discours social entourant l'Automatisme. Elles sont tantôt simplement actuelles quand elles présentent des réalisations contemporaines d'artistes québécois ou internationaux, ou mettent de l'avant les mécènes grâce à la générosité desquels certaines œuvres font leur entrée au Musée. Cette profusion interpelle et invite à la réflexion. L'abondance de prémisses expositionnelles est-elle indicative d'une transformation du mandat au MACM, ou au contraire révélateur d'une confusion ?

Nous pensons qu'au MACM, entre 1992 et 2012, le collectionnement bien que défini et inscrit dans le document fondamental appelé *Les Politiques* est soumis à différents facteurs qui obligent la mise en place de conciliations ou d'accommodements. Les facteurs principaux que nous avons retenus sont de nature politique constitutive ou circonstancielle. Ils influencent les acquisitions, défient le maintien de l'intention dans la collection (le collectionnement) souhaité au moment de la fondation du MACM en 1964, et se répercutent dans les expositions de la collection.

Facteurs de nature politique constitutive

Nous faisons référence aux décisions gouvernementales prises au moment de la fondation du musée en 1964 et dont l'impact se ressent à tous les niveaux institutionnels. le MACM participe à la promotion gouvernementale du fait québécois tout en obéissant à une double fonction : celle d'être à la fois un musée et un centre d'expositions.

Au moment de sa fondation en 1964, le MACM est soutenu par une nouvelle génération de jeunes politiciens qui cherchent à mettre en évidence et à promouvoir les axiomes du fait canadien français qui les distingue du reste du Canada. À cet effet, le *Livre blanc* (Laporte 1965) rédigé en 1965 par le ministre des Affaires culturelles Pierre Laporte énonce le plan du gouvernement libéral de recourir à la culture pour éduquer et rassembler la population autour des valeurs touchant à l'unicité de la Nation québécoise (langue et origines). Dans l'avant-propos du catalogue de la deuxième exposition du MACM, Pierre Laporte résume le rôle qu'attend le gouvernement des musées « à un moment clé de l'évolution de la société québécoise, ainsi que celui de la communauté dans ce projet collectif [...] ce ministère doit s'orienter vers les valeurs contemporaines, pour en assurer la création et la préservation [...] les musées sont les maisons du peuple » (1966 : 3). Les prémisses de l'unicité du fait québécois, du moment clé sociétal vont nourrir les acquisitions.

Le récit de la Nation au MACM s'inscrit dans ces moments précis que le gouvernement des années 1960 a identifié pour promouvoir les valeurs de la société canadienne française. Plusieurs années plus tard, cette narration porte à confusion confrontée à une population qui change surtout dans le cadre d'un musée national. Que nous disent les acquisitions, le collectionnement et les expositions à ce sujet ? Le récit a-t-il été actualisé de manière à correspondre au portrait multiculturel de la société d'aujourd'hui?

Le mode opérationnel souhaité pour ce musée au moment de la fondation par le gouvernement et le ministère des Affaires culturelles du Québec tel que noté dans le projet *Livre blanc* du ministre Pierre Laporte (1965) est demeuré le même. Le MACM combine sous un même toit deux concepts pour lesquels l'espace est équitablement partagé : celui d'un musée avec une collection, et celui d'un centre d'expositions faisant la promotion des nouveautés artistiques. À cet effet, dans le procès-verbal de la commission consultative des musées du Québec, le 11 décembre 1964 (1964 : 3) on peut lire le résumé du premier directeur du Musée, Guy Robert confirmant qu'au MACM « Il y aurait donc deux sections : section expérimentale et section collection permanente ».

Avec le temps, l'existence en parallèle de ces deux concepts brouille l'identité du MACM qui fonctionne tel un organisme bicéphale, à la fois comme musée traditionnel et comme centre d'expositions. Le musée poursuit l'augmentation de sa collection favorisant tantôt l'un, tantôt l'autre, sans toutefois disposer de l'espace ou des ressources humaines nécessaires pour pleinement mettre en valeur l'un et l'autre. Notons également que le double chapeau mélange les cartes au moment des acquisitions, surtout en présence d'un budget limité. Que choisir avec l'argent disponible, comment remplir le double mandat ? Comment éviter la confusion entre un côté des salles et l'autre ?

Facteurs de nature politique circonstancielle

Les facteurs de nature politique circonstanciels sont les décisions prises par le gouvernement du Québec pour le MACM, en son nom, ou en lien avec la situation économique du moment et qui ont des répercussions sur l'ensemble de l'institution muséale. Ces décisions ont influencé les acquisitions, le collectionnement, la programmation expositionnelle. Nous faisons référence aux occurrences particulières suivantes :

La construction d'un bâtiment situé à Place des Arts pour le MACM et la décision d'y emménager au printemps 1992.

L'acquisition par le gouvernement de la totalité de la collection Lavalin et l'imposition des 1324 œuvres la constituant au MACM, quelques semaines après son emménagement à Place des Arts, ainsi que l'obligation pour le MACM de rembourser l'emprunt de 5,4 millions de dollars fait en son nom par le gouvernement du Québec afin d'acquérir la collection Lavalin.

Les coupures budgétaires gouvernementales envers les institutions culturelles dès 1993 réduisant le budget d'acquisition des musées comme peau de chagrin.

Notre recherche commence en 1992, avec le déménagement du MACM dans ses locaux de Place des Arts, au moment où les conservateurs entrevoient enfin pouvoir entreposer et déployer les corpus de manière plus satisfaisante qu'ils ne le faisaient à la Cité du Havre. Seulement, le Musée est aussitôt confronté à une situation imprévisible. Le gouvernement achète l'ensemble provenant de la compagnie de génie-conseil Lavalin et confie au MACM le soin de l'intégrer à sa propre collection. Cet ensemble comptabilise un nombre important d'œuvres (1324) et n'est pas une collection muséale. L'intégration de ce groupe a mobilisé l'attention de tous les professionnels du MACM pendant plusieurs années. Non seulement a-t-il fallu archiver et cataloguer chacune des œuvres, mais aussi trouver des solutions pour les incorporer à l'ensemble institutionnel, déplacer les priorités de recherches ou d'expositions prévues de longue date, organiser la médiation et la circulation de cet ensemble.

Les muséologues André Desvallées et François Mairesse (2010 : 54) expliquent les bases d'une collection muséale en soulignant qu'«une collection muséale est conçue à la fois comme le résultat et la source d'un programme scientifique». Dans ce sens, les axes supportant une collection muséale sont très différents de ceux qui sont à la base d'un ensemble corporatif constitué avec l'intention de décorer des bureaux et des salles

d'attente. Qui plus est, dans un contexte corporatif, contrairement à celui de la majorité des musées, les œuvres ne sont pas acquises avec une intention pérenne. L'achat comprend un élément spéculatif qui vise l'avenir, le moment où l'œuvre se retrouvera sur le marché de l'art avec une plus-value financière. Dans ce contexte, l'intégration de cette acquisition massive est venue bousculer à la fois les assises de la collection du MACM, l'entreposage, la programmation des expositions, ainsi que le travail des conservateurs.

Une autre conséquence de l'acquisition de la collection Lavalin a été l'acquittement de l'emprunt de 5,4 millions de dollars contracté par le Ministère des affaires culturelles pour cet achat. Il a fallu plus de dix ans au MACM pour rembourser la somme. L'argent prévu à cet effet a diminué le pouvoir d'achat du Musée sur le marché des œuvres d'art.

Dès 1993, le MACM, à l'instar des autres musées du Québec a vu les contributions financières gouvernementales diminuer. Tout climat économique défavorable influence le collectionnement en limitant le budget réservé aux achats d'œuvres. De manière générale, confronté à une conjoncture difficile, un gouvernement sabre dans les montants normalement alloués aux institutions culturelles. Ceci a pour conséquences directes non seulement l'allègement des budgets, mais aussi les coupures au niveau des ressources humaines. Le MACM a trouvé une solution à cette situation en se rapprochant de sa Fondation des amis du Musée d'art contemporain avec l'espoir que les levées de fonds permettraient de compenser une partie des coupures. Parallèlement, la recherche de mécènes et de collectionneurs pouvant aider le MACM avec des dons d'argent ou d'œuvres a monopolisé beaucoup d'énergie de la part des conservateurs. On assiste rapidement à un accroissement substantiel des dons. Les chiffres dans ce domaine sont éloquentes. Au cours des 20 ans à l'étude, à l'exclusion des œuvres de la collection Lavalin, le MACM a acquis 2591 œuvres, parmi celles-ci 450 sont le résultat d'achats, et 2141 sont des dons. Ainsi entre 1992 et 2012, la collection du MACM est en grande partie le résultat de la générosité des donateurs. Ces acquisitions s'accompagnent de nombreuses contraintes et monopolisent les professionnels du Musée. Il faut rechercher et identifier en aval les

collectionneurs ou les artistes susceptibles d'aider le MACM, ceux qui possèdent des œuvres s'inscrivant dans les axes de la collection de l'institution qu'ils pourraient léguer éventuellement à cette institution précise et non à un autre musée. Il faut mettre sur pied des programmes d'éducation en vue de préparer la relève et former les futurs collectionneurs, etc.

Nous faisons l'hypothèse que le collectionnement au MACM est soumis à des contraintes qui dépassent les seules questions d'ordre historiographique et national. Le collectionnement dans ce musée semble subordonné à des décisions gouvernementales qui dépassent le mandat institutionnel, et semble assujéti à des conditions économiques que l'institution ne contrôle pas. En effet, nous avons le sentiment que les décisions du gouvernement sont venues bouleverser la collection par l'apport imprévu d'un grand nombre d'œuvres sans aucun lien avec la collection existante. Également, le remboursement de la dette cumulé aux diminutions du financement gouvernemental pourrait aussi avoir favorisé l'importance quasi exclusive des acquisitions par don.

- Cadre théorique et méthodologique

Pour encadrer notre recherche sur le plan théorique et méthodologique, nous avons sollicité des textes dans les champs des études muséales (sur le collectionnement et l'exposition), de l'histoire de l'art (pour la réflexion sur le contemporain) et de l'histoire (sur la question du nationalisme). Nous avons par ailleurs privilégié une approche documentaire.

L'approche de Susan Pearce (1990) nous a été fort utile. Cette muséologue et sociologue est concernée par le sens soutenant les collections institutionnelles ainsi que les ajustements inévitables qui se produisent au fil du temps. Elle s'interroge sur les raisons motivant la sélection d'un objet plutôt qu'un autre pour être intégré à un ensemble muséal. L'œuvre choisie correspond au sens que l'on entend donner à la collection de ce musée en particulier. Selon cette acceptation, l'objet désigné et la collection muséale sont en adéquation au moment du choix. Dans notre étude, cette réflexion nous a aidé à comprendre l'importance du mandat de collectionnement, des axes et orientations de la collection et les raisons pour lesquelles les définitions sont assez larges dans les *Politiques* du MACM.

Le travail de l'historien Pedro Lorente (2009) autour de la fondation des premiers musées voués uniquement à l'art contemporain et leur unicité ont permis de comprendre la signification de l'instauration du MACM en 1964. Le MACM s'inscrit dans une époque où le gouvernement entend mettre de l'avant les particularités de la population québécoise, notamment sa force créatrice et ce qui la distingue du reste du Canada. La fondation de ce musée se voulait être le reflet de la foi des institutions dirigeantes dans l'avenir de la population dont elles faisaient la promotion et ainsi, utiliser la culture pour diffuser un message de ralliement.

Les réflexions de Benedict Anderson (1983) concernant le concept de la Nation déjà discutées plus haut, nous ont aidé à saisir la valeur de la Révolution tranquille pour ce musée. L'historien affirme que l'idée de la Nation procède d'une création idéologique à un moment donné et que le récit est entretenu par les autorités dirigeantes pour mobiliser un groupe choisi autour de liens communs mis de l'avant et dont elles font la promotion. Selon lui, par les expositions, les musées et en particulier les musées nationaux participent à la diffusion du récit voulu de la Nation car ce sont des institutions éminemment politiques. « For museums, and the museumizing imagination, are both profoundly political » (1983 : 178). Au MACM, le récit de la Nation s'articule autour de la Révolution tranquille, les années qui l'ont précédée et celles qui l'ont suivie de près. C'est le moment dans l'histoire identifié par le gouvernement et mis de l'avant dans ce musée national pour définir la société

québécoise. Au MACM, le discours de la Nation promu n'est pas celui des changements démographiques, des minorités, des Autochtones, des nouveaux arrivés ou des québécois de deuxième ou troisième génération, ni celui des campagnes ou des villes du Québec. Il est le récit d'un groupe social, les Canadiens français à un moment précis de son histoire, celui de la Révolution tranquille.

La pensée de la sociologue spécialiste d'art contemporain Nathalie Heinich (1996, 1998, 1999) autour du sens à donner au mot « contemporain » qui pour elle représente un moment de rupture a permis de comprendre l'importance du choix de la date de 1939 inscrit dans les *Politiques* en tant que balise chronologique entre un avant et un après. En effet, les artistes évoluant autour de la Société d'art contemporain fondée en 1939 sont parmi ceux dont la production artistique se distancie de l'académisme au Québec en abordant l'abstraction. Ils ont ouvert la voie à la génération de Paul-Émile Borduas, des Automatistes, des auteurs de *Refus global*, un document clé de la Révolution tranquille. Dans ce contexte, les corpus de ces artistes occupent une place importante dans la collection du MACM.

Le travail des muséologues Jean Davallon (1999) et Jérôme Glicenstein (2009) sur le rôle de médiation des expositions a été essentiel pour examiner et comprendre la fonction des expositions de la collection. Les expositions représentent davantage que la présentation d'œuvres, elles sont des médiateurs entre le Musée qui tente de communiquer un message, un récit, une narration et le visiteur. Lorsque les expositions abordent le thème de la collection du MACM en puisant dans les œuvres qui la constituent exclusivement, ou les acquisitions récentes, le message traduit le sens que les conservateurs cherchent à donner au rassemblement d'œuvres (ou collectionnement). Dans ce sens, les expositions de la collection deviennent un moment privilégié pour saisir ce qui se passe dans le collectionnement.

Les réflexions du muséologue Bruce Althusler (2005) et de l'historien de l'art contemporain Thierry Raspail (2009) sur la présentation des collections muséales en général et des expositions d'œuvres d'art contemporaine en particulier ont été essentielles

pour saisir comment la présentation d'une œuvre provenant d'un corpus historique occupe l'espace différemment d'une œuvre contemporaine. Bruce Altshuler soulève les défis du collectionnement contemporain « But the collecting of contemporary art by museums raises a wide range of issues, from the challenges to the traditional conception of the art museum to practical questions relating to the changing character of contemporary art itself » (2005 :1). Le MACM, à la fois musée de beaux-arts traditionnel (avec une collection) et centre d'expositions d'art contemporain est assis sur un paradoxe qui devient apparent au moment d'exposer les œuvres de sa collection. Ces dernières mettent de l'avant, souvent simultanément, deux discours qui s'opposent. D'une part, on retrouve des expositions d'œuvres se mesurant à l'Histoire et d'autre part, des réalisations artistiques existant uniquement dans l'instant présent.

Le travail de l'historien de l'art contemporain Jean-Marc Poinot (1986, 1992, 2008) concernant l'exposition de collections institutionnelles d'art contemporain ont guidé notre réflexion concernant le rapport entre les œuvres des collections conservées dans les réserves et leurs expositions. L'exposition est un moment crucial permettant d'avoir accès au sens effectif que l'institution entend donner à ses collections, car c'est le seul moment d'apparition publique des œuvres. En effet, c'est l'unique moyen de voir et d'apprécier ce qui est acquis et de le mettre en contexte.

Pour notre recherche, nous avons favorisé une approche documentaire articulée autour de la collecte de données, de chiffres et de faits récoltés dans des dossiers véritables. Nous nous sommes inspiré du travail du documentaliste belge Paul Otlet pour qui documenter permet de diffuser de l'information « sûre et vraie ». Pour lui, cette façon de faire communiquer sur le sujet, un maximum de détails réunis à partir de pièces originales (Otlet 1934 : 6). Procéder de la sorte pour le MACM a obligé la récolte d'informations provenant d'un maximum de sources différentes. Les données et leurs analyses souvent négligées en sciences humaines peuvent offrir des résultats inattendus. La démarche quantitative visant à rassembler des faits, à les ordonner en différents tableaux donne accès

à une lecture concise rapportant des informations de manière condensée. L'analyse qualitative des résultats mise en exergue dans un premier temps met en évidence des tendances qui se dégagent au fil des ans et permettent un examen critique du sujet d'étude.

En muséologie, la « documentation » ou « documenter » sont des termes qui s'appliquent à un objet entrant dans la collection et qui « propose de conserver la mémoire du contexte dans laquelle se trouvait un objet avant l'extraction de son contexte par l'information » (Desvallées et Mairesse : 588). Ainsi, au moment de cataloguer l'acquisition, il convient de la décrire dans ses moindres détails physiques, mais aussi d'enregistrer son historique et son vécu avant l'arrivée dans la collection (mode d'acquisition, antécédent, propriétaires antérieurs etc.). Notre recherche procède de l'idée que l'objet à documenter est le MACM entre 1992 et 2012. Pour cette période, nous tentons de cerner tous les aspects en lien avec les acquisitions et les expositions de la collection. Dans ce contexte, nous réunissons un maximum d'informations à partir de plusieurs sources premières : le document fondamental du MACM, les documents d'accès public dont la consultation peut se faire librement, les documents à accès limité ne pouvant être consultés que sur demande et selon de strictes conditions. Nous recensons l'historique de l'institution depuis sa fondation en 1964 pour comprendre les motivations du gouvernement et le rôle joué par les directeurs qui se sont succédés à la tête du MACM. Nous détaillons le financement gouvernemental, celui des acquisitions, les moyens mis en œuvre pour compenser les budgets restreints au cours de la période qui nous intéresse. Nous nous penchons sur les acquisitions, leur type et date de réalisation, mais aussi les arguments avancés pour les intégrer à la collection. Nous détaillons les 31 expositions de la collection de cette période et tentons d'apprécier comment les acquisitions d'œuvres contemporaines contribuent à l'élaboration du discours expositionnel et par extension à celui du collectionnement.

La documentation des faits concernant le MACM constitue plusieurs bases de données selon diverses thématiques (financement et donateurs, œuvres, modes d'acquisition, justifications expositions). À partir de ces dernières nous dégagons les

grandes lignes de collectionnement au MACM, identifions les négociations qui se mettent en place en cours d'exercice, déterminons les positions des différents directeurs, mais aussi distinguons les points de friction qui se développent avec les ans et qui se manifestent dans les expositions de la collection.

Pour comprendre si et comment le MACM actualise son mandat par le biais de ses acquisitions et des expositions de sa collection, et comment le sens est exprimé, ou non nous proposons d'examiner trois grands ensembles.

-Le document fondamental du MACM

- *Les Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection (Politiques)* et notamment les *Politiques d'acquisition* constituent le document directeur pour le collectionnement du MACM.

-Les documents d'accès public dont la consultation peut se faire librement

- Les rapports annuels des années 1992-2012. Il s'agit de documents officiels publiés au début de la nouvelle année fiscale visant à rendre compte des activités qui se sont déroulées dans tous les départements du Musée, les œuvres acquises par don ou par achat venues se joindre à la collection, les expositions qui ont eu lieu au Musées, celles qui ont circulé ailleurs, ainsi que les états financiers, la distribution du budget.
- Les publications dans *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*. Cette publication bi annuelle, rédigée par les conservateurs du MACM apporte un supplément d'information sur

le collectionnement (le mandat, les intentions) et l'interprétation ou réinterprétation de la collection.

- Les publications sur le site internet du musée ajoutent parfois des détails concernant les articles du *Magazine*.
- La revue de presse est conservée chronologiquement dans des classeurs annuels qui rapportent tout ce qui est paru dans la presse locale, canadienne et internationale concernant le MACM.
- Les documents à accès limité ne pouvant être consultés que sur demande et selon de strictes conditions.
- Les procès-verbaux des comités de sélection des acquisitions et des œuvres présentées lors de ces réunions.
- Les rapports justificatifs insérés dans chaque dossier d'acquisition et qui, rédigés par les conservateurs comportent les arguments avancés pour intégrer l'œuvre sélectionnée dans la collection
- Les documents relatifs aux 31 expositions de la collection qui ont eu lieu entre 1992 et 2012.
- Les dossiers des expositions comprenant les plans de salle, la liste des œuvres proposées et celle acceptée et parfois les textes de salles.
- Les planches contact des mises en exposition. Certains dossiers sont complétés de vues de salles prises avant l'ouverture. Ces photos permettent d'apprécier les œuvres sélectionnées et les mises en voisinage.

- La liste des œuvres des expositions imprimées à partir de la base de donnée du MACM pour autant que l'exposition ait été numérisée.
 - Les publications s'y rapportant dans *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal* ajoutant détails et anecdotes relatives aux œuvres exposées.
 - Les publications sur le site internet du musée assurent un complément d'information.
 - Les communiqués de presse du MACM sont souvent utiles en raison de la liste des œuvres qu'ils énumèrent et des dates d'ouverture et de fermeture des expositions.
 - La revue de presse se rapportant aux expositions permet de saisir l'impact de l'expositions et parfois le sentiment des journalistes couvrant l'événement.
- Les études sur le collectionnement au MACM

Nos questions sur le sens des acquisitions du MACM nous portent à considérer ici les études pertinentes à notre étude de cas.

Il y a peu d'études approfondies sur le MACM et encore moins sur l'acquisition de la collection Lavalin. L'étude sociologique de Jocelyne Connolly (1991) a apporté de l'éclairage sur le collectionnement au MACM entre le moment de sa fondation (1964) et celui de son départ de la Cité du Havre (1991), et en particulier sur le fonctionnement des organes

décisionnels en matière d'acquisition. La thèse de Denis Roy (1997) a exploré la notion d'un musée voué au collectionnement d'art contemporain en regardant deux modes différents : celui en place au MACM et celui du New Museum of Contemporary Art de New York (NMCA). Le modèle du MACM assure à la collection une expansion régulière et une conservation des œuvres la constituant dans une collection qui deviendra de fait, historique. Celui du NMCA est fondé sur une collection que Krzysztof Pomian qualifie de probatoire (1989 : 8) dont les œuvres font partie pour une durée limitée à 15 années. Denis Roy a mis en évidence les approches distinctes de ces institutions permettant d'aborder les paramètres chronologiques du contemporain. Il a montré que le MACM, bien qu'il soit un musée d'art contemporain, fonctionne comme tout musée d'art et présente l'histoire de l'art comme une succession de mouvements. Pour cet auteur, ce modèle de compréhension a un effet doublement négatif sur la collection. Il force le retour et la mise en avant des mêmes artistes ce qui rend la présentation monotone et encourage une collection par échantillons faute de prise de position institutionnelle (1997 : 140).

Dans sa thèse, France Lévesque (2003) s'est intéressée à la dimension historiographique de l'art et aux représentations identitaires dans les collections institutionnelles. Elle s'est penchée sur quatre cas concernés par le collectionnement d'art contemporain jusqu'en 1997 : le MACM, le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), le New Museum of Contemporary Art (NMCA) et le Dia Center for the Arts. France Lévesque est d'accord avec plusieurs points défendus par Roy : l'existence au MACM d'un collectionnement par échantillons et le caractère transitoire des acquisitions en place au NMCA. Lévesque trouve le collectionnement du MBAC plus sélectif que celui du MACM, car il tend à développer des séries monographiques. Finalement, elle regarde la méthode exclusive de collectionnement, selon ses propres termes, du Dia Center for the Arts fondé sur un choix restreint d'artistes et les questions de sélection que cela pose (2003 : 313-317).

Le mémoire d'Angèle Richer (2009) explore le récit de l'art québécois qui se met en place à partir d'expositions présentées dans trois musées : le Musée d'art contemporain de Montréal, le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée des beaux-arts de

Montréal. Son analyse porte sur différents aspects de l'exposition – choix des œuvres, mises en place et textes d'expositions – pour mettre en évidence le discours distinctif qui est véhiculé par les institutions.

L'acquisition de la collection Lavalin, quant à elle, a fait l'objet en 1994 au MACM d'une exposition accompagnée d'un catalogue, un document produit par le Musée qui n'est en rien critique⁴. Il comprend en annexe la liste de toutes les œuvres de la collection Lavalin, ce qui nous a été très utile. La collection Lavalin a aussi motivé la tenue d'un colloque portant sur l'impact des acquisitions massives dans les musées⁵, ainsi que la rédaction de plusieurs articles importants dont celui de Laurier Lacroix publié dans la revue *ETC*⁶. Des articles journalistiques parus notamment dans *Le Devoir*⁷, ainsi que dans la presse anglophone⁸ ont également traité de cette acquisition.

Bien que ces recherches soient utiles pour notre réflexion, notre étude développe de nouveaux angles. L'étude de Jocelyne Connolly (1992) se penchait sur la collection depuis la fondation du Musée en 1964 et se terminait en 1991. Notre étude débute en 1992 et adopte une approche documentaire, à laquelle nous intégrons les paramètres provenant des dossiers des œuvres et des expositions. Notre intérêt se concentre sur les acquisitions, leur place dans l'accroissement de la collection et leur utilisation dans les expositions de la collection. L'étude du collectionnement au MACM de France Lévesque portait sur les années

⁴ Josée BÉLISLE (1994). *La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal, le partage d'une vision*. [catalogue d'exposition], Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal: Les Éditions de l'Homme.

⁵ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1995). *Musées et collections: impact des acquisitions massives*. Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal, 21 octobre 1994, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.

⁶ Laurier LACROIX (1993). « À cheval donné... Ou la collection Lavalin au Musée d'art contemporain de Montréal », *ETC Montréal*, n° 20, nov.-fév. 1993, p. 15-18.

⁷ Lise BISSONNETTE (1992). « La Collection Lavalin, entière », *Le Devoir*, 23 juin 1992, A-10.

Luc ARCHAMBAULT (1992). « La collection Lavalin, un cadeau de Grecs au Musée d'art contemporain de Montréal qui laisse craindre le pire », *Le Devoir*, 11 juillet 1992, B-14.

⁸ Ann DUNCAN (1992). « Buying Lavalin Art collection is a bad move. A sorry case of short-sightedness », *The Gazette*, 27 juin 1992, U-5.

Ray CONLOGUE (1992). « Lavalin purchase a mixed blessing? Concerns raised about uneven quality of art », *The Globe and Mail*, 26 juin 1992, A-1.

1987-1997 et entre autres sur l'analyse de 373 textes justificatifs. Notre enquête couvre la période 1992-2012. Comme France Lévesque, nous utilisons les rapports justificatifs et nous en investiguons l'entièreté, soit 1839 rapports, réalisés au cours des 20 années qui nous intéressent.

- Présentation des chapitres

Nous avons articulé notre réflexion en cinq chapitres.

Le premier chapitre rend d'abord compte des questions soulevées par le collectionnement d'art contemporain en général, notamment celles découlant de la borne chronologique à partir de laquelle le qualificatif contemporain est appliqué. Au MACM, l'année retenue pour le début du mandat est 1939. Cette date fait en sorte que le contemporain s'étend sur une période de 73 ans au moment où se termine notre recherche. Nous regardons un domaine essentiel à toute collection : la sélection des œuvres qui sont acquises et en particulier des œuvres d'art contemporaines. En effet, contrairement aux œuvres acquises dans les musées des beaux-arts traditionnels, l'œuvre qui intègre une collection d'art contemporain est actuelle et n'a pas été auparavant validée par l'Histoire. Nous regardons comment, dans ce contexte s'établit la valeur d'une œuvre différente de celle mesurée à l'Histoire et en quoi cela singularise le collectionnement d'un musée d'art contemporain. Puis, nous observons les répercussions qu'occasionnent les critères d'acquisition sur les expositions et la production de sens.

Pour finir, nous exposons la méthode de recherche que nous avons préconisée pour récolter les données dans les domaines du collectionnement, des acquisitions et des expositions. Nous présentons les différents documents consultés et l'information que nous y avons trouvée pour condenser ou modéliser en tableaux les données rassemblées.

Le deuxième chapitre dresse l'historique du Musée d'art contemporain de Montréal dans le but de comprendre les acquisitions et les expositions. Pour comprendre les bases du collectionnement au MACM et le mandat qui est le sien, il est indispensable de survoler les années précédant sa constitution en société d'État (1984). En effet, les décisions gouvernementales initiales concernant ce musée national sont incontournables encore aujourd'hui. Par la suite nous nous attardons sur les effets que le nouveau statut juridique a eu sur l'institution, notamment l'élaboration de sa politique de collectionnement. Quelques années avant de quitter la Cité du Havre (1985-1986) des voix s'élèvent dans le monde artistique à propos de la collection du MACM. Confronté à l'évidence que d'autres musées, dont le Musée des beaux-arts de Montréal réalisent les mêmes acquisitions et des expositions similaires, le monde artistique questionne le maintien au MACM de certains corpus, voire de toute la collection. L'agitation est rapidement remplacée par des inquiétudes liées aux arrêts et reports du déménagement au centre ville.

Le directeur Marcel Brisebois entend conserver toute la collection et fait tout pour en démontrer la valeur patrimoniale fondamentale qu'elle représente pour la société québécoise. Entre 1988 et 1991, il multiplie allocutions et communications dans ce sens et programme une exposition inaugurale présentant 10 % de la collection avec ses principaux corpus pour l'arrivée à la Place des Arts en 1992. Cependant, avant même que n'ouvre l'exposition inaugurale, le gouvernement du Québec annonce l'acquisition de la collection corporative Lavalin, comprenant 1324 œuvres au nom du MACM. Cet événement aura des répercussions pendant les années suivantes, tant sur le plan de la conservation que sur le plan budgétaire. Cette situation, cumulée à une période de restrictions financières gouvernementales va provoquer un rapprochement avec la Fondation des amis du Musée d'art contemporain.

En 2004, Marcel Brisebois est remplacé à la direction par Marc Mayer qui, au cours des quatre années de son mandat, se préoccupe de l'image et du rayonnement du MACM. Selon le nouveau directeur, le Musée manque d'espace pour entreposer et exposer ses œuvres. Il fait sa priorité d'un projet de séparation de la collection entre deux bâtiments,

l'un dans le vieux port de Montréal, le Silo n° 5, et l'autre, le bâtiment actuel du Musée à la Place des Arts.

Une période de flottement, d'hésitation et de controverse entourant la nomination d'un nouveau directeur suit le départ de Marc Mayer en 2009 et prend fin en 2010. Ensuite, Paulette Gagnon, la directrice du MACM des deux dernières années de notre recherche, a opté pour un style hybride qui reprend des éléments des administrations précédentes. Aucune solution n'a été trouvée aux problèmes d'espace et de financement, ou ni à celui du maintien dans la collection de certains corpus soulevé dès 1985.

Les troisième et quatrième chapitres concernent les acquisitions et le collectionnement entre 1992 et 2012. Ensemble, ces chapitres nous permettent de rendre compte de la faible latitude dont dispose le MACM – un budget d'acquisition dérisoire en regard des prix du marché, les aléas de la philanthropie –, ce qui complique la tâche de donner un sens à sa collection.

Le troisième chapitre par le biais de tableaux commentés et analysés résume les données factuelles recueillies dans les documents publiés : rapports d'activité, rapports annuels et catalogues d'expositions. Il retrace la composition des comités décisionnels responsables des acquisitions et met en évidence les changements qui surviennent dans ce domaine. On remarque que tant du côté fédéral que provincial le financement n'a pas été indexé au cours des années et que le pouvoir d'achat du MACM a diminué en conséquence. Les tableaux permettent d'établir des liens avec les différents mandats de direction et de visualiser la participation grandissante de la Fondation des amis du Musée d'art contemporain de Montréal.

Pour traiter de l'acquisition de la collection Lavalin, nous avons introduit une qualification qui permet de faire la distinction entre les acquisitions « non sollicitées » (la collection Lavalin) et toutes les autres, « sollicitées ». Ainsi, le chapitre recense toutes les acquisitions par achat et par don intégrées à la collection. Il met en évidence les divers

médias (sculptures, peintures, œuvres sur papier...) et rend compte des années de production. L'analyse fait ressortir les tendances et les changements qui se produisent dans le collectionnement. Ce chapitre termine en regardant de près un acteur important dans le collectionnement du MACM : le donateur et tente d'en établir le portrait.

Le quatrième chapitre traite des acquisitions à partir de documents dont l'accès est limité : les dossiers des œuvres et notamment les rapports justificatifs rédigés par les conservateurs. Ces derniers rendent compte des motivations pour intégrer l'œuvre à la collection.

Les rapports justificatifs devraient nous donner une idée des orientations que le MACM a voulu donner à sa collection. Toutefois, les résultats doivent être modulés étant donné que la grande majorité des justifications répond à une exigence de la Commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels pour l'émission d'un reçu à des fins fiscales au bénéfice du bienfaiteur. Cela dit, la quantité de rapports justificatifs examinés (quelque 1800) et une étude attentive ont permis d'extraire des informations utiles que nous avons classées selon de grandes caractéristiques et reportées en tableaux. L'analyse des résultats a montré des différences de styles de rédaction en fonction des administrations.

Le cinquième chapitre s'intéresse aux expositions de la collection. En effet, dans son analyse, Denis Roy (1997) montre que le collectionnement se répercute sur les expositions de la collection. Nous croyons comme l'historienne de l'art Catherine Francblin (1995) que la collection demeure un élément fondamental des musées ; c'est la priorité d'un grand nombre d'entre eux, et sur laquelle se construit leur personnalité. Cependant, nous pensons aussi, comme le muséologue Bruce Altshuler (2007), que les musées d'art contemporain sont abordés par les critiques et les chercheurs davantage sous l'aspect de leurs expositions que de leur collection. Dans ce contexte, et afin de dresser un portrait le plus complet

possible, nous proposons d'explorer ces deux aspects du MACM : la collection et ses expositions.

Notre étude porte sur les 31 expositions conçues au MACM uniquement à partir de ses acquisitions entre 1992 et 2012, et présentées au Musée. Nous analysons les catégories à l'intérieur de ce groupe et regardons le recours aux acquisitions récentes, y compris les œuvres provenant de la collection Lavalin pour imager la narration. Nous constatons que la majorité des acquisitions récentes sont présentées au moins une fois dans les cinq années suivant leur entrée dans la collection. Les tableaux résumant les données montrent d'une part l'existence d'une stricte répartition des expositions en fonction des conservateurs du MACM et, d'autre part, l'existence de formules expographiques, notamment lorsqu'il s'agit de présenter l'ensemble de la collection.

Dans ce chapitre, nous regardons aussi les répétitions des mêmes œuvres dans les 31 expositions sélectionnées et dégageons la hiérarchie qui s'installe au cœur de la collection. L'utilisation répétée de la même œuvre se produit normalement dans le même type d'exposition et permet d'établir l'existence au MACM de deux discours concernant sa collection. Le premier repose sur un contemporain élargi (entre 30 et 50 ans) et vise à présenter la collection magistralement, le second rend compte de l'actualité artistique et fait part des activités d'acquisition (par achat ou par don).

Enfin, la conclusion réunit nos réflexions sur la collection du MACM 1992-2012 et ses expositions.

Chapitre I Les problèmes en question

Deux sections forment notre premier chapitre. La première section (I.1) expose les questions de base. Connaître et comprendre le collectionnement d'une institution muséale consacrée à l'art contemporain demande de définir certains éléments et concepts. Nous observerons en premier lieu le phénomène de la collection et des objets qui la constituent (I.1.1). Nous aborderons l'art contemporain et le musée qui lui est voué (I.1.2). Nous définirons quelques questions liées à la collection d'art contemporain, à sa cohérence chronologique et à ses expositions (I.1.3). La deuxième section de ce chapitre (I.2) est consacrée à la méthode de recherche débutée en 2011.

I.1 Les questions

I.1.1 La collection et les objets qui la constituent

Le philosophe Jean Baudrillard qualifie de « pur » l'objet qui est dénué de fonction, ou abstrait de son usage et prend un statut strictement subjectif pour devenir dit-il objet de collection (Baudrillard 1968 : 121). Ainsi, dans la constitution d'une collection, il y a toujours une ou plusieurs raisons pour lesquelles l'objet est acquis et placé dans l'accumulation. De nombreux auteurs se sont penchés sur les valeurs intrinsèques d'une œuvre justifiant son intégration. En 1989, le philosophe et historien Krzysztof Pomian (1989) a proposé le terme de « sémiophore » qui rallie l'ensemble des caractéristiques de ces « objets maintenus hors circuit des activités économiques, soumis à une protection particulière et exposés au regard dans un lieu clos destiné à cet effet » (1989 : 295).

- Le musée et l'objet muséal

À partir du XVIII^e siècle, on commence à abriter des collections publiques dans des musées de manière à assurer leur conservation, leur étude et leur diffusion à un large public. La définition du musée la plus reconnue est celle du Conseil International des musées (ICOM) de 2007⁹ :

Un musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation¹⁰.

Ainsi, un musée a pour mission d'acquérir, de collectionner et d'exposer : trois fonctions intimement liées entre elles. La première, acquérir, permet la deuxième, collectionner. La collection est rendue publique, ou diffusée par la troisième : exposer.

Le muséologue Ellis Burcaw (1997) définit une collection muséale comme un ensemble d'objets acquis et préservés en raison de leur valeur et qui peut être d'exemple ou de référence, ou encore esthétique ou pédagogique. En effet, l'origine du musée dans sa formule actuelle, comme le rappellent les muséologues (Pomian 1987 ; Gob et Drouguet 2003 ; Poulot 2005) est étroitement liée aux collections princières qui, dans le contexte politique particulier du XVIII^e siècle s'ouvrent au public, changent de statut et deviennent propriété de l'État.

Les objets d'une collection muséale ont une particularité importante: il s'agit, depuis la naissance des musées au XVIII^e siècle, de « vraies choses » qui, insiste André Gob (2010),

⁹Cette définition remplace celle de 2004 qui avait été critiquée par plusieurs membres, dont Gary Edson, membre du comité Bernice Murphy, Vice-Présidente de l'ICOM, Yani Herreman et Steven de Clerq pour sa longueur et l'utilisation de termes comme « permanence ». À ce propos, voir : ICOM (2004). *Nouvelles de l'ICOM* (2004), vol. 57, n° 2, [En ligne], <http://icom.museum/media/magazine-les-nouvelles-de-licom/les-nouvelles-de-licom-2004-no2/L/2/>. Consulté le 12 septembre 2015.

¹⁰ICOM (2007). *Les statuts de l'ICOM*, art. 3, sect. 1, [En ligne], <http://icom.museum/lorganisation/les-statuts-de-licom/3-definition-des-termes/L/2/>. Consulté le 10 août 2015.

doivent être authentiques. En effet, seuls les objets véritables parviennent à dégager l'aura dont parlait Walter Benjamin (1939), un phénomène qui émane de leur présence et qui témoigne du pouvoir historique qu'ils possèdent.

Ces « sémiophores », pour reprendre le terme utilisé par Krzysztof Pomian, suscitent l'émerveillement. L'historien et critique littéraire Stephen Greenblatt (1991 :81) citant *L'essai sur la métaphysique d'Aristote* d'Albert Le Grand utilise le terme anglais de *amazement* pour traduire l'effet produit par l'unicité d'un objet qui impressionne et force le visiteur à arrêter sa déambulation. Pour Greenblatt, cette dimension distingue les musées des beaux-arts des musées anthropologiques ou archéologiques dans lesquels les objets sont exposés pour leur contenu scientifique et rationnel. Notons que cette notion est remise en question par l'historien de l'art et muséologue Tony Bennet (1995) qui n'attribue pas l'exclusivité de l'émerveillement aux musées des beaux-arts. En effet, il rappelle que l'enchantement et la fascination constituaient des acteurs importants dans les musées des sciences naturelles du XIX^e ainsi que dans les expositions universelles.

Krzysztof Pomian (1989) note qu'une caractéristique importante des institutions muséales publiques responsables de collections est l'absence de liberté réelle vis-à-vis de la sélection des œuvres, dont le choix repose sur des principes de validité. Dans un musée public, l'acquisition proposée s'inscrit normalement dans des axes de mises en collection que l'addition vient appuyer ou compléter. L'auteur précise qu'on n'y retrouve pas la même liberté qu'en présence d'une collection privée où le collectionneur peut à loisir ajouter une œuvre pour toute sorte de raisons. En effet, de manière générale dans un musée public, les structures décisionnelles formées des comités consultatifs d'acquisition et du conseil d'administration veillent à l'application des règles d'acquisition que s'est données l'institution et qui orientent la sélection des acquisitions.

Les avis divergent sur l'effet produit par l'œuvre une fois qu'elle intègre une collection muséale. Certains auteurs (Pomian 1989 ; Damisch 1989) considèrent que muséifier des œuvres est synonyme d'esthétiser, car en les sortant de leur milieu initial, l'institution les transforme en trésors. D'autres (Clair 1989 ; Vander Gucht 2006 ; Chaumier 2009) voient

dans la connotation de fixité associée avec la collection muséale, un intérêt pour le passé, voire la mort. L'artiste et critique Tom Sherman (1987) utilise pour le musée la métaphore de tombeaux remplis d'œuvres représentatives du passé qui servent à engager le souvenir ; il avance l'idée de « cimetière huppé ». Le conservateur Vincent Boulet (1989) propose au contraire que, en conjurant le temps et en exposant des chefs-d'œuvre passés ou des connaissances historiques, le musée favorise des rencontres avec des hommes ou des idées remarquables du passé. L'historien de l'art Donald Preziosi (2003) note que le recours à l'objet muséalisé est un moyen utilisé dans la tradition occidentale pour réfléchir et penser plus loin.

Après l'acquisition au XVIII^e siècle de collections princières déjà constituées, les musées se sont trouvés confrontés à la sélection de l'objet de valeur devant être acquis pour rejoindre la collection et l'enrichir. L'anthropologue Sharon Macdonald (2006) soulève que, par ricochet, cela a favorisé les séries ainsi qu'un système taxonomique fonctionnant par catégories, écoles de style ou mouvements.

Idéalement, l'agrandissement d'une collection muséale s'accompagne d'un processus de réflexion. Pour la philosophe Élisabeth Caillet et la conservatrice Évelyne LeHale (1995), la décision d'acquérir se prend en fonction d'un système de reconnaissances qui repose sur les valeurs dans lesquelles l'institution et la société qu'elle représente s'identifient à un moment donné. Toutefois, influencés par le monde de la consommation dans lequel nous évoluons, certains spécialistes comme Stephen Weil (1997) ou Robert Janes (2009) considèrent au contraire que les musées sont désormais pris dans un engrenage de consommation et d'accumulation qui n'est plus soutenu par de véritables réflexions. Déjà en 1990, Susan Pearce, citant une étude de consommation menée par l'économiste Russel Belk (1990), notait que le monde de la consommation affectait les musées. Elle constatait la présence d'un déplacement de valeur qui de l'objet allait en direction de la collection et lui donnait une signification distinctive presque sacrée. Cela expliquerait selon elle la majuscule placée au début du mot « Collection » que l'on retrouve souvent. Le philosophe Yves Michaud (1989) avait déjà noté qu'un des problèmes des musées était

l'encombrement d'objets qui risquaient à long terme de les étouffer et faisait en sorte que les musées ressemblaient de plus en plus à des supermarchés.

Pour André Gob (2010), même si nous vivons dans un monde de consommation, la collection demeure fondamentale pour la majorité des musées malgré les problèmes rencontrés dans son accroissement. La solution aux problèmes qui se posent, dit Gob, ne se situe pas nécessairement dans l'aliénation et le nettoyage de l'ensemble comme le propose Robert Janes (2009). Pour lui, elle réside dans l'existence et surtout dans l'application d'une sérieuse réflexion précédant l'acquisition. André Gob est d'avis que, pour éviter l'engrenage de collectionner pour collectionner, l'œuvre entrant dans la collection doit la servir et s'aligner au plus près de ses axes.

François Mairesse abonde dans ce sens en recommandant de mettre la priorité sur le visiteur. Pour lui, même si la collection est le pivot des activités muséales (Mairesse 2002), elle doit demeurer un moyen et non une fin. Le musée doit prendre en considération celui qui en est le destinataire premier : le visiteur qui accède à la collection par les expositions.

II.1.2 L'art contemporain et le musée

La collection du XIX^e siècle continuait de s'inscrire dans la tradition du cabinet de curiosités, celle-là même qui avait satisfait, deux ou trois siècles plus tôt, à la perspective généalogique de la maison du prince et validait son exception sociale. Un des enjeux majeurs de la mise en collection de cette époque était le rapport à l'historicité (Poulot 2005).

Les choses ont changé à partir du moment où l'objet de collection est devenu une production actuelle. À peine sorties des ateliers des artistes, ces œuvres ne pouvaient pas être mesurées aux exemples stylistiques du passé si ce n'est pas leur éloignement. Ainsi, de nouveaux paramètres se sont mis en place.

- L'art contemporain

L'ouvrage de Terry Smith (2009) *What is contemporary art?* tente de cerner les caractéristiques de l'art contemporain. Pour cet historien de l'art, l'expression artistique actuelle adopte des formes tellement diverses par son contenu, ses supports, ses modes de présentation qu'il est impossible d'en circonscrire un ou deux aspects. Il pense que c'est justement en raison de sa réalisation technique actuelle et de la mondialisation des styles que l'art contemporain a des définitions multiples et ne peut être limité à une formulation temporelle. En résumé, dit-il, « l'art contemporain questionne et force le questionnement » (2009 : 55).

Plusieurs auteurs utilisent les expressions « art moderne », « art contemporain », « art vivant », « art actuel » parfois sans distinction que ce soit en référence aux mouvements artistiques, ou dans les intitulés des institutions comme nous verrons plus loin. Ces termes sont utilisés indifféremment en français et en anglais pour signifier une expression artistique qui se distancie stylistiquement et fondamentalement du passé. Déjà en 1934, dans un article du *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Alfred Barr (1934), directeur du MoMA, expliquait la confusion sémantique des termes sans définition arrêtée, ajoutant que le qualificatif de *moderne* était confus, utilisé autant par Ruskin en référence à Turner que par Cézanne décrivant les tableaux de Gauguin.

L'historien Pedro Lorente (2009 :11) remarque que l'adjectif « moderne » a longtemps été associé à l'innovation artistique et que le terme « contemporain » fait son apparition pour exprimer l'immédiateté de la production artistique au cours de la Deuxième Guerre mondiale. En 1989, le critique d'art et conservateur Pierre Gaudibert (1989) situait la différence entre art moderne et art contemporain après la Deuxième Guerre mondiale et suggérait de définir l'art actuel par la décennie se terminant au moment où l'on en parle.

Si les auteurs jouent sur les termes « actuel », « contemporain », du moment », depuis la fin des années 1990, leurs propositions font écho à la définition d'art contemporain

proposée par Nathalie Heinich (1999) selon laquelle « l'art contemporain repose essentiellement sur l'expérimentation de toutes formes de ruptures avec ce qui précède » (1999 : 18).

Ainsi la cassure entre l'« avant » et le « maintenant » occupe le premier plan chronologique de la définition et permet aux musées d'instituer un moment à partir duquel les mouvements artistiques tentent de se distinguer de ce qui se faisait en aval de cette date butoir. Au MACM, ce moment est celui de la fondation de la Société d'art contemporain par John Lyman en 1939, un regroupement d'artistes qui cherchaient à se détacher des formules artistiques académiques.

Ajoutons également que plusieurs auteurs associent l'art contemporain non seulement à une brisure esthétique, mais également à un changement dans l'attribution des valeurs allouées aux œuvres d'art. Les philosophes Marc Jimenez (2005) et Anne Cauquelin (1992), ainsi que la sociologue Raymonde Moulin (1992) et le conservateur Pierre Gaudibert (1989) reconnaissent dans l'art contemporain l'existence d'un glissement de valeur qui est passée de l'Histoire¹¹ à celui du marché de l'art. Pedro Lorente (2009: 9) rapporte l'historique sémiotique entre « musée ancien », « musée moderne », « alte » et « neue » Pinakothek, pour convenir que le « musée d'art moderne » a été l'appellation la plus « couramment donnée aux musées consacrées aux œuvres postérieures à la chute de l'Ancien Régime au fur et à mesure qu'on avançait dans le XX^e siècle ».

Plus récemment, les auteurs Thierry Raspail, Bruce Altshuler et Terry Smith ont avancé de nouveaux paramètres pour tenter de circonscrire les caractéristiques de l'art contemporain. Pour ces auteurs, un outil essentiel à la compréhension de ce collectionnement est l'étude des expositions d'art contemporain. Le conservateur et directeur du Musée d'art contemporain de Lyon Thierry Raspail (2009) avance que les objets contemporains ont comme spécificité d'avoir été conçus pour être vus et pour leur

¹¹Écrit avec un « H » majuscule, le mot Histoire dans ce texte fait référence à la discipline étudiant le passé de l'humanité ou de la société à la suite des événements qui la constituent et qui cherche à la comprendre. Par opposition, histoire avec un « h » minuscule évoque les événements constitutifs de l'existence d'une institution, ou une période spécifique.

appréciation formelle. C'est, dit-il, la raison pour laquelle au Musée d'art contemporain de Lyon, il n'y a pas de place pour la scénographie, l'œuvre exposée la contient toute entière. Selon Terry Smith, l'art contemporain marque le triomphe de l'exposition dans les musées concernés (2009 : 9). Cette caractéristique est relevée par Bruce Altshuler quelques années auparavant (2007 : 1) dans un livre sur le collectionnement contemporain *Collecting the New*. Altshuler ajoute que la difficulté à définir l'art contemporain faisait en sorte qu'il était plus aisé de parler des expositions muséales que des collections d'où provenaient les œuvres exposées.

- Le musée d'art contemporain

L'historien de l'art Pedro Lorente (2009) rapporte que le désir de muséaliser l'art vivant (terme qu'il dit être utilisé en France en référence à l'art contemporain simultanément à « l'art moderne ») est d'actualité depuis le début du XIX^e siècle. Certains facteurs nécessaires à l'émergence de l'idée d'une institution publique vouée à l'art contemporain convergent dans une France territorialement unie au cours de la deuxième décennie du XIX^e siècle et en sorte que c'est à Paris qu'apparaît la première formule du genre. Parmi ces indices, citons une foi aussi grande pour l'avenir de la nation que pour son passé, la reconnaissance du métier d'artiste, l'existence d'un marché incitant à une production conséquente.

Comme les sociologues Cynthia et Harrison White (1991) le signalent, la valorisation par l'État français, au cours du XVII^e siècle, de la figure de l'artiste a été un facteur important d'un intérêt public pour l'art. Il en va de même pour l'établissement, à la même époque, de l'Académie royale et de l'existence d'un marché privé de l'art qui, selon le professeur en journalisme Robert Jensen (1996 : 84), stimulent la production artistique dans le pays.

Le Musée du Luxembourg est fondé au XVIII^e siècle et n'était pas à l'origine un musée d'art vivant. En 1818, il change de vocation, il se distingue des autres musées des beaux-arts de l'époque et devient le premier musée d'art contemporain d'Europe. Pour ajuster la volatilité du temps qui passe à l'autorité de l'Histoire, les dirigeants mettent au point une procédure qui s'associe à la double composante du modernisme : celle de l'innovation et du progrès, et celle du temps qui avance. Dans cette institution, les acquisitions sont abritées et conservées pour une période de 10 à 15 années après le décès de l'artiste. Cette position inaugure une mise en collection transitoire, laissant le concept de permanence ancré dans la notion traditionnelle du musée tel qu'il s'est développé depuis le Siècle des lumières et réservant celui du temporaire à une actualité, définie alors par la personne même de l'artiste, sa longévité.

Cette façon de concevoir la collection est innovante. En effet, elle établit dans la carrière d'un artiste une période de grâce au cours de laquelle son travail est officiellement soumis au test de la société et du marché dans l'espoir qu'il aboutisse au Louvre. L'entrée d'une œuvre dans la collection institutionnelle du musée des artistes vivants ne représente pas pour son auteur l'assurance d'une gloire posthume. Au contraire, la primauté réside dans le moment actuel que l'État met à la disposition de l'artiste, libre de l'exploiter à son avantage.

Ce modèle de musée est très intéressant, particulièrement avec l'instauration d'une période transitoire. L'institution a attiré l'attention de nombreux chercheurs. Il crée toutefois de nombreux problèmes. En quelques décennies, la vocation et les acquisitions du musée des artistes vivants sont remises en question. Comme le remarque Pedro Lorente, le fait d'être un musée dans lequel les œuvres étaient de passage ne favorisait ni l'investissement dans le bâtiment, ni les dons. Devenu moins populaire, jugé inapte à représenter les artistes comme le fait le marché de l'art, le musée est relogé en 1879 dans l'Orangerie du Luxembourg où il tombe rapidement en désuétude.

Après la Première Guerre mondiale, la mise en question de l'Histoire de l'art traditionnelle par les artistes actuels prend une importance accrue. Sous l'impulsion de

jeunes directeurs, on voit survenir un peu partout en Europe dans les musées des beaux-arts traditionnels, l'ouverture des départements d'art « moderne » (contemporain) sont inaugurés pour exposer les œuvres du moment qui rejoignent les collections. Les deux initiatives de Hugo von Tschudi d'abord à la Galerie nationale de Berlin, puis de la Neue Pinakothek de Munich en 1909 incitent ces deux institutions à ouvrir une nouvelle section afin de les montrer au public. Le Musée de Grenoble fait de même après les suggestions d'Andry Farcy en 1920, suivis du Landesmuseum de Hanovre à partir de 1925 sous la direction d'Alexander Doerner, du Kunstmuseum de Bâle en 1933, du Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1936, etc. Dans une ou deux salles d'exposition, les musées témoignent du mouvement artistique actuel en tant que développement initié parmi les autres courants significatifs dans la grande Histoire de l'art.

Au XX^e siècle, l'inauguration du prochain musée s'intéressant uniquement à l'art moderne, comme l'affirme le conservateur James Putnam (2002 : 28), se produit en 1929, en Amérique, où les circonstances politiques et économiques sont réunies pour un tel projet public. Au moment de sa création, le Museum of Modern Art (MoMA), à New York, est le premier à se vouer totalement à l'art moderne. À la différence de l'Europe, l'Amérique de l'entre-deux-guerres n'a ni société, ni ville, ni institution à reconstruire. Elle est en plein boom économique, et les conséquences de la révolution industrielle y riment avec commerces, initiatives privées, grands magasins, consommation et médias promotionnels. Les années 1920 représentent aux États-Unis l'apogée des années folles avec tout ce que cela comporte en terme de risques et d'innovations artistiques sur le plan des beaux-arts, de la musique, de la mode, etc. C'est dans ce climat trépidant que le MoMA ouvre ses portes seulement neuf jours après le krach boursier de l'automne 1929¹². L'originalité du MoMA tient au fait que ses concepteurs adoptent et combinent plusieurs idées institutionnelles européennes et qu'ils exploitent les méthodes médiatiques du monde de la consommation développées aux États-Unis. Ils empruntent au musée des artistes vivants de Paris les idées

¹² Le Museum of Modern Art loue d'abord six pièces dans le Heckscher Building situé au coin de la 5^e avenue et de la 57^e rue. Pour accommoder l'affluence, le musée déménage après deux années dans un *townhouse* au 11 Ouest 53^e rue. Il intègre ses locaux actuels en 1939.

du collectionnement transitoire et s'inspirent des propositions muséographiques allemandes remarquées à la Neue Pinakothek de Munich et au Landesmuseum de Hanovre.

I.1.3 La collection d'art contemporain

Comme le souligne Krzysztof Pomian (1989), l'avènement des musées d'art contemporain marque un tournant pour les institutions qui conservent le patrimoine artistique, car ils offrent à l'art actuel la possibilité de revendiquer une dignité comparable à celle du grand art du passé que l'on rencontre dans les musées des beaux-arts. Cependant, dit-il, c'est également là que réside un de leurs plus grands défis puisque l'art contemporain n'offre aucune histoire : les œuvres passent directement de l'atelier au musée.

L'historien conservateur Jean Clair (1989) va recommander purement et simplement la fermeture de ces musées, les jugeant prisonniers d'une politique culturelle sans fondement et de commandites économiques.

D'autres, à l'opposé, comme l'historien de l'art Thomas Albright (1980) et le philosophe Yves Michaud (1997), trouvent que ces musées offrent une forme de liberté profitable à la création et qu'il faut au contraire les encourager tout en se gardant d'accepter tout et n'importe quoi. À leurs yeux, ces institutions deviennent synonymes de possibilités et de vitalité. Pierre Gaudibert (1989) y voit un lieu de collaboration et de participation sociale entre institution et artistes. Il suggère de dissocier la structure institutionnelle en deux fonctions. La première tiendrait du musée traditionnel et comprendrait des œuvres permettant un certain recul de jugement de valeur esthétique et historique et serait un lieu de commémoration et d'aide à la création. La seconde, davantage affiliée à un institut d'art contemporain offrirait un espace aux initiatives artistiques, un lieu exploratoire pour la diffusion des tendances actuelles. L'institution agirait comme une espèce de sas avant que le recul historique ne permette les premières sélections.

Plus récemment, le discours concernant le collectionnement contemporain s'est modifié. En effet, face à la mondialisation et à la quantité d'œuvres produites, l'historien de l'art Hans Belting (2007) reconnaît que le musée occupe un rôle critique important, notamment dans la défense de la liberté d'expression. Pour lui, le collectionnement d'art contemporain devrait refléter cette dimension éthique des droits d'énonciation. Il y voit une véritable spécificité, distincte de celle des musées des beaux-arts, où les œuvres sont valorisées par l'Histoire. Il propose une nouvelle acception de l'art contemporain qui pourrait être défini comme une expérience globale puisque sa production n'obéit plus à des canons d'écoles ou d'histoire de l'art. Dans ce sens, cet art abolit toute différence nationale et devient transfrontalier. Cependant, la quantité d'œuvres produites engendrée par la mondialisation et l'augmentation du nombre d'artistes menace l'existence même des musées dans leur forme actuelle. Selon Belting, pour survivre, les musées d'art contemporain doivent résister à la tentation de la globalité et se concentrer sur la production locale, ce qui leur garantit une spécificité.

Les propositions idéales de Belting portent à rêver et seraient certainement appliquées si les musées étaient véritablement libres, ne dépendaient pas de facteurs économiques, de taux de fréquentation ou de directives gouvernementales. En réalité, c'est la formule proposée par Pierre Gaudibert voulant que ces institutions soient à la fois des musées avec une collection, et des centres d'expositions présentant l'actualité artistique que l'on retrouve le plus souvent dans les musées d'art contemporain, comme au MoMA, au Musée national d'Art moderne de France et au MACM. Elle permet d'ancrer d'une manière élégante la définition institutionnelle dans celle d'un musée traditionnel garant d'une collection avec un début marqué par une date de changement esthétique. Elle permet aussi d'être un centre d'expositions avec ce que cela comporte de prospection de talents et qui rend compte des tendances artistiques du moment.

- Cohérence chronologique

Dans un contexte de collection d'art contemporain, la question de la cohérence chronologique confrontée à l'évanescence du temps se fait rapidement sentir. Deux notions temporelles opposées que Catherine Francblin (1995) qualifie de « temps long de la collection » et « du temps court de l'art au présent » cohabitent et nécessitent un encadrement. En effet, avec le passage des années, les collections d'art contemporain rendent compte à la fois d'un certain cheminement chronologique de la production artistique, et en même temps, de l'histoire de l'ensemble institutionnel.

Certes, cette double chronologie se rencontre dans les collections abritées par tous les musées des beaux-arts. Cependant, dans un musée voué exclusivement à l'art contemporain, la construction de la collection se complique d'un paramètre particulier : la désactualisation des œuvres acquises antérieurement. Hubert Damisch (1989a :26) avance que le musée d'art contemporain combine sous un même toit deux fonctions différentes : celle du « salon » par lequel le public prend connaissance du travail des ateliers, et celle du « musée » en tant que dispositif de mémoire et de conservatoire.

Cette diachronie va favoriser des ajustements. Certains musées à l'instar du musée des artistes vivants à Paris au XIX^e siècle, ou du New Museum of Contemporary Art de New York, fondé en 1977 par Marcia Tucker¹³, vont donner un caractère temporaire ou transitoire à leur collection, et abriter les acquisitions pendant un certain temps avant de les transférer dans une autre institution ou sur le marché.

Les formules sont nombreuses et chaque institution développe la sienne : c'est une des raisons pour lesquelles la date choisie pour marquer le départ de la collection d'art contemporain change de musée en musée. À cet effet, notons que le Musée des beaux-arts

¹³ New Museum of Contemporary Art, [En ligne], http://www.newyorkpass.com/En/new-york-attractions/tickets/New-Museum/?aid=98&gclid=CjwKEAiAjNemBRCgp_vymcvVym0SJACRp_UZHOHPvxZktX-5r3F3uCvd93QRM62dUV30a5Nf-soyvBoCsMLw_wcB, Consulté le 15 octobre 2011.

de Montréal a choisi la balise de 1980 comme début du contemporain, le Musée des beaux-arts du Canada, 1985, et le Musée national des beaux-arts du Québec à Québec, 1950¹⁴.

Cette date peut même être déplacée au fil du temps lorsqu'il s'agit de la collection d'un département intégré à un musée de beaux-arts. C'est ce que nous confiait Nikola Dietrich, conservatrice en chef du Museum für Gegenwartskunst, Kunstmuseum de Bâle en référence aux travaux d'agrandissement : « Une fois l'expansion terminée, le début du contemporain tel que nous l'entendons changera quelque peu, et au lieu de commencer dans les années 1960, nous le commencerons à la fin des années 1980, ou au début des années 1990.¹⁵ »

Dans un musée d'art contemporain, la reconnaissance d'une balise de début de collectionnement revêt une signification particulière pour plusieurs raisons. D'une part, elle marque le processus d'acquisition d'une date à partir de laquelle les œuvres s'ajoutent à la collection. D'autre part, elle revêt un aspect épistémologique en lien avec l'entendement du temps propre à cette institution. C'est le moment dans lequel il s'identifie et qui célèbre une discontinuité avec ce qui précède dans le cadre historique et artistique.

Dans un article publié en 2007, France Lévesque avance que le caractère transitoire de la contemporanéité que l'on retrouve dans les musées d'art contemporain fait en sorte que si le présent n'est pas défini par une durée précise, il ne peut s'étendre indéfiniment à partir de sont point focal (la date du début de collectionnement). Elle dégage deux conceptions de la limite temporelle du contemporain. La première établit une « contemporanéité élargie » qui comprend une étendue suffisamment longue entre 30 et 50 années et qui permet de donner une perspective historique au présent. La seconde envisage une « contemporanéité écourtée » sur une période abrégée et mouvante de 10 à 15 années.

¹⁴ La balise du Musée des beaux-arts de Montréal est indiquée sous l'onglet « collections » de son site, [En ligne] <https://www.mbam.qc.ca/>. Consulté le 22 août 2015. Celles du Musée des beaux-arts du Canada et du Musée national des beaux-arts du Québec à Québec ont été transmises par courriel respectivement les 27 et 28 août 2015.

¹⁵ Entretien avec Nikola Dietrich, conservatrice responsable du département d'art contemporain au Kunstmuseum de Bâle, 17 octobre 2012.

Ceci est particulièrement intéressant dans le contexte du MACM qui, comme nous l'avons signalé plus haut, a en 1997 scindé son département de conservation en deux sections. La première de 1939 à 1980 correspond à la contemporanéité élargie dont parle France Lévesque, et la seconde, de 1980 à 1997, à la contemporanéité écourtée (au moment de la division du département).

- Les expositions

Pour l'historien des musées Edward Alexander (1983), la notion d'exposition s'accompagne de l'idée qu'un message s'ajoute à l'objet et transmet de l'information supplémentaire visant à éduquer le visiteur. Sans être explicitement décliné, le message se transmet automatiquement par la présentation et la mise en contexte d'une exposition reposant sur un concept bien défini et une recherche exhaustive. Le muséologue Georges Henri Rivière (1989 : 265), dans l'ouvrage posthume *La Muséologie*, décrit l'exposition comme le moyen par excellence du musée, l'instrument de son langage particulier. Jean-Marc Poinot (2008) souligne que l'exposition est l'unique mode d'apparition d'une œuvre et qu'elle répond à la fonction et au rôle muséal de diffusion de la collection.

Les auteurs s'accordent à reconnaître dans la présentation des œuvres, un discours qui est le résultat « d'une volonté au croisement d'une intention, d'une production et d'une réception », pour reprendre les mots de l'historienne de l'art Élitza Dulguerova (2007). Dans ce sens l'exposition constitue ce qu'Élizabeth Caillet et Ève LeHalle (1995) qualifient de moment privilégié où les valeurs auxquelles s'identifient la société et son musée sont mises en scènes. Pour elles, l'exposition devient ainsi un lieu d'initiation permettant au néophyte de s'appropriier ces valeurs. Le chercheur et muséologue Jean Davallon (1999) résume la fonction que remplit l'exposition dans le cadre muséal lorsqu'il affirme qu'il s'agit d'un dispositif de communication. L'artiste et professeur au département Arts plastiques de l'Université de Paris Vincennes-Saint-Denis, Jérôme Glicenstein (2009) ajoute que

l'exposition sert de liant entre les œuvres et objets qui sont montrés dans une sorte de collage, voire de « méta œuvre ». Dans ce contexte, peu importe la forme ou l'intention qui la soutient, pour l'auteur (conservateur ou commissaire) de l'exposition, cette dernière est chaque fois une forme de fiction qui utilise les œuvres d'art à son profit.

Selon l'historien de l'art Jean-Marc Poinot (1986), l'exposition d'art contemporain est parfois faite d'une juxtaposition d'ancien et de nouveau, ce qui sous-tend la croyance dans l'Histoire comme valeur et anticipe la reconnaissance du futur. Au MACM, on retrouve cette dualité chronologique dans la présentation de la collection. La conservatrice du Musée Manon Blanchette remarque en 1992 (1992 : 22) que cela répond au rôle primordial de l'institution de « puiser les réponses de notre présent et de notre avenir dans l'histoire ».

Ainsi, comme lors de la constitution de la collection, l'exposition d'art contemporain est concernée par la question du temps, son caractère éphémère, le besoin de situer l'art actuel dans la ligne chronologique. Un peu comme si la dimension esthétique ne pouvait se suffire à elle-même. Pour qu'on en apprécie les valeurs, l'œuvre contemporaine doit souvent être placée dans un contexte historique qui est le propre des musées des beaux-arts traditionnels. Hubert Damisch (1989a :29) compare le musée d'art contemporain à une manufacture qui propose un récit historique dont il a la maîtrise, contrairement au musée classique qui lui, se mesure à l'histoire de l'art et ne peut échapper à la tradition. Pour cet auteur, en montrant la production actuelle, le musée d'art contemporain « manufacture » ou secrète l'histoire présente ou future.

Par opposition, en 1992 alors qu'il se penche sur l'exposition que réalise le Musée national d'Art moderne (Paris) de ses collections, Jean-Marc Poinot affirme que la mission principale du musée est de donner un statut historique à des objets esthétiques et non de conférer un statut esthétique à ce qui est actuel. Catherine Francblin (1995) quant à elle pense que l'exposition dans le musée d'art contemporain vise à produire du sens, et non de l'histoire. À cet égard, nous observerons au chapitre V comment les acquisitions récentes sont utilisées dans les expositions de la collection. Nous tenterons de voir si les acquisitions

établissent des liens avec l'Histoire (Poinsot 1992), ou si elles produisent un sens autre qu'historique (Francblin 1995).

I.2 Méthode de recherche

Les moyens à disposition pour étudier les acquisitions dans leur ensemble ne sont ni nombreux, ni très probants. Nous devons essayer de deviner au travers de l'utilisation des maigres budgets d'acquisition où se situent le goût des conservateurs, l'intérêt des philanthropes, et d'y trouver un sens en déterminant ce qui a fait autorité pour l'accroissement de la collection. Nous devons questionner les chiffres avancés dans les rapports d'activités et les rapports annuels, sonder les textes concernant les expositions, détailler les rapports justificatifs motivant les acquisitions qui, bien qu'orientés en fonction des reçus d'impôt émis au bénéfice des donateurs, comportent des éléments révélateurs.

Étudier l'évolution de la collection depuis 1992 nous permet d'identifier les tendances qui s'y développent au fil des années, et de saisir l'image que le Musée en transmet par le biais de ses expositions. Nous abordons plusieurs domaines institutionnels : fonctionnement financier, application des *Politiques*, choix institutionnels en termes d'acquisition, relation avec les donateurs, expositions des acquisitions et de la collection en général, et discours qui s'en dégage.

Une documentation détaillée permet de baser nos réflexions sur des faits et de nous distancier du discours émotionnel des critiques portées à l'encontre du MACM depuis quelques années. Elle nous permet de nous attarder sur les chiffres et les dossiers d'acquisitions afin de voir ce qu'ils nous apprennent.

I.2.1 Approche préconisée

Nous avons fait nos recherches au département des archives et à la médiathèque du MACM. Après 20 mois de recherche assidue à raison de 2 à 3 jours par semaine, nous avons obtenu le statut de chercheur en résidence.

Notre étude sur le terrain s'est faite en deux temps. Le premier à l'été de 2011, s'est déroulé dans le local des archives du MACM et a duré deux mois. Au cours de cette période, nous pouvions sur demande photocopier des documents et nous avions accès à un poste de travail avec un ordinateur connecté à la banque de données du Musée. L'interface offerte aux chercheurs nous a permis de dégager une vision globale des acquisitions de 1992 à 2012. Au cours de cet été, nous avons également consulté les procès-verbaux des quatre réunions annuelles du conseil d'administration du Musée (mars, juin, octobre et décembre) tenues au cours de la période qui nous intéresse. Cette première étape a consisté en une prise de connaissance générale de la collection. Elle nous a aiguillée vers les rapports justificatifs et les expositions organisées par le MACM autour de sa collection.

De septembre 2011 à décembre 2012, nous avons concentré notre recherche sur les documents conservés à la médiathèque du MACM à raison d'un ou deux jours par semaine. Au cours de nos visites, nous avons épluché tous les dossiers des expositions disponibles, les catalogues, la documentation non publiée, ainsi que les dossiers de revue de presse, les allocutions et les communications des directeurs et des conservateurs du MACM.

Finalement, de janvier à juin 2013, nous sommes retournée dans le local des archives pour dépouiller les 1839 dossiers d'acquisition. Moyennant trois journées de sept heures par semaine, nous avons constitué notre propre banque de données dans des conditions très différentes de notre visite initiale. Compte tenu des travaux de réaménagement des archives, il y avait peu d'espace à disposition, aucun ordinateur du Musée à disposition, et seules la prise de notes manuscrites ou sur un ordinateur personnel était autorisée. Nous n'avions plus droit à des photocopies, ne pouvions pas prendre de photo et devions être en tout temps accompagnée d'un employé du MACM, ce qui a eu pour résultat que notre travail devait se calquer sur le rythme des arrivées, des pauses et des départs des employés.

Au départ, nous avons pensé comparer le collectionnement aux expositions et démontrer l'existence d'articulation entre un domaine et l'autre. Finalement, nous avons opté pour une approche documentaire qui rapporte les faits dans des tableaux et qui rend compte de la situation de manière plus efficace.

1.2.2 Types de documents consultés

Au Musée, en plus des *Politiques*, d'autres types de documents concernent les acquisitions, notamment les rapports annuels et les rapports justificatifs. Certes, ces derniers ne remplissent pas une fonction prescriptive comme les *Politiques*, mais chacun concerne un domaine important relatif aux acquisitions.

Nous avons consulté trois types de documents pour rassembler les faits concernant les acquisitions et les avons divisés selon leur accessibilité. Le premier est fondamental et encadre les collections du MACM depuis 1987. Les deux autres ont été catégorisés selon leur accessibilité. Les documents publics sont diffusés officiellement et comprennent les rapports annuels, *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, les articles diffusés sur le site internet du MACM et dans la presse. Les documents à accès limité sont accessibles sur demande et consultables au Musée. Il s'agit des rapports justificatifs et des procès-verbaux des comités de sélection des oeuvres.

- Document fondamental du MACM

Les *Politiques* et notamment les *Politiques d'acquisition* constituent le document directeur pour le collectionnement du MACM.

Lorsqu'on s'intéresse au sens à donner aux acquisitions d'un musée le premier document à examiner est celui qui traite des politiques d'acquisition. Dans le monde

muséal, tant les pratiques professionnelles des musées que les théoriciens du domaine s'entendent pour que le processus d'acquisition soit encadré par une charte (Desvallées et Mairesse 2011). Le Conseil International des Musées (ICOM) l'affirme également, et c'est devenu une pratique courante.

Au MACM, les *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection (Politiques)* un document à l'aspect volontairement large et général sert de guide et remplit ce rôle. Les politiques s'accordent au pluriel parce que le document regroupe la politique générale de l'institution, celle d'acquisition, du prêt, de l'aliénation, ainsi que celle de la conservation.

Les *Politiques* suivent l'adoption de la Loi 35 en 1984 portant sur les musées nationaux et par laquelle le MACM devient une société d'État avec un conseil d'administration (dont le président est choisi et nommé par le gouvernement) et des politiques de collection.

Adopté par le conseil d'administration du MACM en 1987 et officialisé en 1989, le document comprend une quarantaine de pages, a été amendé trois fois (1991, 1994, 1999) et demeure fondamental. La première partie fait état de l'historique de la collection, de son orientation, de sa conformité aux lois et de son utilisation. La deuxième rend compte des comités décisionnels, des règlements encadrant leurs compétences, des critères et des procédures d'acquisition. La troisième concerne les modalités de prêt et d'aliénation. La version de 1991 est divisée en cinq chapitres. Le dernier, qui n'existait pas dans la version de 1989, concerne la conservation. On y a ajouté deux annexes : une sur les normes techniques d'entreposage et d'exposition (température, humidité, lux), et l'autre sur le transport et les manutentions. Les modifications à la version de 1994 sont surtout formelles, la typographie est plus serrée et le document comporte 15 pages de moins que le précédent. Finalement, la version de 1999 ressemble à celle de 1994 à quelques exceptions près, dont la politique l'aliénation, notamment au point 2.2.3 où le délai d'attente pour la

mise en œuvre de cette mesure qui est de 15 ans dans la version de 1994 est porté à 25 ans dans celle de 1999. Nous avons cherché en vain les raisons de ce changement. Dans tous les cas, pour l'instant cela n'a pas eu de conséquences, car à notre connaissance, il n'y a pas eu d'aliénation.

Nous rapportons ci-dessous les normes générales et les orientations de la collection qui figurent à l'identique dans les versions de 1991, 1994 et 1999 des *Politiques*¹⁶. Bien que la citation soit assez longue, elle est importante pour notre étude.

1 Normes générales

Acquérir les œuvres les plus significatives d'art contemporain québécois, canadien et international au moyen d'achat, de don, d'échange et de prêt en mettant l'accent sur la production artistique actuelle.

« Une date

Le Musée d'art contemporain de Montréal choisit de faire Débuter l'exercice de son mandat avec la date de la création de la Société d'art contemporain de Montréal en 1939. Le Musée estime en effet que ce moment est important pour l'histoire culturelle du pays dans la mesure où il marque l'urgence ressentie par les artistes d'assumer les dynamismes de la création contemporaine et de s'inscrire dans les grands courants internationaux de l'art.

¹⁶ La première version, celle de 1989, est quelque peu différente. On y mentionne que le Musée collectionne des œuvres d'artistes de tout âge, que le Musée acquiert des œuvres des principales disciplines de l'art contemporain et que le budget consacré aux acquisitions (près de 10 % du budget d'opération) devrait progresser jusqu'à 15 % au cours des années prochaines. Le Musée donnera priorité à l'art québécois dans ses acquisitions. Le Musée se doit de maintenir l'autonomie du budget d'acquisition par rapport aux dons et au budget de fonctionnement. Le reste du texte des points 1 : normes générales et 2 : les orientations de la collection est identique.

Nous venons de le voir, Au MACM, l'année choisie pour marquer le moment où commence l'exercice de son mandat est 1939 et est justifiée ainsi dans les *Politiques* : « date de la création de la Société d'art contemporain de Montréal [...] Le Musée estime en effet que ce moment est important pour l'histoire culturelle du pays dans la mesure où il marque l'urgence ressentie par les artistes ». Cette date, qui n'a jamais été modifiée apparaît pour la première fois de manière officielle dans ce document. Cependant, comme le relève *Entre mémoire et devenir*, aussi appelé le *Rapport Corbo* (2013), une vaste étude sur l'état des musées québécois, la balise de 1939 pose problème. Elle fait en sorte que le MACM est garant d'une collection couvrant 75 années (Corbo 2013 : 111).

La lecture du texte montre que les acquisitions au MACM ont dès le début visé à montrer l'art québécois en priorité. À cet effet, l'achat en 1971 des 105 œuvres de la collection Lortie, suivie en 1973 du don par la Corporation des Musées nationaux du fonds Borduas (75 tableaux et des milliers de documents) ont permis de constituer une première base historique solide autour de l'*Automatisme*, du *Post-Automatisme*, des *Plasticiens*. Celle-ci était conforme aux objectifs du gouvernement des années 1960 de promouvoir la Révolution tranquille.

Conséquences

Le Musée doit mettre l'accent sur la production artistique actuelle. Le Musée doit accorder un intérêt aux œuvres significatives créées depuis 1939. Le Musée doit également manifester un intérêt aux œuvres significatives et nécessaires d'avant 1939 qui ont marqué l'évolution de l'expression visuelle contemporaine et ouvert la voie à la recherche et à la création actuelle¹⁷. »

¹⁷ Mémoire présenté au comité consultatif des projets de construction de la salle de l'Orchestre Symphonique et du Musée d'art contemporain de Montréal, p. 22 et 23. (Cette note figure ainsi dans toutes les versions des *Politiques*)

2 Orientation de la collection

Le Musée acquiert des œuvres représentatives des principales tendances de l'art contemporain, sans nécessairement couvrir toutes ces tendances. Il se réserve le choix de constituer des corpus d'œuvres d'une ou de maintes tendances et non de donner un aperçu exhaustif des développements de l'art contemporain sous toutes ses formes. Mais il n'y a pas lieu pour autant d'acquérir de façon systématique des œuvres de toutes les étapes de la production d'un artiste. Des achats et des dons permettent, au besoin, de modifier l'équilibre dans les diverses périodes de la collection. Il s'agit d'acquérir des œuvres majeures et du plus haut niveau d'excellence d'artistes de réputation internationale aussi bien que des œuvres de haute qualité par des artistes moins connus.

L'encouragement de dons de grandes collections privées peut aussi donner à la collection une envergure plus large et plus équilibrée. Comme objectif spécifique à atteindre, donner la priorité à un accroissement important des dons d'œuvres à la collection, ce qui permettrait en outre de combler certaines lacunes de celle-ci.

Le texte est volontairement large pour laisser une marge de manœuvre maximale au moment des acquisitions. On remarque que les œuvres acquises peuvent être des réalisations d'artistes connus ou moins connus, pour autant qu'elles soient de haute qualité. Cette phrase est ambiguë puisqu'aucune explication n'est donnée permettant de définir le sens de connu, ou celui de qualité. Il est possible que ces mots agissent comme porte de sortie pour les membres du comité de sélection qui auraient à leur insu choisi des œuvres d'artistes demeurés inconnus mais dont la qualité serait défendable. Notons également que

dès la première version des Politiques les dons figurent comme moyen d'acquisition et qu'ils sont encouragés.

- Documents publics

Les rapports annuels contiennent des informations chiffrées qui rendent compte de l'administration du Musée, de la distribution des budgets, des dépenses, de la situation financière, des acquisitions, ainsi que des expositions et des activités organisées par l'institution. Appelés « rapports d'activités » avant 2002-2003, l'ensemble de ces publications constituent une excellente source de données factuelles sur la majorité des sujets abordés : conseils décisionnels, financement et budget, nombre d'œuvres achetées et offertes en dons, expositions organisées, activités de la Fondation des amis du Musée d'art contemporain et états financiers. Ces informations ont formé une base statistique solide pour nos observations.

Les articles publiés dans *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal* ont apporté un complément d'information concernant les motivations soutenant une acquisition ou une exposition et l'importance accordée au donateur. Rédigés par les conservateurs, ils donnent accès à des détails qui atténuent l'aridité des nombres publiés dans les rapports annuels. Les articles comportent plusieurs renseignements ayant trait aux acquisitions, et aux axes de collectionnement, ou encore aux gestes philanthropiques qui permettent l'agrandissement de la collection.

La revue de presse ainsi que les articles publiés dans la presse spécialisée ont apporté des suppléments d'information et un élément critique extérieur essentiel pour mettre les données statistiques en perspective. Ils ont entre autres permis de comprendre les raisons derrière les nombreuses controverses relatives à des décisions gouvernementales concernant le MACM (acquisition de la collection Lavalin, déménagement au centre ville, conséquences d'un financement limité) et des conseils décisionnels (processus de nomination des directeurs).

L'absence étonnante d'information détaillée dans les documents consultés au MACM tant publics que d'accès limité sur l'acquisition de la collection Lavalin a orienté notre recherche pour ce domaine vers la consultation du catalogue accompagnant l'exposition de 1994 et notamment son annexe. Cette publication constitue au MACM l'unique source d'information autour de cette acquisition de 1992. On y retrouve le détail des 1324 œuvres de l'ensemble ainsi que de précieuses informations (nom de l'artiste, titre de l'œuvre, médium utilisé, dimensions, date de production et date d'acquisition).

- Documents à accès limité

Le département des archives du Musée conserve les procès-verbaux des conseils décisionnels en matière d'acquisition ainsi que les dossiers des œuvres ayant rejoint la collection. Les chercheurs peuvent les consulter sur place sous certaines conditions.

Dans un premier temps, nous avons dirigé notre attention sur les procès-verbaux des comités d'acquisition également appelés dans les textes consultés « comités décisionnels en terme d'acquisition ». Ces documents comportent la liste des membres présents lors de la réunion et des œuvres approuvées pour acquisition sans autre détail. Ils n'offrent aucun autre commentaire. L'interface de la banque de données accessible aux chercheurs communique les éléments de base des œuvres dans la collection : numéro d'acquisition, titre de l'œuvre, dimensions, nom de l'auteur. Elle a permis une prise de contact initiale avec les œuvres de la collection et facilité l'orientation de notre recherche.

Dans un deuxième temps, nous nous sommes concentrés sur les dossiers des œuvres conservés dans les rayonnages des archives. Ces chemises cartonnées comprennent tous les documents concernant les objets, de la description aux photos, en passant par l'état de conservation et la transaction d'achat ou la demande de prêt. La consultation de ces documents a constitué une somme de travail conséquente puisqu'elle a dû se faire manuellement.

Quelque 1800 dossiers contenaient un rapport justificatif donnant les motivations justifiant l'acquisition. Les rapports justificatifs touchent plus de 80 % des acquisitions. Rédigés en grande partie par les conservateurs du MACM et communiqués aux comités d'acquisition pour éclairer ses décisions, ces rapports rendent compte des motivations sous-tendant l'entrée d'une œuvre dans la collection.

Certes, ces derniers ne constituent pas toute l'explication, mais examinés pour leur aspect documentaire en fonction des faits qu'ils rapportent, ils permettent de rendre compte des enjeux de la formation d'une collection d'art contemporain et de sa mise en exposition.

Afin de maximiser l'efficacité de notre temps sur place, nous avons développé un système de fiches matricielles sur notre ordinateur portable afin de couvrir le plus grand nombre de dossiers possible lors de nos visites. Nous avons alimenté ces fiches avec les données concernant l'artiste et l'œuvre, le numéro d'acquisition, la provenance, le nom du conservateur responsable du rapport justificatif ainsi que les motivations avancées pour l'intégration de l'œuvre à la collection.

Une fois les données compilées, nous avons concentré notre attention sur les motivations récoltées et les avons classées par grandes catégories : achèvement de corpus historiques, achèvement de corpus monographiques, stylistique ou technique particulière, comblement d'une lacune, collection Lavalin, *Politiques*, participation à une exposition du MACM, rayonnement de l'artiste et reconnaissance au donateur.

- Expositions de la collection

Nous avons commencé par établir la liste des expositions organisées par le MACM à partir des rapports d'activités et des rapports annuels. Parmi les 248 expositions réalisées au cours des 20 années de notre étude, nous en avons retenu 31 qui portaient

exclusivement sur la collection et présentaient uniquement des œuvres provenant de la collection du MACM, qui avaient été conçues par les conservateurs du MACM et avaient été présentées seulement dans l'enceinte du Musée de la Place des Arts. Pour suppléer au peu d'information concernant l'exposition de la collection Lavalin de 1994, nous avons basé nos renseignements sur le catalogue publié à cette occasion.

Nous avons étudié les dossiers de chacune des 30 autres expositions et qui sont conservés à la médiathèque du MACM. Cette partie de la recherche s'est avérée un peu compliquée et sans l'aide des employés de la médiathèque nous n'aurions pas réussi à récolter nos données et à établir nos tableaux. En effet, seules les expositions à partir de 2001 avaient été validées et intégrées dans le système informatique. Cette situation a exigé une vérification manuelle, dossier par dossier, des événements, une confirmation sur place des données ainsi qu'une corroboration avec les rares photos des salles (souvent des planches contact), des œuvres et des catalogues lorsqu'ils existaient.

La liste des œuvres présentées dans chacune des expositions a été établie et, à l'aide de leur numéro d'acquisition, nous avons pu faire des croisements avec la banque de données que nous avons préalablement constituée à partir des dossiers des œuvres.

Le recours à un code couleur a permis de rendre compte de l'utilisation des acquisitions récentes dans les expositions, ainsi que de la présence des œuvres de la collection.

Au moyen de la modélisation attribuant à chacune des 31 expositions une couleur particulière, nous avons pu mettre en évidence les œuvres de la collection le plus fréquemment utilisées. Nous avons ainsi pu dégager des modes de présentation selon le type d'exposition de la collection et mettre en évidence les œuvres et les artistes qui en sont les figures de proue.

Chapitre II Le Musée d'art contemporain de Montréal

Le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM)¹⁸ né en 1964 est, selon la conservatrice responsable de la collection Josée Bélisle « un pur produit de cette “révolution tranquille” qui a profondément transformé les structures et les valeurs sociales et culturelles du Québec au cours des années 1960 » (Bélisle 1994a : 69). Ces bouleversements, comme le note l'historienne Fernande Roy (2009 : 34-52), coïncident avec l'arrivée d'une nouvelle génération de politiciens appartenant au Parti libéral qui remplacent ceux de l'Union nationale au pouvoir depuis 35 ans. La naissance du MACM s'inscrit dans ce qu'il est convenu d'appeler la Révolution tranquille : une longue période de mise en place des fondements de la société québécoise en tant que société distincte du reste du Canada et des neuf autres provinces¹⁹.

Le Québec de 1960 compte deux grandes institutions muséologiques : un musée d'État situé dans la capitale, le *Musée du Québec*, et le *Musée des beaux-arts de Montréal*, une fondation privée. À la suite du projet de loi 68 sur le Musée des beaux-arts de Montréal, cette institution devient en 1972²⁰ une société à but non lucratif de type mixte et, comme le souligne Jacques Des Rochers (2011 : 33) est tenue « de rendre des comptes de sa gestion ». La vie artistique dynamique montréalaise avec tout ce qui l'accompagne en termes de

¹⁸ Dans ce texte, nous utilisons l'anagramme MACM pour parler du Musée d'art contemporain de Montréal et non celui de MAC qui renvoie au ministère des Affaires culturelles.

¹⁹ MINISTRE D'ÉTAT AU DÉVELOPPEMENT CULTUREL (1978). *La politique québécoise du développement culturel*, vol.1 : « Perspectives d'ensemble : de quelle culture s'agit-il ? », Québec : Éditeur officiel, p. 27 : « D'où les fameuses retrouvailles dès 1961 avec les Franco-québécois. C'est aussi l'établissement de relations avec le “Canada français d'outre frontière” et avec la francophonie nord-américaine. Ce développement est marqué des trois étapes importantes. La première en 1961 est celle de la reconnaissance du “fait français” et de l'héritage qui crée des devoirs. Elle explique l'importance de la création du ministère des Affaires culturelles pour un gouvernement qui entend jouer le rôle qui lui incombe dans la vie culturelle du Québec et de la nation. La seconde remonte à l'élaboration du *Livre blanc* par Pierre Laporte en 1965 dans lequel les grandes lignes culturelles d'un Québec conscient de son identité nationale sont élaborées, la troisième en 1976 développe les objectifs d'un gouvernement séparatiste à partir du *Livre vert* de Jean-Paul L'Allier. »

²⁰ Journal des Débats, commissions parlementaires, troisième session – 29^e législature, projet de loi n° 68, Loi sur le Musée des beaux-arts de Montréal, [En ligne] www.bibliothèque.assnat.qc.ca/DepotNumerique.../AffichageFichier.aspx. Consulté le 29 août 2015.

commerce d'art, d'intellectuels et de critiques fait en sorte que la ville est idéale pour l'implantation d'une institution d'État vouée à la production des artistes québécois du moment. L'État voit dans ce projet un moyen d'exprimer sa modernité et de soutenir ses artistes. Il y trouve aussi l'occasion d'appliquer une des priorités politiques du ministère des Affaires culturelles : la démocratisation de la culture qui pour les historiennes de l'art Francine Couture et Suzane Lemerise (1975 : 13) « assure la survie de la nation québécoise ». Choisir une ville autre que la capitale fait preuve d'un désir d'ouverture comme le remarque l'historien de l'art Marc Verat (1996 : n.p.) .

La première partie de ce chapitre traite de la genèse du MACM et sert de mise en contexte à notre période d'étude, 1992-2012. Nous passons en revue certaines circonstances qui ont orienté les choix d'acquisitions, notamment comme la générosité des artistes et des mécènes et l'existence d'un petit budget d'acquisition. Et nous suivons le développement institutionnel dans les différents lieux qui ont hébergé le Musée. La deuxième partie du chapitre est consacrée à l'année 1992 et à deux événements marquants. Le déménagement du MACM au centre ville, à la Place-des-arts, alors que l'entité du Musée élaborée à sa fondation, une institution abritant à la fois un musée et un centre d'expositions, demeure la même, permettait à l'administration d'enfin avoir réglé ses problèmes d'accès et d'espaces. Nous abordons l'acquisition imposée de la collection Lavalin coupe court à ces espoirs. Enfin, la troisième partie du chapitre se penche sur les vingt ans de gestion des trois administrations qui se sont succédées au cours de notre période : 1992-2012.

II.1. Histoire du MACM : mise en contexte

II.1.1 L'enfance d'un musée, une question de lieu

La fondation du Musée d'art contemporain de Montréal participe à une politique d'un ministère des Affaires culturelles voulant favoriser les créateurs du moment et leur offrir les meilleures conditions pour leur épanouissement²¹. Comme le diront les conservateurs du Musée à l'occasion de son vingtième anniversaire (Ménard, Landry et Gagnon 1985 : 12), ce Musée « est en quelque sorte le jalon qui prolonge le mouvement et la reconnaissance amorcés dans les années 1940 avec Borduas et Pellan qui marquent des mutations importantes dans la création artistique ».

L'instauration du MACM est une réponse de l'État à une demande pressante des artistes du Québec qui réclament depuis plusieurs années un endroit leur permettant d'exposer l'art actuel²². Par ailleurs, comme le rapporte le directeur de la médiathèque de l'Institut français de Vienne et passionné de politique culturelle, Gildas Illien (1999 : 52) « elle (la création du MACM) s'inscrit dans une mouvance que l'on rencontre ailleurs dans

²¹ Le ministère des Affaires culturelles, convaincu de son rôle dans l'identification et la promotion des valeurs canadiennes-françaises, voit dans ce nouveau musée la possibilité de combiner deux principes : l'identification et la préservation d'un patrimoine artistique, ainsi que l'incitation à la création. Le mode opérationnel rejoint les politiques culturelles prônées dans le *Livre blanc*, projet de Pierre Laporte de 1965, qui expose les positions culturelles d'un Québec conscient de son identité nationale. Ce projet, rendu public dans *La Presse* en septembre 1966, comporte plusieurs points qui seront repris en 1976 par Jean-Paul Lallier. Jean-Paul LALLIER (1976). *Pour l'évolution de la politique culturelle, document de travail* [livre vert]. Québec : gouvernement du Québec, ministère des Affaires culturelles. Les pages 30 à 35 du *Livre vert* reprennent point par point ceux du *Livre blanc*, dont les points 40 à 42 qui parlent d'un musée d'art contemporain en tant qu'« instrument dynamique de conservation et de diffusion des arts plastiques vivants ».

²² ASSOCIATION DES ARTS PLASTIQUES (1965). *Histoire du Musée d'art contemporain de Montréal en considération*, Montréal : Université du Québec à Montréal. [non publié, consultation sur demande à la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, document « historique » 1964] : p. 1 « Ces derniers [Guy Viau, Jean Simard], par l'entremise du Conseil des Arts provincial avaient recommandé au ministère des Affaires culturelles, parmi d'autres considérations, la création incessante d'un Musée d'art contemporain. » Jocelyne LEPAGE (1985). « Le MAC a 20 ans », *La Presse*, samedi 26 janvier 1985, F1, Yves Trudeau dans l'entrevue ajoute : « Le Musée des beaux-arts de Montréal est un musée encyclopédique et présentait rarement des artistes contemporains ».

l'Amérique de l'après-Deuxième Guerre mondiale ». L'auteur rapporte que les projets de centres culturels foisonnent en Amérique dans les années 1950 et sortent de terre au début des années 1960 à l'instar du Lincoln Center for the Performing Arts de New York qui servira d'inspiration à plusieurs. Selon Illien (1999 : 70) à Montréal, le projet culturel initial de Jean Drapeau de 1955, le Centre Sir-George-Étienne Cartier, est inauguré en 1963 sous le nom de la Place des Arts. Le journaliste Claude Gingras (1964 : 2) dira que sa réalisation est « le premier coup de maître de la part du ministère des Affaires culturelles [...] répondant à la nécessité pressante de créer en notre milieu canadien-français un véritable musée d'art contemporain ».

Afin de pouvoir à la fois représenter le monde artistique actuel, diffuser et rendre accessible l'art contemporain, et aussi conserver la trace des œuvres produites depuis 1940, le ministère recommande le développement d'un mode opérationnel double comme l'explique Louise Letocha (1980 : n.p.) directrice du MACM de 1977 à 1982. Ce dernier n'a jamais été abandonné depuis et combine, sous un même toit, deux concepts inscrits dans le procès-verbal du 23 juin 1965 de la commission consultative du Québec (1965) : celui du musée centré autour d'une collection, et celui de centre d'expositions à l'affût de talents à promouvoir :

Répondant à la psychologie des deux zones d'exposition (Musée et Galerie), une distinction doit être faite pour les collections du Musée entre : - la collection permanente qui groupera un ensemble d'œuvres importantes de l'art contemporain, - la collection expérimentale qui comprendra un ensemble d'œuvres de moindre importance (1965 : 2).

Pour la politologue Diane Saint-Pierre (2004 : 561-580), les années 1960, mélange d'effervescence et d'étatisation de la culture, avaient des visées de promotion identitaire. Elle souligne que « le gouvernement du Québec a fait de la culture une affaire d'État, une question de souveraineté nationale et de survivance culturelle ». En 1965, le premier directeur du MACM Guy Robert (1965 : 32-35) reconnaît que « l'impatience d'un peuple longtemps frustré » et les ambitions nationalistes du gouvernement expliquent l'avènement du Musée, qualifié de précipité en raison de l'absence de collection. Le ministre des Affaires

culturelles Pierre Laporte (1966) explique dans le catalogue de l'exposition *Dons, collection permanente* que l'intention du gouvernement est de se tourner vers les valeurs contemporaines et travailler à la démocratisation de la culture. Pour lui, « les musées sont les maisons du peuple » (1966 : 3).

L'historien de l'art Yves Robillard (1965 : 2) rapporte que l'administration du maire de Montréal Jean Drapeau cherche à cette époque à améliorer l'image de la ville, en particulier de sa partie Est. Dans ce contexte, elle cède pour une somme nominale au jeune ministre des Affaires culturelles le Château Dufresne avant même la constitution d'une collection. Ce lieu, géographiquement distant de la réalité anglophone de Montréal est choisi malgré les inconvénients muséographiques de la maison patricienne, construite au début du XX^e siècle. Comme le soulignent Francine Couture et Suzane Lemerise (1975 : 19) l'emplacement participait à le distinguer du Musée des beaux-arts de Montréal « implanté dans un quartier habité par la bourgeoisie anglophone ». L'intérieur du Château Dufresne décrit par le premier directeur du MACM, Guy Robert (1965 : 31-32) est constitué d'une quinzaine de pièces qui n'offrent pas d'espaces propices à l'exposition d'œuvres contemporaines. Les murs lambrissés doivent être recouverts de panneaux pour permettre l'accrochage et la lumière naturelle provenant des fenêtres n'a pas les avantages d'un éclairage zénithal. Cependant, le choix du lieu l'emporta sur le côté peu approprié de l'architecture : la résidence est située dans la partie francophone de la ville, à proximité du *Jardin botanique*, comme le souligne la journaliste Lise Bissonnette (1985c). Au cours de l'entretien, Guy Robert parle du succès de fréquentation du Musée qui enregistrait environ 3000 visiteurs par semaine.

Le ministère choisit un mode de collectionnement différent de celui du Musée des beaux-arts de Montréal et fait abstraction des commentaires élogieux étalés dans la presse anglophone à propos de ses acquisitions récentes. La journaliste Lucienne Craig (1964) explique dans un article du *Montreal Star* qu'au lieu d'opter pour des œuvres qui ont la faveur financière sur le marché de l'art ontarien comme les tableaux du Groupe des sept, ou celles qui ont une valeur historique, telles les œuvres de Krieghoff, le MACM s'intéresse aux talents nouveaux. Dans ce sens, le nouveau musée du gouvernement fait preuve d'un

certain élan de prospection en s'intéressant à des œuvres actuelles et locales qui gagneront en valeur avec le temps. Francine Couture et Suzanne Lemerise (1975 : 21) notent que dans les années 1960 les transactions artistiques les plus importantes se déroulent à Toronto et que « les directeurs des galeries francophones vivent une réalité financière difficile, car le nationalisme québécois ne paye pas ». Otto Bengle, un galeriste et orthodontiste de Montréal, se charge en 1964 de rassembler le début d'une collection nationale. Ce dernier intervient auprès d'artistes québécois travaillant sur place et en France²³ et obtient leur engagement signé pour le prêt ou le don de 75 œuvres permettant le groupement initial, comme le souligne le directeur général du MACM en 1986 (Brisebois 1986).

Dans un compte-rendu de l'événement, l'historien Yves Robillard (1965 : 2) rapporte que l'artiste Guido Molinari, au nom de l'Association des arts plastiques, a résumé en quelques lignes la genèse de la collection, organe indispensable à l'existence du MACM : « sans les recommandations du Conseil des Arts, sans la participation de la ville de Montréal, et les 75 signatures d'engagement rassemblées par Otto Bengle, le Musée n'aurait jamais vu le jour ». Dans le même document, l'historien avance que le peintre Jean McEwen voyait dans cette façon de faire un faux départ : « on ne devrait pas demander aux peintres de choisir eux-mêmes le tableau qu'ils offriront au Musée. [...] Le choix devrait être celui de la critique pour assurer une représentation de ce qu'il y a de mieux, autrement ce n'est plus un musée que nous aurons, mais une foire. » À l'occasion des 20 ans du Musée, Fernande Saint-Martin (1985 : 30), directrice du MACM de 1972 à 1977, dira que ce sont les artistes qui ont poussé le ministère à agir : « ils (les artistes) ont, d'une certaine façon, forcé la main du gouvernement du Québec, qui n'avait cure ni des artistes, ni des arts contemporains ».

²³ *La Presse*, 9 mai 1964 : « Tous les peintres canadiens installés à Paris : Jean Paul Riopelle, Fernand Leduc, Marcelle Maltais, Marcelle Ferron, Edmund Alleyne tous (une dizaine) ont accepté de donner une ou plusieurs toiles au Musée d'art contemporain de Montréal qui organisera également un symposium de la sculpture en été. » [Document « historique » rassemblant la revue de presse 1964, Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, consultation sur demande]. Le MACM organisera deux symposiums de la sculpture. Le premier, en 1965, aura pour thème le métal découpé et soudé et présentera des œuvres de Leonardo Delfino (France), Ivanhoë Fortier (Québec), Philippe Hiquily (France), Berto Lardera (France), Gérard Mannoni (France), Claude Santa (France), Gord Smith (Canada), Jeanne Spiteris (Grèce), Yves Trudeau (Québec) et Paul Borduas (Québec). Le second, en 1966, aura lieu sur les Plaines d'Abraham à côté du Musée du Québec sur le thème de la sculpture sur bois et présentera entre autres le travail de Luichy Martinez (République Dominicaine), Philippe Scrive (France) et Fumio Otani (Japon).

Demander la généreuse participation des artistes pour lancer la collection montre à quel point l'implication de ce milieu a été essentielle à la réalisation du projet. Selon ses biographes (Chassé et Lapierre 2011 : 68), Marcel Brisebois, directeur du Musée pendant plus de 15 ans (de 1985 à 2004), affirmait qu'en fondant le MACM, le gouvernement avait donné aux artistes l'occasion de former « un musée à *leur* image, un musée qui *leur* ressemble, et qui répond à *leurs* besoins ». Il est intéressant de noter ici que le MACM n'est pas la seule institution culturelle au Québec à avoir compté sur la contribution des artistes : l'existence de la Cinémathèque québécoise et de sa collection en 1963 procèdent d'une initiative de cinéastes passionnés²⁴.

Comme le soulève Louise Letocha (1980 : n.p.), à ses débuts, la collection du MACM ne vise pas à réunir des séries monographiques ou stylistiques, mais tente de regrouper une production artistique représentative de l'activité du moment, de préférence réalisée par des artistes québécois installés sur le sol national et à l'étranger. En effet, en 1965 alors qu'il est directeur, Guy Robert (1965 : 20) dit chercher à constituer « une collection vaste se divisant en trois sections géographiques d'égale importance : le Québec et le Canada, Les États-Unis et l'Amérique du sud, et l'Europe, l'Afrique et l'Orient ». Les ambitions de départ ont rapidement été resserrées. En effet, dans une entretien avec la journaliste Lise Bissonnette (1985a) à l'occasion du vingtième anniversaire du MACM, le deuxième directeur du Musée, Gilles Hénault affirme qu'en 1965 le but était de mettre l'accent sur l'art québécois tout en rendant compte des courants internationaux. Les procès-verbaux des réunions de la Commission consultative des musées du Québec qui a été chargée par le ministère des Affaires culturelles de veiller aux acquisitions de 1965 à 1983 confirment le changement. Dès 1965, les achats se concentrent sur la scène locale avec quelques rares considérations pour des « œuvres européennes et canadiennes »²⁵. On privilégie « la sculpture, la peinture,

²⁴La Cinémathèque québécoise, informations institutionnelles (2014). [En ligne], <http://www.cinematheque.qc.ca/fr/cinematheque/historique>. Consulté le 10 mai 2014.

²⁵ PROCÈS-VERBAL DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DES MUSÉES DU QUÉBEC (11 décembre 1964). [Document conservé aux Archives de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, accessible sur demande].

le dessin, la gravure et les grandes éditions après 1920 et plus généralement après 1940 »²⁶. Notons que déjà à cette époque le mécénat est important et que la Commission consultative des musées du Québec consacre beaucoup de temps à « développer des mesures pour accorder des privilèges fiscaux afin d’encourager la générosité et amplifier une politique d’accueil aux collectionneurs »²⁷.

Ainsi, comme le souligne Fernande Saint-Martin dans un entretien avec le journaliste Gilles Toupin en 1975 (Toupin 1975) la situation était un peu comme si le gouvernement ne s’était jamais donné les moyens de ses ambitions, ou comme si le MACM était soudainement un « fait accompli ». L’absence d’argent et de budget d’acquisition occupent une place importante dans les procès-verbaux à partir des années 1970 ainsi que dans l’esprit des dirigeants du Musée. Dans un entretien avec Lise Bissonnette (1985a) à propos de son mandat de direction, Gilles Hénault avance :

On (le ministère des Affaires culturelles) ne nous donnait tout simplement pas les moyens de vivre. Et la collection était un fouillis. Il nous a fallu sept ans pour acquérir un premier Pellan, et encore était-ce un dessin, don du docteur Stern, le propriétaire de la Galerie Dominion.

Cette situation a eu des conséquences pour les acquisitions. D’une part, elle a orienté la sélection vers un marché local et, d’autre part, elle privilégie des supports moins coûteux²⁸, tels le papier de la gravure, du dessin, de la photo dès 1978, et le support vidéo, à partir de 1979, comme le rappellent les conservateurs (Ménard, Gagnon et Landry 1985) dans le catalogue de l’exposition « Les vingt ans du Musée à travers sa collection ».

L’exposition inaugurale du MACM reflète à la fois l’ébullition des premières années de la Révolution tranquille, la précipitation derrière le projet et les tergiversations liées à sa

²⁶ PROCÈS-VERBAL DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DES MUSÉES DU QUÉBEC (23 juin 1965). [Document conservé aux Archives de la collection du Musée d’art contemporain de Montréal, accessible sur demande], p. 2. Le dernier paragraphe de cette page parle d’une collection parallèle « primitive » qui inclurait les arts précolombiens, africains et néo-guinéens.

²⁷ PROCÈS-VERBAL DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DES MUSÉES DU QUÉBEC (4 mars 1966). [Document conservé aux Archives de la collection du Musée d’art contemporain de Montréal, accessible sur demande].

²⁸ Lise BISSONNETTE (1985). « Vingt ans, et l’espoir », *Le Devoir*, (n.d.), p. 19 [dans le document conservé à la Médiathèque du MACM, accessible sur demande, « Musée d’art contemporain de Montréal, historique 1985 »].

mise en place institutionnelle. Lors de l'annonce de l'ouverture du Musée, pour juin 1964, le ministère est confronté à deux grands absents : les œuvres et le lieu. À ce moment, les 75 prêts ou dons consentis par les artistes n'existent que sous forme de promesses écrites, et le Château Dufresne est fermé pour travaux de réaménagement. Qu'importe, profitant du moment et de l'effervescence médiatique, plutôt que de reporter l'ouverture officielle, le gouvernement loue des bureaux à la Place Ville-Marie, l'édifice qui, pour l'historien Paul-André Linteau (2012 : 42), « inaugure une nouvelle ère de l'histoire du centre ville de Montréal ». Pour l'occasion, on transforme les lieux en salles de musée et présente une rétrospective de l'artiste français Georges Rouault, décédé depuis peu, qui avait été présentée au Musée du Québec un mois auparavant²⁹.



Fig. 1 : Vue de l'entrée de l'exposition *Rouault* dans les locaux temporaires de la Place Ville-Marie³⁰

Guy Robert dans un entretien avec la journaliste Lise Bissonnette (1985c) qualifie le projet ministériel d'ouvrir ce que comme étant le « seul endroit au monde où présenter

²⁹ La rétrospective de Georges Rouault s'est tenue au Musée du Québec du 28 janvier au 28 février 1965, et au Musée d'art contemporain de Montréal à la Place Ville-Marie, du 19 mars au 2 mai 1965.

³⁰ Cette photo est l'une des rares montrant la période où le MACM occupait un espace de bureau à la Place Ville-Marie. Vue de l'entrée de l'exposition *Rouault*, présentée du 19 mars au 2 mai 1965. Photo : MACM. Vue de l'entrée de l'exposition Rouault (salle temporaire de la Place Ville Marie), [1965]. Musée d'art contemporain de Montréal, (coll. doc. de la Médiathèque [EVE007501]). Gracieuseté du MAC.

vraiment l'art québécois ». Toutefois, le monde artistique et journalistique s'insurge du choix de l'exposition inaugurale, à l'instar du journaliste Paul Gladu (1964) qui se dit « renversé par la rétrospective d'un peintre français », ou Claude Jasmin (1965) qui regrette la thématique de la première exposition.



Fig. 2 : Le Château Dufresne³¹

C'est au soulagement général que le Musée intègre le Château Dufresne. Les expositions qui y sont présentées à partir de 1966 obéissent à la structure institutionnelle musée/centre d'expositions voulue par le ministère. Elles traitent de la collection, qu'elles présentent comme l'indique le communiqué de presse de l'époque « parallèlement à des initiatives expérimentales »³². Ainsi, du 6 janvier au 13 février 1966, la première exposition « Collections » est constituée du tiers des œuvres acquises à ce jour. Le catalogue invite le public « à apprécier les variations dynamiques et salutaires d'artistes contemporains ». L'événement fait écho au « Symposium international de sculpture du Québec présenté dans

³¹ La Maison Dufresne, photo Armour Landry (vers 1967), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, BANQ Vieux-Montréal, Fonds Armour Landry P97, S1, P7414.

³² MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC (21 juillet 1966), « Communiqué de presse : Musée d'art contemporain de Montréal ». Les œuvres de Serge Lemoyne, Serge Tousignant, Gilles Boisvert, Pierre Cornellier, Michel Fortier, Louis Forest, Marc-André Nadeau, André Montpetit et Daniel Saint-Aubin sont présentées dans la section galerie du Musée.

nos jardins » que le ministère a organisé pour encourager la production d'œuvres en trois dimensions³³.

Ces expositions sont suivies du 14 juin au 17 juillet de « Dons de la collection permanente » qui comme l'explique le directeur du moment Gilles Hénault (1966 : 4) rassemble 74 des œuvres données parmi les « quelques centaines d'œuvres qui constituent les collections permanentes ». Elle initie une longue liste d'expositions ayant pour but, poursuit le directeur, de « rendre hommage à la générosité des donateurs qui suivent l'exemple de pays plus favorisés que le nôtre, comme la France ». Le texte conclut (Hénault 1966 : 5) en incitant les mécènes à poursuivre leurs efforts : « c'est donc des amateurs d'art, des grands collectionneurs que nous attendons une collaboration qu'ils sont seuls à pouvoir nous offrir ».

II.1.2 La Cité du Havre

La controverse des premières heures entourant la constitution de la collection et le choix de l'exposition inaugurale fait place deux ans plus tard à celle du déménagement du MACM à la Cité du Havre. En février 1968, Gilles Hénault³⁴ qui a remplacé Guy Robert à la tête du Musée depuis 1966, veille au transfert de l'institution et des 500 œuvres que compte désormais la collection³⁵. L'endroit choisi est la Galerie d'art internationale d'Expo 67, située à la Cité du Havre que le gouvernement a achetée lors de la fermeture de l'Exposition universelle.

³³ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1966). *Collections*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

³⁴ PROCÈS-VERBAL DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DES MUSÉES DU QUÉBEC (10 décembre 1965). [Document conservé aux Archives de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, accessible sur demande] : « La Commission souhaite la bienvenue à son nouveau membre, Monsieur Gilles Hénault ».

³⁵ MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC (1968). « Deux expositions au Musée d'art contemporain », communiqué de presse, 25 juin 1968.



Fig. 3 : Le Musée d'art contemporain, Cité du Havre³⁶

La Galerie d'art internationale d'Expo 67 a l'avantage d'offrir des espaces modulables, plus grands que ceux du Château Dufresne, où la surface d'accrochage ne permettait d'exposer guère plus de 100 œuvres à la fois, obligeant des expositions en plusieurs volets³⁷. Par ailleurs, Denis Roy (1997 : 99), dans sa thèse portant sur le MACM note qu'en plus des mesures de sécurité, du système de régulation de température et de conservation du bâtiment moderne, le pavillon met à disposition 1800 pieds carrés de surface d'exposition, quatre terrasses, des plafonds hauts de cinq mètres (le double de ce qui était disponible au Château Dufresne) et un éclairage zénithal dont parle un article paru dans *Le Devoir* (27 février 1968). Cependant, malgré le compliment du ministère des Affaires culturelles qui le dit être « l'un des plus beaux musées du monde »³⁸, l'emplacement fort éloigné du centre ville et, qui plus est, mal desservi par les transports en commun, rend sa visite difficile. La fréquentation en souffre et le nombre de visiteurs est en baisse comme le rapporte le journaliste Normand Thériault (1968 : Cahier Arts plastiques) : « Sur la rue

³⁶ Musée d'art contemporain, Cité du Havre, Montréal, (photographie non datée). Musée d'art contemporain, Cité du Havre, Montréal, [non datée]. Musée d'art contemporain de Montréal, (coll. doc. de la Médiathèque [EVE008320]). Gracieuseté du MAC

³⁷ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1967). *Panorama de la peinture au Québec 1940-1966*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal Québec : ministère des Affaires culturelles.

³⁸ MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC (1968). « Deux expositions au Musée d'art contemporain », communiqué de presse, 25 juin.

Sherbrooke (Château Dufresne) du premier avril 1966 au 30 mars 1967 on a enregistré 106 000 visiteurs, à Cité du Havre, ce n'est plus pareil. Il n'est pas rare de ne trouver personne dans les salles, le public habitué n'a pas suivi.» Lise Bissonnette (1985b) dira dans son article que, pour le personnel du MACM, le sentiment d'isolement contraste avec la politique d'ouverture et d'accessibilité prônée par le gouvernement. Certains y voient les premiers signaux de désintérêt ministériel envers une institution qui n'est pas considérée comme une première nécessité³⁹.

Au Québec, les années 1960 aux multiples projets culturels sont suivies dans les années 1970 de restrictions budgétaires tous azimuts. Les coupures affectent le monde artistique, et plusieurs galeries privées de Montréal cessent leurs activités ou déposent leur bilan. Le musée Redpath de l'Université McGill ferme ses portes après 90 ans d'existence sans interruption, le musée McCord est en sursis, et les journaux se désintéressent de la création artistique. Dans cette morosité ambiante, on enregistre une régression des ventes dans les galeries, on qualifie les musées québécois de désastreux et on s'inquiète de la paralysie ambiante au Musée d'art contemporain consécutive d'un désintérêt gouvernemental, surtout financier, dont parle Lise Bissonnette (1985c).

Cependant, malgré les difficultés économiques, trois ans après son installation à la Cité du Havre, la collection du MACM est enrichie d'acquisitions massives qui permettent de constituer une première base historique solide autour de l'Automatisme, du Post-Automatisme, des Plasticiens et de l'Expressionisme abstrait. En 1971, l'achat de la collection Gérard et Gisèle Lortie⁴⁰, « dont 80 % des œuvres sont québécoises et dont la

³⁹ Ce sentiment est renforcé par la « disparition des concours artistiques en 1970 qui étaient organisés en marge du Musée et lui assuraient de recevoir chaque année 32 000 \$ d'œuvres en plus du budget allant à l'acquisition » : Fernande Saint-Martin dans l'entrevue de Gilles Toupin, (TOUPIN : 1975). « Un musée à la recherche de ses moyens », *La Presse*, D-16, 5 juillet 1975.

⁴⁰ PROCÈS-VERBAL DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DES MUSÉES DU QUÉBEC (22 juillet 1971, et 23 septembre 1971) [Documents conservés aux Archives de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, accessibles sur demande]. L'acquisition regroupe 105 œuvres, dont 11 Borduas et « Le prix demandé de 125 000 \$ est jugé favorable en raison des 11 Borduas listés qui, à eux seuls, valent ce prix, d'autant qu'avec les profits de la vente, Monsieur Lortie entend acheter les œuvres de jeunes artistes, lesquelles œuvres seraient annuellement distribuées aux diverses institutions publiques. »

majorité représente de jeunes artistes »⁴¹, porte la collection du MACM à 1000 œuvres. En 1973, le don par la Corporation des Musées nationaux du fonds Borduas (75 œuvres de Paul-Émile Borduas ainsi que plus de 12 000 documents tirés des archives de l'artiste), suivi, peu de temps après du legs, par la veuve de Paul-Émile Borduas, de la collection de l'artiste, fait de l'ensemble conservé au MACM le plus important témoin de l'Automatisme au Québec. Finalement, l'arrivée de 30 gravures d'Albert Dumouchel, en 1973, viendra enrichir le volet des œuvres sur support papier de manière conséquente.

Comme au Château Dufresne, les expositions à la Cité du Havre respectent la double fonction de l'institution, à la fois musée et centre d'expositions. Dans la section « musée », elles cherchent à présenter le travail des artistes québécois en favorisant, dès 1968, des rétrospectives monographiques de peintres et de sculpteurs vivants. Il y a aussi des expositions thématiques qui visent à initier le public au langage et aux propositions stylistiques de l'art contemporain tout en favorisant la reconnaissance de l'art québécois, comme le rapportent les anciens directeurs du MACM dans un entretien avec la journaliste Lise Bissonnette (1985d). En accord avec le changement annoncé en 1966 qui consiste à recentrer le Musée autour des artistes québécois, l'exposition inaugurale à la Cité du Havre, est consacrée à une rétrospective d'un grand peintre québécois mort en France en 1965, Jean Dallaire. Elle est suivie de peu d'une exposition groupant les œuvres de 10 artistes québécois connus internationalement⁴². Dans la section « centre d'expositions » du Musée, les expositions sont de courte durée, le but étant d'informer le public sur ce qui se fait, et de stimuler la production artistique.

Il est intéressant de relever que les acquisitions massives des années 1970 incitent les conservateurs du Musée à réserver, jusqu'au déménagement au centre ville en 1992 une de ses trois salles d'exposition pour la présentation des œuvres de Paul-Émile Borduas, comme

⁴¹ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1972). *Projet d'allocation, vernissage de l'acquisition de la collection Gisèle et Gérard Lortie*, 25 février 1972 [document conservé à la médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal].

⁴²MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1968). « Le Musée d'art contemporain », *Montréal 68*, vol. 5, n° 2 : « Jean Paul Riopelle, Alfred Pellan, Jean-Paul Lemieux, Guido Molinari, Jean McEwen, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Edmund Alleyn, Jacques Hurtubise et Jacques de Tonnancour. Le Musée remplit ainsi sa double fonction : d'abord, constituer une collection d'œuvres d'art contemporaines et surtout renseigner le public sur les manifestations de l'art d'aujourd'hui ».

le souligne Fernande Saint-Martin (1976). Certes, l'auteur du manifeste *Refus global* était déjà considéré par les professionnels du Musée et les historiens de l'art comme l'un des artistes fondateurs de la modernité artistique au Québec. Cependant, l'acquisition Lortie en 1971 suivie de peu du don de la Corporation des Musées nationaux ont fait en sorte que le MACM détient la plus grande représentation groupée au Québec et au Canada des réalisations de Paul-Émile Borduas. L'assignation à cet artiste d'une salle d'exposition montre la place qu'il occupe dans la collection, non seulement en quantité d'œuvres mais en rayonnement sur les autres artistes.

Borduas et les Automatistes deviennent les références de l'institution et évoquent un passé qui, comme le propose Jacques Mathieu (1991 : 264) : « a un sens dans et pour le présent ». À ce sujet, Johanne Lamoureux (2001 : 197) rappelle « l'erreur historique, mais combien stratégique », soulignée par François-Marc Gagnon en 1998, qui « consiste à faire du *Refus global* un manifeste indépendantiste avant la lettre ». L'historienne de l'art Louise Vigneault (2001 : 162) renchérit écrivant que « Paul-Émile Borduas est utilisé sciemment lors de la montée des valeurs nationalistes dans les années 60 et 70 en tant que sauveur de l'intégrité culturelle ».

L'espace permanent attribué au Musée à Paul-Émile Borduas s'inscrit dans ce phénomène ; en plus de reconnaître son génie, il concède à l'artiste une autorité fondatrice de la modernité artistique et d'éclaireur du mouvement identitaire. Devenue icône nationale, l'œuvre du maître comme le souligne l'historienne de l'art Brigitte Deschamps (1998 : 182-184) est désormais indissociable du MACM. L'hommage qu'on rend à l'artiste et à son travail montre la participation de l'institution dans la marche nationaliste soutenue par le gouvernement tout comme son implication dans le processus de modernisation de la société québécoise. Lorsque les critiques journalistiques de la fin des années 1970, dont celle de Michel Bédard (1979) porteront sur « l'absence de politique muséale claire, et de concertation inter muséale, ou de philosophie déplorable dans le domaine d'acquisition », c'est l'existence de l'important corpus Borduas dans la collection institutionnelle qui sera mise de l'avant.

II.1.3 1984, Société d'État, controverse, remise en question et *Politiques de collection*

Selon le directeur du MACM en 1986, Marcel Brisebois (1986 : 8), au printemps de 1983, le ministre des Affaires culturelles, Clément Richard, décide de « faire sortir le Musée d'art contemporain de son trop long exil à la Cité du Havre et de créer autour de la Place des Arts une sorte de cité culturelle qui serait à Montréal ce que Beaubourg est à Paris ». Le journaliste René Viau (1984 : 66-67) pour sa part, est d'avis que le transfert du Musée au centre ville « permettra de doubler la surface et d'accueillir au-delà de 500 000 visiteurs par année ».

Le 16 mai 1984 marque l'entrée en vigueur de la Loi 35 sur les musées nationaux dont l'adoption modifie le contexte juridique et la structure décisionnelle de l'institution⁴³. Avec elle, le MACM devient une société d'État identique à toute corporation autonome placée sous le contrôle d'un conseil d'administration. Cependant, dans le cas présent, le gouvernement choisit et nomme le président du conseil d'administration⁴⁴ ce qui, comme le remarque Jocelyne Connolly (1992 : 72) rend la séparation d'avec le gouvernement un peu floue d'autant que « le Directeur, même s'il n'agit plus en tant que conservateur en chef, tel que sous l'administration du ministère, continue à siéger aux séances du Comité ». Pour Connolly (1994 : 6-14), cette situation conforte le caractère technobureaucratique de l'appareil décisionnel « étant donné l'autorité d'entérinement que détient le conseil d'administration » qui avalise la nomination du directeur institutionnel.

⁴³ Les paragraphes 24 et 25, section IV du chapitre 52, détaillent l'autonomie du fonctionnement et la mission du Musée d'art contemporain. Paragraphe 24 : « Le Musée d'Art contemporain de Montréal a pour fonctions de faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation ». Paragraphe 25 : « Un musée peut notamment, dans l'exécution de ses fonctions 1 : acquérir, aliéner, louer, prêter, emprunter, échanger, conserver ou restaurer des biens qui sont des œuvres d'une personne ou des produits de la nature selon les conditions qu'il a prévues par règlement ; 2 : solliciter et recevoir des dons, legs, subventions ou autres contributions et en disposer ; 3 : promouvoir des œuvres d'une personne ou des produits de la nature tant au Québec qu'à l'étranger par des expositions ou tout autre moyen approprié ; 4 : assurer une coordination et établir des modes de collaboration avec d'autres personnes ou sociétés dans le domaine de la muséologie. »

⁴⁴ L'article 7 de la Loi 35 spécifie : « Les affaires d'un musée sont administrées par un Conseil d'administration de neuf membres, dont un président, nommé par le gouvernement. »

Il est indiscutable que le MACM, malgré le nouveau contexte juridique, demeure rattaché au ministère des Affaires culturelles, que ses budgets de fonctionnement sont gouvernementaux et que ses employés ont un statut de fonctionnaire d'État. Malgré tout, en devenant une société d'État, l'institution obtient les coudées franches pour développer des stratégies de financement et de commandites indépendantes et mettre sur pied une fondation qui s'occupera des campagnes de financement. Elle peut également élaborer des politiques de fonctionnement et de collectionnement qui lui sont propres, ainsi que rendre publics ses activités et l'accroissement de sa collection par la publication de rapports annuels⁴⁵. C'est à partir de ce moment qu'un acteur important dans le financement des acquisitions prendra de plus en plus de place dans les activités du MACM, la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal. Fondée en 1966 pour aider aux opérations générales du Musée, Jocelyne Connolly (1994 : 7) rapporte que la Fondation disparaît en 1970 et se forme de nouveau avec la même appellation en 1983 quand le MACM devient une société d'État, dans le but de verser des dons en argent spécifiquement pour les acquisitions.

Les célébrations entourant les 20 ans du musée en 1984-1985 se déroulent en pleine crise constitutionnelle et post-référendaire. Le gouvernement du Québec entreprend des démarches visant à revendiquer plus de reconnaissance auprès du gouvernement fédéral, en même temps qu'il fait face à des tensions sociales locales provenant des minorités anglophones et allophones réclamant davantage de droits.

Ces événements, auxquels viennent s'ajouter les projets du futur transfert du Musée au centre ville, sont prétextes à faire un bilan du rôle et de l'implication de l'institution dans la représentation de la société québécoise au fil de son évolution. Plusieurs auteurs ne reconnaissent pas l'utilité sociale du MACM, critiquent l'absence de chefs-d'œuvres dans les collections et proposent la fermeture du Musée comme le suggère Jean Papineau dans un article (1985 : 72-74). D'autres journalistes, à l'instar de Marie Delagrave (1985 : B7), questionnent les choix anachroniques des œuvres acquises et exposées : « la présence, au

⁴⁵ Les Rapports d'activités publiés par le Musée d'art contemporain de Montréal apparaissent en 1984, Dès 2003 ils prennent le nom de « Rapports annuels ».

sein de l'importante exposition d'œuvres tirées de sa collection permanente, des Constructivistes et Suprématistes russes du début du siècle, ou encore l'absence de plusieurs artistes canadiens de renom ? ». D'autres, comme Fernande Saint-Martin (1985 : 30), trouvent « le terme d'art contemporain ambigu, mais il ne saurait être interprété comme ne recouvrant que l'art produit dans les deux ou cinq dernières années, sous peine d'entraîner la disparition de l'institution muséale elle-même ». D'autres encore, comme André Ménard, directeur du MACM de 1982 à 1985, répondant à Lise Bissonnette (1985e), s'interrogent sur la polysémie du nom du MACM et l'existence de la collection Borduas au sein du Musée.

La controverse incite quinze personnalités du monde des arts et de la muséologie à se réunir pour défendre la vocation du MACM⁴⁶. Autour de Fernande Saint-Martin, directrice du Musée de 1972 à 1977, ils se mobilisent à l'encontre d'un projet visant à réduire le MACM, après le déménagement à la Place des Arts, à n'être plus qu'un centre d'expositions. Ce plan, s'il était devenu réalité, aurait signifié que le musée abritant une collection à étudier, à diffuser et à conserver cesserait d'exister et deviendrait un espace voué aux expositions, accueillant des projets développés ailleurs. Un article dans *Le Devoir* (1985 : 5) explique que « cela signifie que l'on démantèle les collections, notamment celle de Borduas qui en forme le cœur ».

Désormais société d'État, le Musée profite de la controverse pour élaborer et présenter en 1986 le premier jet d'un document relatif à ses politiques concernant la collection. Adopté par le conseil d'administration en 1987, ce document sera officialisé une première fois en 1989⁴⁷. Après un résumé de l'histoire de l'institution, l'explication de son rôle et de sa fonction, le document fait état des axes que suivent les 3000 œuvres de la

⁴⁶ Fernande Saint-Martin, Nicole Blondin-Dubreuil, Lise Lamarche, Annie Mollin-Vasseur, Andrée Paradis, Sam Abramovitch, Laurent Lamy, Guido Molinari, Raymond Montpetit, René Payant, Roland Poulin, Marcel Saint-Pierre, Gilles Toupin et Yves Trudeau.

⁴⁷ Musée d'art contemporain de Montréal (1989). *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection* ». La version de 1991 et toutes les autres porteront le titre de « Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection ». Notons que la page de garde des quatre versions de ce document (1989, 1991, 1994, 1999) porte la mention « première édition » pour 1989, « seconde édition » pour 1991, et « troisième édition » pour 1994 et « quatrième édition » pour 1999. Le mot « édition » fait ici référence à l'impression du texte et non à sa publication.

collection. Il décrit les critères de sélection et des procédures d'acquisition, ainsi que celles des prêts à court et à long terme. On y stipule que la collection se concentre sur les œuvres actuelles « sans toutefois négliger de regrouper des œuvres historiques (Bauhaus, Constructivisme, début de la modernité au Québec, Abstraction lyrique) dont le rayonnement est représentatif d'une époque précise de l'art contemporain, celle qui a le plus de rapport avec l'art du Québec »⁴⁸. La date de la création de la Société d'art contemporain de Montréal en 1939 est inscrite comme moment idéal pour entreprendre l'exercice du mandat : « l'urgence ressentie par les artistes d'assumer les dynamismes de la création contemporaine et de s'inscrire dans les grands courants internationaux de l'art ».

Fort de cette assise fondamentale, le MACM consacre les dernières années de son existence à la Cité du Havre à préparer son déménagement en vue de véritablement prendre possession de l'espace construit à son intention et de remplir son rôle social au centre ville de Montréal.

II.1.4 1984-1991 : délais et attente

À partir de 1986, une large place dans les « Rapports d'activités » publiés par le MACM depuis 1984 est consacrée au projet de construction du futur à la Place des Arts. La date de l'emménagement dans les nouveaux locaux qui, pour Marcel Brisebois (1987 : 3), « permettront au Musée de se développer pleinement », initialement prévue pour 1989, est reportée jusqu'en 1991 en raison des difficultés à trouver le financement nécessaire. D'une manière générale, les cinq années précédant le déménagement constituent une période de réflexion importante en prévision de l'arrivée à la Place des Arts et touchent à la fois les acquisitions et le fonctionnement du MACM selon ses deux entités, musée et centre d'expositions. comme le souligne Jocelyne Lepage (1985 : n.p.), rapportant les propos du

⁴⁸ Par cette phrase, la présence d'œuvres historiques dans la collection, critiquée peu de temps auparavant dans la presse, est justifiée en raison des correspondances stylistiques, esthétiques ou historiques qui s'opèrent avec l'art du moment.

ministre des Affaires culturelles, Clément Richard : « c'est un Musée d'art contemporain qui, comme tel, n'est pas appelé à constituer une collection très importante ». Cette démarche de transition entre un lieu et l'autre s'inscrit dans les mesures visant à prévenir la disparition de la section musée une fois le Musée installé au centre ville. Le directeur Marcel Brisebois (1987 : 9), dans le « Rapport d'activités 1987-88 », explique : « le Musée a choisi d'être dans l'entière et pleine acceptation de ce terme (celui de musée) ». Le développement des politiques et des axes de collectionnement se précise et sert à clarifier la confusion dans l'opinion publique concernant la nécessité d'avoir deux institutions, à savoir le MACM et le Musée des beaux-arts de Montréal, qui paraissent similaires à plusieurs égards dans une même ville. Rappelons que le Musée des beaux-arts de Montréal développe aussi une collection d'art contemporain et que, en 1985, il présente comme le souligne Lise Bissonnette (1985e) à la fois une exposition consacrée à Picasso et une rétrospective Borduas⁴⁹. Fernande Saint-Martin (1985 : 30) questionne la décision du ministre des Affaires culturelles de choisir le Musée de la rue Sherbrooke pour une exposition d'environ 80 toiles de Picasso : « il s'agit d'un recul muséologique certain, les tableaux de Picasso auraient été si à l'aise sur les cimaises de la Cité du Havre »⁵⁰. Le choix du Musée des beaux-arts de Montréal pour cette exposition est interprété comme un désintérêt de la part du ministère pour le Musée d'art contemporain de Montréal.

Les biographes Bernard Chassé et Laurent Lapierre (2011 : 75) rapportent qu'un des engagements de Marcel Brisebois était de « fixer la personnalité institutionnelle de la collection qui se trouve au cœur du Musée, et qui devra être mise mieux en valeur dans le futur emplacement ». En 1990, lors d'une conférence, le directeur présente un exemple de la collection qu'il entend élaborer et diffuser dans les nouveaux locaux. Pour lui (1999 : 2), la collection est un ensemble façonné autour du moment déterminant de rupture (introduit

⁴⁹Déjà en 1962, le Musée des beaux-arts de Montréal sous l'égide d'Evan Turner a organisé une exposition de 128 œuvres de Borduas, qui avait ensuite voyagé à Ottawa et Toronto ; elle a été documentée dans le catalogue publié en 1962 : « Paul-Émile Borduas 1905-1960 », Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal. Une nouvelle rétrospective a lieu en 1985.

⁵⁰ L'indignation est d'autant plus grande que l'exposition est un projet du ministre des Affaires culturelles de l'époque, Clément Richard qui verra le jour grâce à l'implication de Bernard Lamarre, président du conseil d'administration du Musée des beaux-arts de Montréal, dans le projet et dans la récolte de commandites permettant d'assurer la venue des œuvres.

par la Société d'Art contemporain en 1939) dans lequel les différents mouvements s'imbriquent les uns dans les autres. Plus spécifiquement, les réalisations artistiques actuelles n'existent qu'en fonction des réalisations passées « par soumission à une idéologie de la rupture, et du nouveau dans le passé, nous avons trop souvent délaissé le passé. Les nouveaux locaux vont donner les moyens d'actualisation concrète de cette balise ». En attribuant aux artistes passés un rôle de modèle incontournable pour ceux du présent, Marcel Brisebois entend montrer l'importance de conserver au MACM tous les corpus de la collection. Dans le « Rapport d'activités 1991 » (1991 : 10), le dernier à avoir été publié avant le déménagement, il justifie sa pensée : « le mot "musée" serait-il toujours pertinent, ses collections ayant été cédées à quelque autre institution »?

Après plusieurs arrêts et faux départs, le Musée peut enfin s'établir à la Place des Arts à l'automne de 1991. L'édifice met à disposition quatre salles pour l'exposition de la collection et quatre autres pour les expositions temporaires, correspondant ainsi parfaitement à la double fonction de l'institution. Désormais, le lien entre musée et centre d'expositions qui s'inscrit dans une continuité chronologique du contemporain s'applique aux salles d'exposition. L'aménagement intérieur des nouveaux locaux fait en sorte que les idées provenant des salles d'une section se poursuivent dans les salles de l'autre, sur le même étage. Pour Marcel Brisebois (1990 : 2), les deux sections forment un tout, ce qui « permet enfin de suivre le fil qui relie les interrogations d'aujourd'hui aux réponses d'autrefois ». Le ton est donné : le MACM ne sera pas uniquement un centre d'expositions, mais remplira aussi pleinement sa fonction de constitution et de conservation d'une collection.

En résumé, les années 1985-1991 sont caractérisées par un mélange d'excitation et d'espoir à la perspective de pouvoir finalement commencer à exister. Cependant, le défaut de financement qui menace à la fois la réalisation des nouveaux locaux, l'agrandissement de

la collection et le fonctionnement du Musée⁵¹ demeure en ligne de fond et jette un sentiment d'inquiétude que partage le directeur dans les rapports d'activités (1991 : 11).

II.2 1992, une année charnière

II.2.1 Un déménagement qui tourne court

Notre étude du MACM et de ses acquisitions débute avec les deux événements marquants qui se produisent à quelques semaines d'intervalles au printemps de 1992, année du 350^e anniversaire de Montréal : l'ouverture du Musée à la Place des Arts⁵² et l'achat de la collection Lavalin.

L'article de *Vie des Arts* paru en 1992 (1992 : 17) dit que Marcel Brisebois se félicite du retard de deux ans qu'accuse le déménagement en raison du manque de financement pour des ajustements aux plans initiaux : « le nouveau projet a permis d'accroître de 33 % l'espace disponible pour les expositions et de 14 % l'ensemble des espaces, par rapport au projet initial ». Le journaliste Claude Guérin (1990 : 4) rapporte que les architectes ont accordé 980 mètres carrés répartis sur quatre salles à la diffusion de la collection permanente et quatre salles totalisant 1450 mètres carrés au centre d'expositions, ainsi qu'une place réservée à la projection de vidéos. Pour fêter l'événement, le MACM inaugure

⁵¹ À cet effet, le « Rapport d'activités 1989-90 » traduit les préoccupations constantes : « Lutte au déficit : Vu son sous-financement évident [...] en décembre 1989, le Musée a été avisé qu'il devait résorber le déficit à même son budget annuel. [...] La vie et les activités d'un musée comme le nôtre ne s'improvisent pas au fil des jours [...] Les contraintes budgétaires imposées ont obligé le Musée à amputer ses budgets d'acquisition pour l'année 1989-1990 ; ce sont surtout les dons qui ont enrichi notre collection ».

⁵² ILLIEN, Gildas (1999). *La Place des Arts et la Révolution tranquille, les fonctions politiques d'un centre culturel*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. L'auteur spécifie « Pour le maire Drapeau, la création d'un centre culturel semblait un moyen de répondre à des besoins très pragmatiques : doter la municipalité d'équipements culturels qui lui faisaient cruellement défaut, réhabiliter un quartier du centre ville à l'abandon », p.72-74.

deux expositions : *La Collection : tableau inaugural* présente la collection, et *Pour la suite du monde* met en scène des réalisations produites pour l'occasion et qui n'appartiennent pas (encore) au Musée.

Comme l'explique la journaliste Angèle Dagenais (1992 : 51-55), en intégrant les locaux de la Place des Arts, le personnel du musée pense avoir assez d'espace pour les 20 ans à venir et entend faire de l'endroit un centre d'art contemporain avec un théâtre de 400 places pour les projections de films, les conférences et la musique, ainsi qu'un centre de documentation. Les biographes de Marcel Brisebois, Bernard Chassé et Laurent Lapierre (2011 : 83) précisent que celui-ci entendait « marquer qu'un musée est un lieu de savoir où on peut trouver les ouvrages, les coupures de presse, les revues, tout ce qu'on trouve dans un centre de documentation ».

Malgré une presse majoritairement élogieuse (Flore 1992 ; Carrière 1992 ; Beale 1992 ; Dostie 1992), certains journalistes tels Odile Hénault (1992 : 14-25) et Witold Rybczynski (1992 : 90-95), soucieux de cohérence dans des collections publiques, mettent en garde contre une certaine amnésie. Ils rappellent que la majorité des problèmes relevés en lien avec la collection au cours des années 1980 sont « demeurés sans solution » et que l'aménagement intérieur « disparate et fragmenté » du nouvel emplacement, cumulé à un budget réduit, menace d'aggraver la situation.

II.2.2 Lavalin, de collection corporative à collection publique

À la fin de juin 1992, le ministère des Affaires culturelles annonce l'acquisition de la totalité de la collection Lavalin, mise sur le marché en conséquence des difficultés économiques que connaît l'entreprise de génie-conseil Lavalin. Cette collection qui regroupe quelque 1300 œuvres est détaillée dans le chapitre IV. Cependant, nous aimerions ici en rappeler certaines grandes caractéristiques : constituée à partir des années 1960, elle

est développée surtout avec l'arrivée de Leo Rosshandler en 1977 qui, comme le signale l'historienne de l'art Isabelle Lelarge (1987 : 60-61), « enrichit la collection d'environ 80 œuvres par années ». La collection avait pour but principal de décorer des bureaux, des salles de conférence et d'attente de la compagnie d'ingénierie d'œuvres réalisées par des artistes québécois et canadiens.

Dans un article du *Magazine du Musée*, la conservatrice Josée Bélisle (1992 : 6) raconte qu'à l'automne de 1992 cet ensemble a rejoint en bloc et en une seule opération la collection du MACM, l'agrandissant de plus du tiers pour la porter à 4800 œuvres. Cette acquisition massive accentue plusieurs problèmes de fonctionnement que le Musée espérait avoir résolus en déménagement : l'espace d'entreposage et d'exposition, l'équilibre entre la section muséale et la section centre d'expositions, la balise du commencement du contemporain, les ressources humaines, etc.

Les objets de la collection Lavalin vont monopoliser l'attention des professionnels pendant les trois années qui seront nécessaires à l'archivage, la restauration et l'intégration à la programmation de l'ensemble. Josée Bélisle (1992 : 6) rapporte que : « il importait d'accorder une attention immédiate au traitement global de conservation, de recherche, d'interprétation et de diffusion ». De plus, l'acquisition a comme conséquence de geler le budget d'acquisition pour les années à venir⁵³ et de confronter l'institution à une dette qui inquiète le journaliste de l'*Art Newspaper* J.E.K (1992 : 8). La journaliste Marie-Michèle Cron (1992 : E-51/3) va jusqu'à parler de l'acquisition de la collection Lavalin comme une conséquence d'un budget qui diminue comme peau de chagrin d'année en année.

Certains spécialistes remettent en question la décision du ministère des Affaires culturelles. L'historien de l'art Laurier Lacroix (1992 : 15-18) y voit un signe d'incompréhension du rôle fondamental de la collection du MACM : « jamais aurait-on dû la (la collection) faire passer intacte dans une collection nationale ». Dans un entretien avec la

⁵³Pour acquérir la collection Lavalin, le ministère des Affaires culturelles a contracté un emprunt de 5,4 millions de dollars sur 5 ans au nom du Musée d'art contemporain de Montréal, lui octroyant 10 ans pour le rembourser. En réalité, le Musée bénéficiera d'une subvention pour rembourser cet emprunt dans le délai imparti.

journaliste Michelle Lalonde (1992 : A1 et A2), Janice Seline, conservatrice responsable du département d'art contemporain au Musée national des beaux-arts du Canada, avoue son inquiétude : « le fait d'avoir appartenu à Lavalin n'est pas un critère d'excellence ». Pour elle, la seule véritable utilité de cette collection pour le MACM est « de la montrer en tant que monument à l'échec du capitalisme ».

À l'instar du galeriste et collectionneur René Blouin (1992 : 11), on peut interroger les motivations du geste ministériel « qui aurait pu choisir d'intégrer la collection Lavalin à la banque de prêts mise sur pied par le gouvernement du Québec et gérée dans un effort conjoint avec les musées québécois ». Cette solution aurait permis aux petits musées excentrés de voir sur leurs murs des œuvres d'artistes célèbres qui ne figurent pas dans leurs collections, tels Pellan et Borduas. Une autre solution signalée dans le quotidien *Le Devoir* (1992 : B14) aurait été « de céder les œuvres du XIX^e et début XX^e siècle qui viennent avec le lot, au Musée du Québec, un autre musée d'État... et qui a pour mission de mettre en valeur, diffuser et interpréter l'art du Québec sans restriction chronologique ».

Les critiques s'élèvent devant l'inconstance des qualités artistiques ou de valeurs sociales exceptionnelles des œuvres qui ne justifient pas leur conservation à perpétuité. Certains, comme Ann Duncan (1992 : U-5), remettent en question des choix basés prioritairement sur l'appartenance culturelle des artistes, ou les fluctuations du marché de l'art, au détriment de la qualité, et rappellent que la mission du MACM n'est pas la même que celle d'un musée d'histoire sociale.

L'action du gouvernement trouve peut-être son explication dans l'ambiance politique du moment. L'année 1992 voit l'adoption par le ministère des Affaires culturelles de la politique culturelle du Québec « Notre culture, notre avenir » qui comme le rappelle la personnalité politique Danielle-Claude Chartré s'appuie sur « le principe de la reconnaissance de la culture comme préoccupation centrale du gouvernement du Québec au même titre que les dimensions économique et sociale »⁵⁴. Questionné sur ses

⁵⁴ Danielle-Claude CHARTRÉ (1992). « La politique culturelle du gouvernement du Québec de 1992, un événement phare de l'action du gouvernement du Québec en matière culturelle », ministère des Affaires

motivations, le ministère des Affaires culturelles invoque des raisons patriotiques visant à sauvegarder en bloc une collection où se retrouvent nombre d'œuvres d'artistes québécois, ainsi que des raisons commerciales pour éviter l'effondrement du marché de l'art par la vente de tant d'œuvres à la fois. Selon la politicologue Diane Saint-Pierre (1994 : 568-569), il semble que le choix du ministère d'acquérir au nom du MACM la collection Lavalin ait été prioritairement politique et inscrit dans un moment où le Québec tentait d'établir une autonomie face au Canada anglais, en réponse à la défaite de l'accord constitutionnel du lac Meech. Il aurait visé essentiellement à empêcher la dispersion d'une collection québécoise dans le secteur privé, voire dans des collections canadiennes-anglaises.

Il est incontestable que l'acte gouvernemental a placé le MACM devant un défi difficile à relever qui a affecté l'ensemble de l'institution : depuis sa réflexion philosophique existentielle, à la gestion de l'espace et du temps consacré au catalogage, l'archivage et l'étude des œuvres, la réorganisation de la programmation et la recherche en vue de l'exposition et du catalogue consacrés à la collection Lavalin.

Sitôt l'annonce de l'acquisition officialisée, les projets du Musée sont reportés dans le temps. Dans les actes du colloque qui s'est tenu au MACM en 1994, Josée Bélisle (1994a : 73-76) le souligne : « la priorité accordée au déplacement Lavalin a en fait donné le ton et le rythme d'un ensemble subséquent d'activités de conservation au Musée, d'archivage des collections, de restauration et d'élan pour la collection permanente ». De plus, cette acquisition, comme le signale le journaliste Pierre Roberge (1992 : 29), a questionné l'entendement chronologique de la collection en accueillant les quelque 30 œuvres exécutées avant la balise de 1939, fixée dans les politiques du Musée depuis 1987.

Le journaliste Ray Conlogue (1992 : A-1) résume pour les lecteurs du *Globe and Mail* les différences fondamentales entre une collection corporative et une collection muséale, soulignant qu'une œuvre appartenant à un musée n'a pas pour fonction de décorer des bureaux ou des corridors. Il ajoute que généralement, dans le cadre d'une collection

culturelles, de la Communication et de la Condition féminine, [En ligne], <http://www.mcc.gouv.qc.ca/?id=925>. Consulté le 12 octobre 2013.

nationale, l'acquisition pérenne ne se fait pas pour des raisons spéculatives alors que cela peut être le cas dans une collection corporative, et que Leo Rosshandler, le conservateur engagé par la compagnie Lavalin, avait pour mission de constituer une collection d'usages (de décoration), non une collection nationale.

II.3 1992-2012 : trois administrations

II.3.1 Répercussions et suite

Les répercussions de l'acquisition de la collection Lavalin, sitôt l'arrivée du Musée à la Place des Arts, ne tardent pas à se faire sentir. Parmi celles-ci, soulevons la révision des politiques d'acquisition en 1994, notamment le paragraphe sur l'aliénation rendant impossible tout dessaisissement dans les 15 ans qui suivent l'acquisition⁵⁵. Dès 1994, les autorités du Musée prennent également la décision d'ajouter l'attribution « La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal » à chaque objet de cette collection en guise de signe distinctif⁵⁶.

La programmation est réaménagée pour permettre l'exposition vouée à la collection corporative du 30 avril au 23 octobre 1994 qui s'accompagne d'une publication. En marge

⁵⁵ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1994). *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, clause 2.2.3 : « Aucune œuvre ne peut être aliénée contrairement aux modalités selon lesquelles l'œuvre a été donnée ou léguée au Musée ou autrement mise à sa disposition, non plus que dans les quinze (15) premières années de son acquisition, sauf aliénation interne. » Cette clause implique que dans l'immédiat et dans un avenir proche, la collection Lavalin est au Musée pour y rester.

⁵⁶ Officiellement, l'intention est de préserver l'intégrité de la collection corporative, ainsi que de témoigner de son histoire, de sa formation et de son nouveau statut. Le message derrière cette indication pourrait laisser entendre que la collection Lavalin fait partie de celle du Musée, mais elle en est aussi différente par son histoire et son collectionnement, et donc distincte dans l'existence du MACM.

de cet événement, le MACM met sur pied un cycle de conférences portant sur l'impact des acquisitions massives⁵⁷.

Au cours des années 1990, de nouvelles coupures budgétaires gouvernementales affectent toutes les institutions culturelles du Québec. Ces restrictions sont le résultat d'une réorientation stratégique majeure qui se met en place au gouvernement du Québec et qui vise l'engagement ministériel et son soutien financier aux arts⁵⁸. Elles auront pour conséquences de rendre la situation du MACM telle, que le directeur Marcel Brisebois (1993-1994 : 5) affirmera, dans le « Rapport annuel 1993-1994 », ne plus avoir assez d'argent pour accomplir son mandat.

À partir d'avril 1993, on assiste non seulement à des compressions budgétaires, mais aussi à des coupures en ressources humaines qui affectent la réalisation des activités du MACM à un moment où ce dernier tente de négocier sa croissance spectaculaire à la suite de l'acquisition de la collection Lavalin. Josée Bélisle (1994a : 74) dira de la situation qui s'installe pour parer au plus urgent qu'elle « cristallise un *modus operandi* professionnel, à l'occasion vertigineux, comme si la haute voltige était en voie de devenir la norme ».

II.3.2 Marcel Brisebois : assurer la suite des choses

Marcel Brisebois était arrivé au MACM comme directeur en 1985, alors que le musée devenait Société d'état. Il assurera la suite jusqu'en 2004. L'année 1994-1995 célébrant les 30 ans du Musée se déroule dans une ambiance d'incertitude pour l'institution. Avec un gouvernement axé sur la rationalisation des dépenses en matière de services publics, il est question de fusions institutionnelles, notamment entre le Musée du Québec et le MACM.

⁵⁷ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1994). « Musées et collections : Impact des acquisitions massives, conférences et colloques 3 », actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal, 21 octobre 1994, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

⁵⁸ C'est dans une intention de se libérer des responsabilités que le Gouvernement soutient en 1991 la création du Conseil des arts et des lettres du Québec, réclamé depuis 40 ans.

Mandaté par le gouvernement pour se pencher sur la question, le secrétaire du Conseil du Trésor, François Geoffrion présente en 1997 un rapport détaillé qui écartera le projet de fusion avancé par le Parti québécois. En interrogeant la nécessité de l'existence d'un musée d'art contemporain, et en recommandant la publication d'un plan pluriannuel (Geoffrion 1997), le rapport Geoffrion offre un sursis au MACM et l'oblige à revoir ses orientations. En outre, il l'encourage à prendre le tournant de la rentabilité commerciale dans laquelle la satisfaction de la clientèle constitue l'un des principaux objectifs. Ce faisant, les ambitions dont parlent les biographes de Marcel Brisebois (Chassé et Lapierre : 84) « de faire fi du tourniquet et de ne pas céder à la tentation de plaire à tout prix [...] d'organiser des expositions internationales de prestige », ou celles avancées par Manon Blanchette (1991 : 5) dans *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal* d'édifier le Musée en centre culturel scientifique « dans l'esprit du MoMA » doivent être révisées. En 1996, Marcel Brisebois (1996-1997 : 7) annonce dans le « Rapport annuel » avoir amorcé « une démarche d'amélioration de la qualité du service à nos visiteurs », et avoir mandaté une étude auprès d'un groupe du département de marketing de l'École des hautes études commerciales pour assurer une rentabilité gestionnaire optimale « afin d'augmenter la satisfaction globale de nos visiteurs et de mettre en place les mécanismes qui auraient pour effet d'accroître l'efficacité et l'efficacités de notre gestion et des ressources dont nous disposons [...] Nous avons résolument pris le virage de la rentabilité commerciale. »

Parmi les conséquences de cette crise autour de l'utilité, pour un gouvernement national, de financer un Musée d'art contemporain, on redéfinira le travail de conservation, et on réorganisera l'organigramme du Musée. En 1997, on met en place une restructuration de la direction de la conservation au MACM, ce qui conduit à la refonte du département chargé de la collection. Un poste de responsable du développement de la collection est créé, avec les tâches d'enrichir la collection et d'encourager les dons. Par la même occasion, la conservation est scindée en deux parties, l'une dite historique couvrant la période de 1939 à 1980, l'autre dite actuelle, de 1980 à nos jours. Cette réorganisation interne est fondamentale. La création d'un poste de conservateur pour l'expansion de la collection reflète l'importance plus que jamais accordée aux acquisitions par dons qui sous-entend la

quantité de temps investi à l'identification des mécènes, et à l'établissement des relations sociales nécessaires en vue de l'obtention d'une œuvre ou d'un ensemble convoité. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de voir à la programmation de 1997 des expositions comme « L'œil du collectionneur » qui présente 189 œuvres issues de quinze collections privées du Québec. Cet hommage rendu par le Musée aux collectionneurs se veut selon Paulette Gagnon et Yolande Racine (1997 : 1), conservatrices au MACM, à la fois l'expression de la « reconnaissance publique du rôle joué par les compatriotes québécois dans l'aventure de l'art contemporain », et une démonstration de la capacité de l'institution à recevoir, conserver et mettre en valeur de futurs dons. Les limitations du budget provenant des fonds publics ont également pour conséquence de rendre l'accès au marché international de l'art impossible sans apports du mécénat privé. Confiner les acquisitions à des productions québécoises d'abord, puis ajouter des œuvres canadiennes dans un second temps limite la visibilité du MACM sur la scène internationale, qui s'étend normalement par le biais de prêts d'œuvres exceptionnelles, ou par la circulation d'expositions maison comportant des objets dont l'intérêt déborde les frontières du Québec ou du Canada.

En 2002, afin de célébrer 10 ans de présence à la Place des Arts, le MACM, pour qui selon Danielle Legentil (1992 : 15) « la collection est auteur de l'identité de l'institution », effectue un important remaniement de ses salles et organise une première exposition de longue durée, au titre en partie repris du *Refus global* : « *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec* »⁵⁹. Cette exposition présente un panorama de 90 œuvres de l'histoire de l'art québécoise des années 1940 à 1960 avec une attention particulière à Borduas, mais aussi à d'autres figures qui ont marqué le Québec artistique de cette époque « dans l'avènement d'une expression gestuelle non figurative », dira la commissaire Josée Bélisle (2002 : 11) comme Riopelle, Leduc et Mousseau. Cette exposition restera en place plusieurs années (jusqu'en 2008) et permettra, selon Lucette Bouchard (2002 : 12) dans *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, « de poser les assises d'une appréhension de la

⁵⁹ *Place à la Magie! Les années 40, 50, 60 au Québec* sera présentée du 24 mai 2002 à l'automne de 2006, puis prolongée de deux années grâce à une subvention gouvernementale supplémentaire, totalisant un accrochage de six années. Le manifeste *Refus global* y sera exposé pour la deuxième fois de l'histoire du MACM. La première fois ayant eu lieu lors de l'exposition « Borduas et l'épopée automatiste » (9 mai-29 novembre 1998) à l'occasion du cinquantième anniversaire de la publication du manifeste.

culture québécoise actuelle ». Au printemps de 2003, Marcel Brisebois (2003 : 4) inaugure les premiers États généraux des musées montréalais dont la réflexion porte sur le rôle des musées au cœur de « la nouvelle Montréal ». Sur fond de guerre en Irak, le directeur du MACM, qui prendra sa retraite l'année suivante, ouvre les trois jours de réflexion en résumant sa pensée : « Le musée citoyen accomplit un rôle social pacificateur, il nourrit une vision du monde où les citoyens retrouvent un passé, une histoire. [...] En les invitant à découvrir l'histoire de Montréal, ses références culturelles à travers un corpus de collections variées, les musées favorisent les rencontres. ».

Ainsi, en guise de conclusion à son mandat de 18 années, le directeur Marcel Brisebois reprend l'idée qu'il avait eue en 1985 voulant que la collection du MACM soit un des fondements de cette institution où se trouve l'inspiration de la création artistique québécoise marquée par la modernité.

II.3.3 Les années Marc Mayer (2004-2008)

En 2004, le président du conseil d'administration entérine le choix de Marc Mayer comme directeur du Musée. Originaire de l'Ontario, arrivant des États-Unis, après avoir passé quelques années à Toronto et à Paris, le conservateur a un profil international, comme le rapporte le communiqué de presse du MACM⁶⁰. Avec son entrée en fonction souffle un vent de changements sur le MACM. Les années où le Musée se présentait en tant qu'« élément pacificateur » sont terminées, tout comme le sont celles où l'aspect historique

⁶⁰MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2004). Communiqué de presse, « Musée d'art contemporain de Montréal », 25 juin 2004 : « De Sudbury en Ontario, Marc Mayer a obtenu son diplôme d'histoire de l'art de l'Université McGill et a travaillé dans de nombreuses institutions internationales. Depuis 2001, il est directeur adjoint au Brooklyn Museum de New York où il a organisé plusieurs expositions comme celle de Judy Chicago "The Dinner Party". De 1998 à 2001, Monsieur Mayer a dirigé la Power Plant Contemporary Art Gallery du Harbour Front Centre de Toronto. De 1994 à 1998, il était conservateur à la galerie Albright-Knox de Buffalo. De 1990 à 1993, M. Mayer a dirigé le Centre d'art de l'Institut Culturel de l'ambassade du Canada, à Paris [...] Il avoue son intention de développer le côté international de l'institution. Il aimerait voir le MACM devenir le panthéon de l'art contemporain au Québec. »

de la collection avait la primeur. Le projet de Marc Mayer est de positionner le MACM sur la carte internationale des musées et, pour ce faire, il sera l'instigateur de projets innovants tout au long de la courte durée de son mandat de quatre années. Il est convaincu que le Musée doit changer afin de pouvoir mieux correspondre à sa mission en art contemporain : servir les artistes et les différentes clientèles. Dès 2005, le rapport annuel fait mention du projet du « réaménagement du Silo n° 5, situé à l'entrée du canal de Lachine en bordure du Vieux-Montréal. Marc DeSerres, président du conseil d'administration (2005-2006 : 7) explique l'intention derrière le projet : « l'aménagement d'un musée d'art moderne dans le but d'y déployer les collections historiques ». Pour Marc Mayer (2005-2006 : 9), « le Musée d'art contemporain de Montréal se trouve à un tournant historique [...] Nous sommes fondés à penser qu'une nouvelle ère s'annonce [...] qu'il est temps de nous attaquer à la seule faiblesse de notre institution : la carence d'espaces d'exposition ».

En plus de l'annonce de la division du MACM en deux édifices qui met en application physique la séparation « historique » et « actuelle » du département de conservation, 2005 voit la mise en place d'expositions de type international commençant avec celle dédiée à Anselm Kiefer, « Ciel et Terre ». La collection permanente quant à elle est présentée par le biais de l'exposition « *Place à la Magie ! Les années 40, 50, 60 au Québec* », projet de l'ère Brisebois, déjà dans les salles depuis 2002, et l'exposition « La Collection » qui présente des artistes reconnus sur la scène internationale⁶¹.

L'année 2006 voit l'acquisition d'œuvres produites par des icônes internationales comme ce qui se fait dans les musées tels que le MoMA, ou la Tate Modern. La collection institutionnelle s'enrichit de *Chameleon* (2004) de Franz West, de *Jumbo Spoons and Big Cake* (2000) de Thomas Hirschhorn qui, à elle seule, occupe la moitié d'une salle d'exposition, ou de *Entlastungen Pipilotis Fehler* (1988) de Pipiloti Rist.

⁶¹ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2005). *Rapport annuel du Musée d'art contemporain de Montréal 2005-2006*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 24 : « La collection » du 11 février au 2 avril 2006 : « Ce déploiement spectaculaire de la Collection permanente a réuni une dizaine d'œuvres remarquables réalisées par autant d'artistes reconnus sur la scène internationale, canadienne et québécoise. Figures phares au sein de leur discipline respective — peinture : Anselm Kiefer, Paterson Ewen et Ron Martin ; sculpture : Roland Poulin ; photographie : Jeff Wall, Arnaud Maggs, Angela Grauerholz et Roberto Pellegrinuzzi ; vidéo : Gary Hill et Nam June Paik ».

Une proposition remaniée du projet du Silo n° 5 est présentée au public en 2007. Cette version donne à Marc Mayer l'occasion de communiquer sa conception de l'art contemporain. Chronologiquement plus large que celle proposée par Marcel Brisebois, la définition que Marc Mayer (2007 : 4) avance s'aligne sur celle du MoMA : l'« art moderne englobe non seulement l'art moderniste réalisé depuis 1875, mais également l'art contemporain actuel ». Il termine l'explication de son projet en ajoutant : « en donnant le nom de Musée d'art moderne à nos nouvelles installations, nous arriverons à répartir nos deux principales sphères d'activité : celle des expositions (Musée d'art contemporain) et celles des collections (Musée d'art moderne) ».

Contrairement à son prédécesseur, le manque de financement gouvernemental ne le dissuade pas de poursuivre son projet. Il a recours à des techniques de marketing propres à l'économie de marché pour convaincre le monde de la finance de la faisabilité du projet Silo n° 5, dont il fait la promotion en tant qu'« une grande attraction et un musée-phare », une « affirmation de l'image de marque canadienne », un « accès à un observatoire unique », une « attraction touristique ». Il propose des arguments de vente mettant de l'avant l'exemple de grandes villes, comme Londres et Paris qui ont donné une nouvelle vie au patrimoine industriel vacant, ou encore le Musée Guggenheim de Bilbao qui attire une clientèle touristique transformant l'édifice en un atout économiquement profitable pour toute la ville. Parallèlement, il met en valeur (2005-2006 : 13) dans le « Rapport annuel 2005-2006 », l'apport essentiel du mécénat privé pour l'agrandissement de la collection, et remercie nominalement tous les bienfaiteurs.

II.3.4 Paulette Gagnon : retour à la case attente (2010-2012)

En janvier 2009, le directeur du MACM quitte Montréal pour prendre la direction du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa sans voir la réalisation de son projet phare. En effet, le 1^{er} novembre 2010, la Société Immobilière du Canada devient propriétaire du

secteur de La Pointe-du-Moulin et du Silo n° 5 et entend prendre en charge le développement de cette section patrimoniale de la ville de Montréal, ce qui met un terme définitif au projet d'expansion muséale de Marc Mayer⁶².

Après l'annonce d'un bénéfice financier pour une seconde année consécutive et d'une augmentation de fréquentation de neuf pour cent, le président du conseil d'administration Marc DeSerres (2008-2009 : 7) rend hommage au travail du directeur sortant dans le « Rapport annuel 2008-2009 ». Il parle d'efforts de visibilité et de diversification des publics, d'introduction d'une série d'expositions comme « La Triennale » et mentionne deux projets laissés en développement : l'agrandissement des infrastructures muséales à la Place des Arts, et le projet du Musée d'art moderne au Silo n° 5.

Après la direction intérimaire de Monique Gauthier (janvier-juin 2009), la nomination de Paulette Gagnon est vivement critiquée dans la presse. Le journaliste Stéphane Baillargeon (2009 : n.p.) parle de « fronde contre le Musée d'art contemporain » et de « 80 personnalités réclamant une réforme ». Un groupe formé d'historiens et de critiques de l'art, d'artistes et d'universitaires fait parvenir à toutes les instances concernées – ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, au président du conseil d'administration et à la direction du MACM – une lettre mettant en doute le processus d'embauche. Ce même groupe met sur pied cinq ateliers, « Le MACM en question », en décembre 2009 pour réfléchir à l'institution et produit un rapport qu'il transmet aux personnes impliquées dans l'avenir de ce Musée. Ce document, comme le mentionne le journaliste Nicolas Mavrivakis (2009), propose des solutions aux problèmes touchant la collection, les prémisses de collectionnement, la recherche et la diffusion.

La direction de Marc Mayer, avec tout ce qu'elle apportait de projets de rayonnement pour l'institution, et de nouveautés – la « Carte branchée », les « Nocturnes du premier vendredi du mois », « La Triennale », ainsi que les acquisitions internationales – avait

⁶² Le lecteur peut se référer à l'allocation de Cameron Charlebois, vice-président de la Société Immobilière du Canada, prononcée en 2000 devant la Chambre de commerce de Montréal : « Forum stratégique sur les grands projets à Montréal : le Silo n° 5 et les bassins du Nouveau Havre, des projets de revitalisation majeurs pour Montréal », [En ligne], <http://www.clc.ca/fr/discours/forum-strategique-sur-les-grands-projets-montreal-le-silo-no-5-et-les-bassins-du-nouveau-havre>. Consulté le 15 octobre 2013.

suscité beaucoup d'espoir dans le milieu artistique de Montréal. Le mode de fonctionnement qu'il avait instauré, porté à la fois sur la propagation de l'image du MACM, la diffusion des œuvres de la relève artistique et la transmission d'idées esthétiques innovantes avait transformé le Musée en un lieu d'échange d'idées et de possibilités. La déception à l'annonce de son départ a été d'autant plus vive que le choix de son remplaçant s'est fait parmi les conservateurs en place au MACM depuis plus de 20 ans. Cela a été compris comme le signe d'un retour à une gestion rappelant les années de Marcel Brisebois.

En guise de réponse à la critique, le MACM engage en 2009 une conservatrice en charge des collections, Marie Fraser, issue du milieu universitaire où elle conservait sa fonction de professeure. Stéphane Baillargeon (2009) voit dans cette nomination une intention ciblée de « faire taire la grogne ». Au cours des trois années de son mandat, la collection s'enrichira d'acquisitions internationales innovantes à l'instar de *This Situation* (2007) du Britannique Tino Sehgal ou de quelques sculptures (2010) de Shary Boyle⁶³.

Comme le rappelle le journaliste Tommy Chouinard (2012 : A-9), depuis le départ de Marc Mayer, différents projets d'agrandissement des locaux à la Place des Arts ont été avancés sans qu'aucun ne voie le jour. Les problèmes soulevés depuis les années 1980, tels le manque d'espace, la coexistence entre collection historique et collection actuelle, et la réalité d'un budget d'acquisition minimal obligeant la dépendance aux dons n'ont pas encore trouvé de solution.

Au moment où se termine notre étude, Marie Fraser a quitté le MACM pour reprendre ses fonctions de professeur universitaire et Paulette Gagnon, partie à la retraite, a été remplacée par John Zeppetelli, directeur de la galerie d'art DHC/ART de Montréal, tandis qu'Alexandre Taillefer a été nommé à la présidence du conseil d'administration.

⁶³ Rappelons que Shary Boyle a représenté le Canada à la Biennale de Venise 2013.

Chapitre III Les acquisitions 1992-2012, entre imposition et sous-financement

Au moment de quitter la Cité du Havre en 1992, la collection du MACM compte quelque 3300 œuvres. Lors du déménagement, les 1324 œuvres de la collection Lavalin s'ajoutent à l'ensemble qui atteint alors 4624 œuvres. Vingt ans plus tard, en 2012 alors que se termine notre étude, la collection comprend 7797 œuvres⁶⁴. Ainsi, de 1992 à 2012, 4497 acquisitions sont venues enrichir l'ensemble institutionnel.

Les mécanismes d'acquisition au MACM sont définis dans *Les Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection (Politiques)*. Les acquisitions faites selon le financement en place suivent les étapes du processus indiquées dans ce document (section III.1, p. 74).

Cependant, toute règle a ses exceptions et l'une d'elle est de taille : l'acquisition de la collection Lavalin n'a absolument pas suivi ce processus. Certes, la controverse a beaucoup porté sur les huit œuvres du XIX^e siècle réalisées respectivement par Antoine-Sébastien Plamondon, Théophile Hamel, Ozias Leduc et Ludger Larose que nous y retrouvons. Nous irons au-delà de la polémique et consacrerons une section à décrire l'ensemble pour en comprendre la composition (section III.2, p. 83).

Afin d'inclure les 1324 œuvres de cet ensemble dans notre étude, nous avons établi une distinction entre « acquisition sollicitée » et « acquisition non sollicitée », voire imposée. Cette distinction nous permet de différencier les acquisitions entre celles qui sont faites selon les procédures institutionnelles établies, et les autres.

Une fois l'étude de la collection Lavalin présentée, nous analyserons les acquisitions faites d'achats et de dons qui suivent les procédures normales (section III.3, p. 97). Afin de

⁶⁴ Paulette Gagnon (2012-2013). « Rapport de la directrice générale », *Rapport annuel 2012-2013*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. P.8. Notons que notre étude prend fin en 2012 et que ce chiffre publié dans le *Rapport annuel 2012-2013* correspond à celui de l'année fiscale qui prend fin en mars.

dresser un portrait général de ces acquisitions et de voir si des tendances apparaissent, nous les avons regardées sous trois aspects : la valeur financière, le type de production artistique (sculpture, peinture, œuvres sur papier, photos et films, installations) et la chronologie (les années de production artistique).

Les acquisitions par dons représentent 2141 œuvres pour la période de notre étude. La section (section III.4, p.108) permettra d'établir le portrait du donateur et son implication dans la vie du MACM.

III.1 Processus d'acquisition au MACM

Nous verrons les mécanismes décisionnels du musée influant sur les acquisitions, le financement de l'institution et la gestion et le budget réservé aux achats ainsi que le rôle joué dans ce domaine par la Fondation des amis du Musée d'art contemporain de Montréal (Fondation) et par les donateurs externes⁶⁵.

III.1.1 Acquisition : définitions

Le sens premier d'acquisition donné par le dictionnaire *Robert*⁶⁶ est lié à l'action juridique d'augmenter. On fait référence au déplacement légal d'un objet cédé par un propriétaire à une personne, de manière à accroître le bien de cette dernière. Pour un musée, le terme s'applique à toutes les formes d'addition dans la collection institutionnelle et comprend donc les acquisitions par achat et par don.

⁶⁵ Le qualificatif externe est utilisé ici pour distinguer ces donateurs des donateurs internes, tels certains employés du MACM qui ont donnée des œuvres à titre privé (Réal Lussier, Monique Gauthier).

⁶⁶ Alain Rey (dir.) (2001). *Le grand Robert de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, vol. 1, p. 131.

Le document *Les Politiques*, commencé en 1984 quand le Musée est devenu une société d'État, a été adopté par le conseil d'administration en 1989 et est demeuré sensiblement le même au cours des années⁶⁷. Comme le recommande le code de déontologie de l'Association Internationale des Musées (ICOM) depuis 1986⁶⁸, *Les Politiques* agissent telle une charte encadrant le processus d'acquisition. On y retrouve les critères d'admissibilité d'une œuvre ainsi que les procédures d'acquisition et la responsabilité du Musée en matière de collection. La définition que donne le MACM à l'acquisition y est inscrite comme un « transfert au Musée d'une œuvre d'art et des droits s'y rattachant, que ce soit par achat, don, legs et échange [...] lorsque le conseil d'administration entérine une recommandation du comité consultatif d'acquisition »⁶⁹.

Comme le spécifie le texte, l'échange d'argent entre personnes (morale ou physique) établit la différence entre une acquisition par achat et une acquisition par don. La somme payée provient en général du budget de fonctionnement octroyé par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, mais il peut aussi être le fruit d'une commandite indépendante, ou d'une récolte de fonds de la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal.

Il arrive aussi que l'achat fasse l'objet d'une demande de subvention auprès du Conseil des arts du Canada afin de bénéficier du programme d'aide aux acquisitions⁷⁰, ou d'une action de la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal, ou encore d'une participation directe des employés du Musée, comme cela a été le cas pour *Réservoir* (1992) de Dennis Adams et *Generic Man* (1987-1989) de Jana Sterbak⁷¹. La participation financière des employés en vue d'une acquisition n'est ni exceptionnelle ni exclusive au MACM. De fait,

⁶⁷ *Les Politiques du Musée d'art contemporain concernant sa collection* ont été remaniés en 1991, 1994 et 1997. Cependant, la base du document demeure la même.

⁶⁸ ICOM (2013). « Préambule ». *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*, [En ligne], http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_fr.pdf. Consulté le 12 mars 2014. ICOM est l'anagramme de « International Council of Museums ».

⁶⁹ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1989). *Politiques du Musée d'art contemporain concernant sa collection*, p. 15.

⁷⁰ CONSEIL DES ARTS DU CANADA, [En ligne], <http://canadacouncil.ca/fr/conseil/subventions/trouver-une-subvention/subventions/arts-visuels---subventions-d-acquisition-aux-musees-et-aux-galeries-d-art-a-but-non-lucratif>.

⁷¹ Dennis Adams, *Le Réservoir*, 1992, [A921372I6] ; Jana Sterbak, *Generic Man*, 1987-1989, [A921371I1].

elle existe au Musée des beaux-arts de Montréal depuis 1987 et a permis au Musée national des beaux-arts du Québec d'ajouter une trentaine d'œuvres à ses collections⁷².

III.1.2 Mécanismes décisionnels

Comme le décrivent *Les Politiques*, toute acquisition envisagée suit un processus précis. De 1986 à 2000, l'œuvre sélectionnée « était considérée en premier par un comité interne d'acquisition composé des conservateurs du Musée. Ces derniers remettaient au directeur un rapport [...] avec leurs recommandations⁷³ » qui, à son tour, transmettait les propositions au comité consultatif d'acquisition.

Depuis 2000, ce processus a été simplifié et les propositions d'acquisition sont directement présentées au comité composé d'intervenants extérieurs auxquels se joint le conservateur en chef du Musée, le conservateur responsable de la collection et le directeur. Ces derniers étudient les dossiers et émettent des recommandations au conseil d'administration, lequel prend la décision finale.

Ainsi, les mécanismes décisionnels concernent principalement le comité consultatif d'acquisition et le conseil d'administration, institués en 1984. Avant cette date, le MACM dépendait entièrement du ministère des Affaires culturelles du gouvernement du Québec et « les décisions en matière d'acquisitions relevaient d'une commission consultative composée de deux comités d'acquisitions (l'un pour le MACM, l'autre pour le Musée du Québec) » (Lévesque 2003 : 84).

⁷² Renseignements obtenus auprès de Danielle Archambault, directrice du service des collections au Musée des beaux-arts de Montréal depuis 1987 par courriel le 26 février 2014 et auprès de Catherine Perron, registraire des collections, le Musée national des beaux-arts du Québec, également par courriel le 26 février 2014.

⁷³ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1989). *Politiques du Musée d'art contemporain concernant sa collection*, p. 18

- Comité consultatif d'acquisition

Suivant *Les Politiques*, « la composition du comité consultatif d'acquisition est déterminée par le conseil d'administration⁷⁴ ». Il se réunit une ou deux fois par année et comprend un minimum de sept membres et un maximum de neuf « choisis à l'intérieur et à l'extérieur du conseil (d'administration) »⁷⁵, pour un mandat dont la durée varie de une à cinq années. Ainsi, en plus du président du conseil d'administration qui est membre d'office au comité consultatif d'acquisition, d'autres participants peuvent siéger simultanément dans les deux structures décisionnelles.

Entre 1992 et 2012, on retrouve au sein du comité consultatif des acquisitions une moyenne de trois membres issus du monde des affaires ou des juristes et qui sont également actifs au conseil d'administration. Ils sont rejoints par des professionnels du MACM et du monde de l'art. À titre d'exemple, mentionnons qu'entre 1992 et 1998, en plus du directeur du Musée Marcel Brisebois, de la conservatrice en chef Paulette Gagnon et de la responsable de la collection Josée Bélisle, y sont présents l'historien de l'art François-Marc Gagnon, le libraire, ex-galeriste et collectionneur Georges Curzi, en compagnie des hommes et femme d'affaires Pierre Bourgie, Benoît Bissonnette et Ann Birks (également au conseil d'administration). Les représentants des professions artistiques sont remplacés en 1999 et 2000 par la collectionneuse Solita Mischaan et la muséologue Arlette Blanchet, puis en 2001 par la conservatrice Lillian Mauer et par Martha Tapiero Lawee, membre du conseil d'administration du Centre international d'art contemporain. Cette diversité est respectée tout au long de la période à l'étude.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁵ *Ibid.*

- Conseil d'administration

Le conseil d'administration est constitué de neuf membres votants, jusqu'à neuf membres honoraires pouvant assister aux réunions et conseiller sans droit de vote, et du directeur du Musée, invité également sans droit de vote. Le conseil est nommé par le ministère de la Culture et des Communications et il entérine toutes les décisions administratives du Musée. Les représentants avec droit de vote sont surtout issus du monde des affaires, du monde du droit et de celui de l'administration. On reconnaît des gestionnaires, des hommes et femmes d'affaires, des avocats, des conseillers financiers et des administrateurs. De manière générale, il comprend un représentant d'une profession en lien avec le monde de l'art. De 1992 à 1996, on y retrouve l'historienne de l'art Louise Lemieux-Bérubé, de 1998 à 2005, la directrice du Centre international d'art contemporain Martha Tapiero Lawee et, en 2009, la conservatrice en art contemporain Lillian Mauer. Des représentants du milieu politique font leur apparition en 2006 : la députée du Parti libéral Liza Frulla (par ailleurs ministre des Affaires culturelles lors du déménagement du MACM à la Place des Arts en 1992), membre pour deux ans et remplacée par la suite par Mélanie Joly.

Dans l'ensemble, le profil professionnel des membres du conseil d'administration du MACM pour la période 1992-2012 confirme le constat émis par le gestionnaire en culture Jean-Michel Tobelem (1990 : 20) pour qui, depuis 1990, les musées sont entrés dans le « temps des actuaire » et sont caractérisés par l'existence d'un conseil d'administration sur lequel les institutions comptent pour « le développement des ressources propres et des financements privés ».

Dans son étude de la collection 1964-1991, Jocelyne Connolly (1992 : 192) avait défini deux pôles décisionnels pour la période 1964-1991. Le premier, note-t-elle, était formé de spécialistes de l'art (historiens d'art professeurs, critiques, artistes et collectionneurs). Le second était constitué de gestionnaires issus des milieux des affaires, de l'État et des

communications, ainsi que des juristes. Il a émergé lorsque le MACM est devenu une société d'État en 1984 et s'est établi sous le mandat de direction de Marcel Brisebois (1986-1991) à la Cité du Havre. Notre étude de la période 1992-2012 montre que la situation est demeurée inchangée. La mission des administrateurs étant de veiller à la gestion financière de l'établissement, la composition du conseil d'administration demeure solidement implantée dans le monde des affaires.

III.1.3 Financement

Le financement permettant au MACM de fonctionner est assuré de manière principale par le gouvernement du Québec pour des sommes oscillant entre six et neuf millions de dollars et, dans une moindre mesure, par le gouvernement du Canada pour un financement qui varie entre 200 000 \$ et 550 000 \$. À ces fonds viennent s'ajouter les actions de la Fondation et d'autres dons.

Tableau I : Financement provincial et fédéral, participation de la Fondation et autres dons

Année	Administration	Subventions provinciales	Subventions fédérales	Actions de la Fondation	Autres dons **	Dons argent en	Dons services rendus en	Commandites monétaires
1992-93	M. Brisebois	8 965 900 \$	557 458 \$	-	47 676 \$			
1993-94	M. Brisebois	8 116 500 \$	358 323 \$	-	32 500 \$			
1994-95	M. Brisebois	7 905 600 \$	392 199 \$	-	66 862 \$			
1995-96	M. Brisebois	7 166 875 \$	418 769 \$	16 461 \$	54 922 \$			
1996-97	M. Brisebois	6 979 397 \$	199 827 \$	20 104 \$	64 534 \$			
1997-98	M. Brisebois	6 621 200 \$	332 058 \$	15 948 \$	207 409 \$			
1998-99	M. Brisebois	6 900 600 \$	505 980 \$	10 176 \$	156 202 \$			
1999-00	M. Brisebois	6 571 400 \$	362 262 \$	2 656 \$	34 515 \$			
2000-01	M. Brisebois	6 538 800 \$	361 200 \$	77 913 \$	28 077 \$			
2001-02	M. Brisebois	6 622 600 \$	396 400 \$	50 000 \$	90 097 \$			
2002-03	M. Brisebois	7 061 800 \$	570 333 \$	106 438 \$	147 629 \$			
2003-04	M. Brisebois	7 240 000 \$	508 392 \$	112 245 \$	317 384 \$			
2004-05	M. Mayer	7 615 000 \$	474 345 \$	122 533 \$	372 989 \$			
2005-06	M. Mayer	7 555 000 \$	420 000 \$	272 033 \$	361 584\$	172 351 \$	189 233 \$	
2006-07	M. Mayer	8 041 900 \$	368 908 \$	470 033 \$	1 064 141\$	59 390 \$	1 004 751 \$	
2007-08	M. Mayer	9 891 062 \$	678 690 \$	393 533 \$	1 107 278\$	98 400 \$	1 008 878 \$	
2008-09	M. Gauthier	9 944 750 \$	555 477 \$	393 533 \$	549 030\$	66 078 \$	482 952 \$	
2009-10	P. Gagnon	9 559 300 \$	427 156 \$	300 983 \$	707 756\$	42 857 \$	664 899 \$	
2010-11	P. Gagnon	9 488 800 \$	443 500 \$	300 983 \$	322 335\$	60 618 \$	152 877 \$	108 840 \$
2011-12	P. Gagnon	9 506 297 \$	439 919 \$	320 983 \$	472 052\$	125 173 \$	301 569 \$	45 310 \$
2012-13*	P. Gagnon	9 126 255 \$	541 530 \$	330 983 \$	992 067\$	219 201 \$	360 831 \$	412 035 \$

*L'année fiscale allant de mars à mars, nous la prenons en considération pour l'ensemble de 2012.

** À partir de 2005-2006, les autres dons sont détaillés en dons en argent et dons en services rendus et à partir de 2010 on ajoute les commandites monétaires. Nous indiquons le total en caractère gras, qui correspond à la somme des colonnes détaillées.

Notre étude commence en 1992 avec deux événements majeurs dans la vie du MACM : l'arrivée à la Place des Arts et l'acquisition de la collection corporative Lavalin pour une somme de 5,4 millions de dollars (emprunt contracté au nom du Musée par le ministère des Affaires culturelles auprès du ministère des Finances). Cette transaction ne figure pas dans les chiffres du tableau I ci-dessus, élaboré à partir des rapports annuels de la période 1992-2012, qui ne fournissent que peu de détail concernant cette acquisition. Dans ce contexte, nous la traitons comme un cas distinct dans la section suivante.

- Subventions provinciales et fédérales

Comme le rapporte la politologue Diane Saint-Pierre (2004 : 566), le financement provincial s'inscrit dans le fait que le gouvernement du Québec « a fait de la culture une affaire d'État », une question de souveraineté nationale et de survivance culturelle.

Le financement tant provincial que fédéral fluctue quelque peu au cours de notre période. Les subventions provinciales sont à leur plus bas en 1997-1998 avec 6 621 200 \$ et atteignent leur sommet en 2008-2009 avec un montant de 9 891 062 \$. Les subventions provinciales, bien qu'affectées au fonctionnement du Musée, sont essentielles pour les acquisitions. En effet, selon une source du Musée, un montant annuel variant entre 150 000 \$ et 250 000 \$ est prélevé à même le budget de fonctionnement pour les achats d'œuvres.

Le financement fédéral, bien que moins important, constitue néanmoins une rentrée d'argent régulière. Pour Diane Saint-Pierre (2004 : 566), la participation du gouvernement canadien dans la culture québécoise relève d'une « initiative favorisant l'identité canadienne et l'unité nationale ». L'année 1996-1997 a vu la contribution fédérale la plus basse avec 199 827 \$ alors que l'année 2007-2008 a enregistré la plus généreuse, avec 678 690 \$.

Outre leur constance, une caractéristique de ces subventions fédérales ou provinciales est la variation des montants attribués à l'institution. À ce sujet, dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, François Mairesse (2011 : 190) note que la variabilité de la participation financière des organes gouvernementaux a affecté les institutions muséales dans bon nombre de pays développés et « forcé la recherche de recettes alternatives ». Les musées devant désormais supporter une partie de leurs coûts d'exploitation, il s'agit, comme le soulignent les gestionnaires institutionnels Gail Dexter Lord et Barry Lord (1997 : 158), d'un réel défi pour les directeurs. Les rentrées d'argent provenant du coût du billet d'entrée, du stationnement, des ventes de la boutique et de la cafétéria ne constituent qu'une partie infime des revenus autonomes, et obligent à une recherche d'un apport extérieur. Tout en reconnaissant la nécessité de cet apport pour garantir la survie des musées, le gestionnaire culturel Jean-Michel Tobelem (2005 : 64) émet des réserves quant à ce qu'implique le financement des entreprises privées dans l'institution. Il y voit un risque de dérive déontologique pour les musées qui pourraient « sacrifier leur liberté intellectuelle dans la recherche de partenaires financiers ». La manière de s'en protéger est, note-t-il, de définir précisément les modalités du partenariat et d'établir des limites quant à une possible ingérence.

- La Fondation des amis du Musée d'art contemporain de Montréal

Le MACM n'échappe pas à cette tendance de recherche de financement extérieur. Dès 1966, il bénéficie de l'aide d'une fondation distincte. Dans le catalogue de l'exposition organisée à l'occasion des vingt ans du MACM, Paulette Gagnon, la conservatrice de cette époque (1985 : 13), souligne le rôle joué par la Fondation. Appelée « Les Amis du Musée d'art contemporain de Montréal » de 1966 à 1970 – moment de sa dissolution –, la Fondation apportait une aide financière qu'on appliquait aux opérations générales du

Musée. Elle s'est formée à nouveau lorsque le Musée est devenu une société d'État en 1984 sous son nom actuel : « Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal »⁷⁶.

Les collectes de fonds de la part de la Fondation étaient inexistantes entre 1992 et 1994. Elles ont fait des débuts timides en 1995, ont augmenté les années suivantes pour atteindre un sommet en 2006-2007 avec 450 033 \$. Elles se sont stabilisées par la suite avec une moyenne annuelle de 300 000 \$.

- Autres dons

De 1992 à 2004, la section « autres dons » des états financiers reste une appellation générique qui, méthodologiquement, ne nous permet pas d'évaluer la part réservée aux dons en argent, ni la part provenant des services rendus ou des commandites. Ainsi de 1992 à 2004, les montants inscrits dans la colonne « autres dons » n'offrent aucun détail. Toutefois, à partir de 2005, les choses changent. Nous avons indiqué le montant total en caractère gras, il est constitué de la somme des entrées présentes dans les colonnes qui suivent. Ainsi, la somme de 361 584 \$ enregistrée en 2005-2006 est formée de dons en argent de 172 351 \$ auxquels s'ajoutent des dons en services rendus de 189 233 \$. Les années qui enregistrent les autres dons les plus importants (2006-2007 et 2007-2008) sont aussi les années du projet de Silo n° 5. À ce moment, les dons en services rendus dépassent le million. À partir de 2010, les commandites monétaires seront ajoutées dans la comptabilisation des « autres dons ».

⁷⁶ Le *Rapport annuel 1997-1998* (1997-1998 : 41) rapporte que la Fondation est « un organisme à but non lucratif, dirigé par un conseil d'administration autonome [...] qui a pour mission principale d'appuyer le Musée d'art contemporain de Montréal dans son essor, surtout en contribuant à l'enrichissement de sa collection [...] Pour aider la Fondation à remplir son mandat, le MACM lui fournit un espace de bureau ainsi que tous les services servant à son bon fonctionnement (ameublement, téléphones, photocopies, ordinateurs etc. [...] espaces nécessaires à la tenue des événements spéciaux qu'elle organise. »

Dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (2011 : 643), les commandites sont définies comme un apport financier ou en nature dans le cadre d'un contrat de sponsoring dont les retombées sont liées à des aspects de communication. Les montants détaillés dans les colonnes à partir de 2005 mettent en évidence que le MACM, comme la majorité des institutions muséales publiques, identifie des rentrées financières dans le monde corporatif pour les ajouter à celles des subventions gouvernementales et des collectes de fonds effectuées par la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal. Dons en argent, en services rendus ou sous forme de commandites, ces revenus annexes font désormais partie de la vie du Musée.

III.2 Acquisition « non sollicitée », imposition de la collection Lavalin

Rappelons brièvement que l'acquisition de la collection corporative Lavalin, en 1992, a été une décision gouvernementale prise après des tractations que le journaliste Pierre Roberge (1992 : 57) a qualifiées de laborieuses entre le ministère des Affaires culturelles et le consortium qui gardait la collection en garantie depuis la faillite du groupe de génie-conseil. L'historienne de l'art France Lévesque (2003 : 125) souligne que, après un décret gouvernemental du ministère des Affaires culturelles, « le MACM fut désigné comme lieu d'accueil de la collection et reçut l'autorisation d'effectuer un emprunt de 5,4 millions de dollars ».

En réalité, il est difficile de comprendre à qui revient précisément la responsabilité du remboursement. Pourtant, les détails et le solde de la dette figurent année après année dans les états financiers des rapports annuels de 1993 à 2001. En ce qui concerne la constitution de cette collection ou les transactions s'y rapportant, peu de détails ont filtré. Rapportons toutefois la note annonçant l'achat qui apparaît après la section réservée aux acquisitions du *Rapport d'activités 1992-1993* :

Le 22 juin, le MACM se portait acquéreur de l'importante collection Lavalin grâce à l'octroi d'une subvention gouvernementale substantielle lui permettant de rembourser le capital et les intérêts d'un emprunt autorisé de 5 millions et demi de dollars. L'acquisition récente de quelque 1400 œuvres de la collection Lavalin a porté à plus de 4 800 le nombre faisant partie de la collection permanente du Musée qui a aussi connu une croissance « spontanée » de 40 pour cent. À elle seule la collection Lavalin représente maintenant plus du quart de la collection du Musée⁷⁷.

Nous n'avons trouvé aucun détail qui se rapporterait à un des 1324 objets, hormis le fait que l'ensemble constituait désormais 25 % de la collection du MACM. Dans les rapports d'activités, rien n'est mentionné en ce qui a trait aux artistes, au style des œuvres, à leur date de production, ou aux conséquences de cet achat massif.

Nous aimerions combler ces manques en nous attardant sur cette acquisition afin de bien comprendre les défis qu'a représenté pour le MACM l'intégration d'une collection corporative à sa collection institutionnelle.

Dans le chapitre II, nous avons évoqué les bouleversements institutionnels qu'avait signifiés pour le MACM cette acquisition massive. Ici, afin d'apprécier les particularités de cet ensemble, nous nous proposons de regarder le phénomène des collections corporatives et ensuite de porter notre attention sur la composition de la collection Lavalin à l'aide de tableaux qui présenteront les types de production artistique, leur chronologie et l'origine géographique des artistes.

III.2.1 Types de productions artistiques présentes dans la collection Lavalin

Selon l'historien de l'art, spécialiste des collections corporatives, Chin-Tao Wu (2002), les collections d'art constituées par des compagnies ou des corporations sont un

⁷⁷ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1992-1993). « Acquisitions », *Rapport d'activités 1992-1993*, p. 26.

phénomène qui prend forme à la fin des années 1970 et qui s'épanouit au cours des années 1980 des deux côtés de l'Atlantique. Wu y voit un effet des doctrines économiques et sociales des administrations de Ronald Reagan (entré en fonction en 1979) et de Margaret Thatcher (élue en 1981). Il souligne que, dans les perspectives américaines et britanniques de ces années-là, les entreprises privées présentaient un mode d'existence idéal qui allait au-delà du travail et qui avait pour but de favoriser et d'entretenir l'économie de marché. L'initiative pour mettre sur pied une collection d'entreprise, rapporte la sociologue Rosanne Martorella (1990) après avoir étudié 234 corporations américaines, est en général une idée qui émane d'un membre de la haute direction.

La collection de la corporation Lavalin acquise par le MACM s'inscrit en tous points dans cette mouvance. À l'occasion de l'exposition de 1994, dans un entretien avec la conservatrice du MACM, Josée Bélisle (1994b : 15), l'ancien directeur de la compagnie Bernard Lamarre en explique les débuts : « C'est en 1977 que j'ai rencontré Léo Rosshandler [...]. Jusqu'alors, j'avais, avec l'assentiment de mes associés, accumulé pour l'entreprise un peu au gré de ma fantaisie. À partir de ce moment, nous avons cherché à bâtir une collection. »

Rien ne permet de déterminer si, en engageant le conservateur Léo Rosshandler, le souhait de Bernard Lamarre était de favoriser un rassemblement cohérent d'objets soutenu par un projet de manière à constituer une collection dans la tradition européenne dont parle Susan Pearce (1995 : 21). On peut mettre en doute ce souhait puisque, contrairement à une collection muséale et à celle du MACM en particulier, la collection Lavalin ne reposait pas sur une charte constitutionnelle ou sur des politiques de collectionnement définies.

Pour notre analyse des objets de la collection Lavalin, nous avons choisi d'appuyer nos catégories sur celles qu'utilise le MACM et d'élargir le classement en fonction du support de réalisation, surtout en ce qui concerne les œuvres sur papier. Dans cet exercice, nous avons regroupé les objets en grandes familles. Ainsi, les gravures, les estampes, les lithogravures et les gouaches se retrouvent sous l'appellation « papier », les peintures comprennent les huiles et les acryliques sur toile. Le terme « sculpture » fait référence à une œuvre en trois

dimensions qui peut avoir été élaborée à partir d'un éventail de matériaux. « Médias mixtes » est une catégorie dans laquelle les œuvres comprennent divers matériaux⁷⁸.

Tableau II : Types de productions artistiques des œuvres de la collection Lavalin

Type de productions	Quantité dans la collection
Peinture	572
Papier	530
Collages	12
Sculpture	107
Maquette	2
Médias mixtes	77
Photo	15
Tapisserie	9
Total	1324

Le type de production choisi pour les œuvres montre une préférence accordée à des objets qui peuvent facilement être exposés dans un contexte de travail : sur les murs d'un bureau, par exemple, ou dans des couloirs ou salles d'attente, ou encore exposés sur des consoles et des tables. Il n'y a ni film, ni installation. L'historienne de l'art Isabelle Lelarge en 1987 (1987 : 60-61) faisait le constat que les œuvres peu nombreuses dans les salles d'attente : « Chez Lavalin, 85 % à 90 % des œuvres sont aussi exposées dans les bureaux et autres aires. »

Dans l'entretien avec Josée Bélisle (1994b : 16), Bernard Lamarre confirme le choix d'exposition des objets. Il explique qu'en exposant les œuvres de la collection dans les lieux de travail, il tentait de donner à ses employés le goût du risque qu'il considérait comme nécessaire chez les ingénieurs et que lui-même présentait dans ces œuvres. Il cherchait à provoquer « un questionnement sur l'art qui par onde de choc s'étendait parfois à leurs familles (des employés), à leurs enfants qu'ils amenaient au bureau en fin de semaine pour voir les œuvres ».

⁷⁸ Nos données se fondent sur l'annexe du catalogue de l'exposition *La collection Lavalin du Musée d'art contemporain, le partage d'une vision*, dans lequel est détaillée chacune des œuvres avec le numéro d'archivage que le MACM lui a attribué.

Comme le montre le tableau II, la majorité des œuvres (572) sont des peintures et des réalisations sur papier : estampes et gravures (530), suivies de sculptures (107) et de médias mixtes (77). Bernard Lamarre précisait dans cet entretien avec Josée Bélisle (1994b : 16-18) qu'on y trouvait « peu d'art figuratif [...], peu de paysages, de portraits ou de natures mortes. Il n'y a cependant pas d'œuvre d'art conceptuel [...], l'on voulait que les œuvres soient vues par tout le personnel. Pas d'œuvres érotiques non plus qui, dans une entreprise, auraient pu être à l'origine de controverses. »

Le contexte d'exposition a été déterminant à plus d'un titre. Non seulement le contenu des œuvres ne devait pas choquer les sensibilités des employés et des visiteurs, mais les dimensions aussi devaient convenir aux lieux d'exposition, et ces critères ont bien évidemment limité les achats, aux dires de Léo Rosshandler (1988 : n.p.) : « Cela exclut des possibilités d'acquisition de certaines œuvres d'art remarquables mais peu aptes à s'intégrer à l'environnement des bureaux. »

Une autre contrainte affectait la collection : les nombreuses succursales de l'entreprise. Les objets devaient avoir un style facilitant non seulement l'accrochage mais aussi, comme le note la journaliste Paquerette Villeneuve (1984 : 60-62), les rotations entre les 55 succursales de la compagnie situés dans 27 villes du Canada.

Des gestionnaires de l'École des Hautes études commerciales de Montréal (Kottasz, Bennett, Savani et Ali-Choudhury 2007) ont donné deux raisons principales pour exposer des œuvres d'une collection corporative d'art contemporain dans les espaces de travail d'une compagnie. En premier, il y a le questionnement provoqué par le rendu et la contagion de l'imagination créative de l'artiste dont parlait Bernard Lamarre et, en deuxième, il y a l'instauration d'un environnement agréable pour les clients.

Certes, l'exposition des œuvres de la collection Lavalin servait de stimulus pour les employés, mais elle produisait de l'effet aussi sur les clients des salles d'attente ou sur les professionnels extérieurs à l'entreprise invités à participer à une réunion de travail. Les historiens de l'art et spécialistes de collections corporatives Charlotte Appleyard et James

Salzmann (2012) expliquent que le rassemblement d'œuvres d'art par une compagnie incarne en quelque sorte la mission de la corporation et en devient la carte de visite⁷⁹.

III.2.2 Profil par lieu et par date des artistes

Nous établirons le profil par lieu et par date des artistes en regardant dans un premier temps les œuvres exécutées par les Québécois et les Canadiens, et dans un second temps par les artistes internationaux. Rappelons que nous avons fixé au premier chapitre le début du contemporain à 1980.

Tableau IIIa : Représentation par lieu et par date des artistes et œuvres

Artistes canadiens	Total	Historique	Contemporain	Non daté
Alberta	23	1	22	0
Colombie-Britannique	35	20	35	0
Manitoba	9	3	6	0
Nouveau-Brunswick	12	3	9	0
Nouvelle-Écosse	16	7	9	0
Île-du-Prince-Édouard	5	5	0	0
Ontario	121	64	53	4
Québec	964	504	434	26
Qc., Inuit	9	9	0	0
Saskatchewan	27	8	18	1
Terre-Neuve	8	5	3	0
Territoires du Nord-Ouest	1	1	0	0
Territoires du Nord-Ouest, Inuit	2	2	0	0
Total œuvres canadiennes	1232	632	569	31

La place tenue par les productions québécoises (964) est importante et constitue 80 % des réalisations canadiennes, et 72,8 % de toute la collection. Les 121 artistes ontariens sont les plus représentés des provinces anglophones. La majorité des œuvres

⁷⁹France Lévesque (2003 : 131) a expliqué que la Galerie Lavalin à Montréal faisait office de « centre d'art à but non lucratif à vocation culturelle qui n'avait pas de but commercial » et où l'on exposait les œuvres de la collection. Dans ce contexte, la fonction des œuvres – diffusées à un plus large public – n'était pas la même que dans le cadre des bureaux. Nous n'avons pas pu déterminer si, après l'exposition dans la galerie, les œuvres retournaient dans les bureaux. Aucun document consulté n'indique que Léo Rosshandler faisait des achats selon deux modèles de présentation, l'un pour les bureaux, l'autre pour la galerie.

québécoises sont historiques. Pour les autres provinces, à l'exception de la Colombie-Britannique et de Terre-Neuve, les réalisations sont principalement contemporaines. Notons que la lithographie *Woman with Water Pail* (1965) d'Illisus Eleeshushee est le seul exemplaire de la production d'un artiste des Territoires du Nord-Ouest⁸⁰.

Tableau III.b : Distribution par date des œuvres dans le corpus québécois

Période	Nombre	Pourcentage (%) du corpus québécois
XIX ^e siècle	8	0,82
1900-1940	43	4,46
1940-1950	114	11,82
1960-1972	172	17,84
1972-1980	194	20,12
1980-1990	406	42,11
1990	1	0,10
non daté	26	2,69
Total	964	100

La somme des œuvres appartenant aux corpus historiques (jusqu'à 1980) représente 504 œuvres, soit 52,8 %, plus de la moitié de l'ensemble. La plus grande concentration se situe dans les années 1960-1980, pour lesquelles on comptabilise 366 œuvres.

Parmi les huit œuvres d'artistes québécois du XIX^e siècle, on reconnaît un pastel de 1805 de François Baillargé, trois tableaux d'Antoine-Sébastien Plamondon réalisés en 1830 et 1841 deux peintures de Théophile Hamel de 1853 et de 1858, un tableau de Ludger Larose de 1896, et deux d'Ozias Leduc de 1892 et de 1898⁸¹.

⁸⁰ Illisus Eleeshushee, *Woman with Water Pail* (1965) [A921093G1].

⁸¹ François Baillargé, *Portrait d'homme*, 1805, [A921027PA1] ; Antoine-Sébastien Plamondon, *Enfant de la famille Robitaille* (1830) [A92753P1] ; Antoine-Sébastien Plamondon, *Madame Boucher de Boucherville* (1830) [A92994P1] ; Antoine-Sébastien Plamondon, *L'Ancienne-Lorette (Québec)* (1841) [A92275P1] ; Théophile Hamel, *Jeune Garçon* (1853) [A92892P1] ; Théophile Hamel, *Portrait de Nicolas Wells* (1858) [A92550P1] ; Ludger Larose, *Vue de Montréal* (1896) [A92648P1] ; Ozias Leduc, *La Phrénologie* (1892) [A92644P1] ; Ozias Leduc, *Nature morte aux œufs* (1898) [A92678P1].

Les œuvres contemporaines (434 au total) concernent surtout des productions des années 1980. Une seule œuvre d'un artiste québécois produite en 1990 a été acquise la même année : la sculpture d'Yves Louis-Seize, *De la Raison et de la Passion de Gaïa*⁸².

La représentation internationale dans la collection Lavalin est beaucoup moins importante que celle des artistes canadiens ou québécois⁸³. Elle comporte 92 œuvres (6,9 % de toute la collection) réalisées surtout par des artistes européens. On reconnaît entre autres des œuvres sur papier de l'artiste suisse Yvonne Duruz, une peinture du Français André Masson⁸⁴. Parmi les œuvres internationales, il y a également une dizaine de réalisations de l'artiste israélien Jan Menses⁸⁵, ainsi que trois masques acquis en 1981 et un artefact anthropomorphe acquis en 1980 provenant de différents pays africains ; trois statues de Bouddha, du Cambodge ; et trois, de Birmanie : des objets réalisés avant le XIX^e siècle et acquis en 1980⁸⁶.

III.2.3 Corpus monographiques dans la collection Lavalin⁸⁷

L'existence de corpus monographiques dans une collection est normalement indicative de l'intention de compléter des séries, ce qui correspond à des axes de

⁸² Yves Louis-Seize, *De la Raison et de la Passion de Gaïa* (1990) [A921170S2].

⁸³ L'annexe du catalogue de l'exposition *La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal* (1994) donnant la liste des œuvres de la collection et à partir de laquelle sont tirées les informations, ne donne que le lieu de naissance des artistes. Elle ne prend pas en compte des immigrations au Canada de nombre d'entre eux et qui pourrait porter à confusion.

⁸⁴ Yvonne Duruz, *America* (1985) [A92174D1], *America III* (1985) [A92442G2], *America I* (1985) [A92641G2] ; André Masson, *St-André-Avelin* (1988) [A92287P1].

⁸⁵ Jan Menses *Catalogue n° 2348* (1963) [A92460P1], *Sans titre* (1962) [A92489G01], *Catalogue n° 2349* (1963) [A92498P1], *Sans titre* (1961) [A92509G1], *Série Klipboth, Catalogue n° 225* (1968) [A92807P1], *Série Klipboth, n° 7274* (n.d.) [A92937P1], *Série Klipboth, n° 234* (1968) [A921005P1], *N° 2341* (1962) [A921046G01], *Sans titre* (1961) [A921178G01], *Série Klipboth, catalogue n° 250* (1968) [A921213P1].

⁸⁶ Les masques africains n.d. [A921103S1], [A921137S1], [A921253S1] et le tam-tam anthropomorphe Ashanti n.d. [A921268S1], les trois bouddhas cambodgiens [A921225S1], [A921226S1] et [A921227S1], et les trois bouddhas birmans [A921228S1], [A921245S1] et [A921246S1].

⁸⁷ Bien que le terme monographique puisse avoir un sens plus large, il est utilisé dans notre travail pour signifier des ensembles d'œuvres produites par un seul et même artiste.

collectionnement dans lesquelles s'inscrivent les acquisitions. La liste des œuvres de la collection Lavalin fait état d'un certain éclectisme étant donné que les 480 artistes sont représentés par une ou deux œuvres. La constitution de corpus monographiques ne semble pas avoir été la motivation première. En 1994, dans son entretien avec Josée Bélisle (1994 : 15), Bernard Lamarre expliquait que la collection s'est construite sur des coups de cœur : « Ce n'était pas vraiment une collection où on trouve un fil conducteur, mais plutôt un assemblage. »

Lorsqu'en 1977 Bernard Lamarre engage Léo Rosshandler qui, comme le fait remarquer France Lévesque (2003 : 127), venait de quitter ses fonctions de directeur adjoint du Musée des beaux-arts de Montréal, la collection comportait 75 œuvres. C'est à partir de ce moment que les achats se sont multipliés, privilégiant les artistes québécois vivants. Bernard Lamarre (1994b : 21) explique qu'entre 1980 et 1990 le budget d'acquisition s'établissait autour de 300 000 \$. Selon France Lévesque (2003 : 128) il pouvait « atteindre 6 000 000 \$ dans les bonnes années d'affaires ». Dès 1977, le comité de sélection a été formé de deux personnes : Bernard Lamarre et Léo Rosshandler. Auparavant, seul officiait Bernard Lamarre. Ce dernier disait à Josée Bélisle (1994b : 18) qu'il avait « participé à l'acquisition de plus ou moins cinquante pour cent des 1300 œuvres de la collection ».

Ainsi, en quinze ans, de 1977 à 1992, Léo Rosshandler a été responsable avec ou sans Bernard Lamarre de 1249 acquisitions. Son rôle dans le développement de la collection corporative est capital et, dans ce contexte, nous nous proposons de regarder les corpus d'artistes québécois comprenant plus de quatre œuvres en y ajoutant la date d'acquisition. Nous chercherons ainsi à dégager les tendances stylistiques ou matérielles avant et après l'arrivée du conservateur d'art.

Tableau IV : Corpus d'un même artiste ayant plus de quatre œuvres dans la collection Lavalin⁸⁸

	Artiste	Nation.	Corpus	Type d'œuvres	Année production	Acquisition pour Lavalin
1	Edmund ALLEYN	Qc	6 objets	papier peintures	1960-1970	1979, 1985, 1990
2	Micheline BEAUCHEMIN	Qc	5 objets	tapisseries, papier	fin 1970-1980	1979, 1981, 86, 88
3	Irénée BELLEY	Qc	7 objets	papier	début 1980	début 1980
4	Jean-Gérald BERTRAND	Qc	6 objets	papier	fin 1950	1986
5	Dominique BLAIN	Qc	5 objets	papier, M.M.	années 1980	1978, 1983, 85, 88
6	Gilles BOISVERT	Qc	10 objets	papier, peinture	fin 1970, début 80	début 1980
7	Paul-Émile BORDUAS	Qc	8 objets	peintures, papier	1940, 1950	1977, 1980, 83, 84, 88
8	Louis-Pierre BOUGIE	Qc	25 objets	papier	début 1980	1982, 84, 87, 88
9	Luc BOURDONNAIS	Qc	5 objets	papier	fin 1970	1987
10	Kittie BRUNEAU	Qc	9 objets	papier, peintures	1950, 1960 et 1970	1979, 1982, 85, 86
11	Michel CASAVANT	Qc	5 objets	M.M., peintures	2 ^e partie 1980	1985, 86, 87
12	Monique CHARBONNEAU	Qc	6 objets	papier	1960, 1970, 1980	1981, 82, 85, 86
13	Ulysse COMTOIS	Qc	18 objets	peintures	fin 1950, début 1960	1980, 82, 84, 85, 1990
14	Bruno CÔTÉ	Qc	5 objets	peintures	2 ^e partie 1980	1988
15	Jean DALLAIRE	Qc	11 objets	peint., papier, sculp.	1950, 1960	1980, 83, 84, 86
16	Charles DAUDELIN	Qc	11 objets	papier, sculp., peint.	fin 1940 à 1980	1978, 1985, 87, 89
17	Denis DEMERS	Qc	7 objets	M.M., coll., papier	1 ^{re} partie 1980	1983, 84, 1990
18	René DEROUIN	Qc	24 objets	papier	1960 et 1980	1981, 82, 83, 85
19	Robert DESAUTELS	Qc	11 objets	peintures	2 ^e partie 1980	1985, 87, 88
20	Albert DUMOUCHEL	Qc	15 objets	papier	1940, 1950, 1960	1978, 1980, 83, 84
21	Marc-Aurèle FORTIN	Qc	7 objets	peint., sculp., papier	n.d., 1910 à 1950	1976, 77, 1981, 84
22	Charles GAGNON	Qc	5 objets	peintures	1960 et 1970	1978, 1980
23	Marc GARNEAU	Qc	8 objets	peintures, papier	2 ^e partie 1980	1986, 87, 88, 89
24	Pierre GAUVREAU	Qc	10 objets	peintures, papier	1940-1980	1978, 1983, 84, 85
25	Lise GERVAIS	Qc	8 objets	peintures	1960	1976, 1984, 87, 1990
26	Betty GOODWIN	Qc	9 objets	papier	1970, début 1980	1983, 85, 86
27	Robert HARRIS	Qc	5 objets	peintures	1909	1985
28	Jacques HURTUBISE	Qc	28 objets	papier	1960, 1970	1976, 1988, 89, 1990
29	Jauran	Qc	6 objets	papier, peintures	1950	1982, 1984
30	Denis JUNEAU	Qc	11 objets	peintures, papier	1960, 1970, 1980	1979, 1983, 84, 88
31	Pierre LAFLEUR	Qc	7 objets	peint., papier, sculp	fin 1970	1979, 1986, 89
32	CLAUDE LE SAUTEUR	Qc	6 objets	peintures	2 ^e partie 1980	1988
33	Fernand LEDUC	Qc	7 objets	peint., papier, M.M.	1950, 1960, 1980	1977, 1984, 85, 87, 89
34	Jean-Paul LEMIEUX	Qc	7 objets	peint., papier, tapiss.	1950 et 1970	1974, 1981, 88, 1990
35	Serge LEMOYNE	Qc	12 objets	peintures	1960, 1970	1975, 1981, 83, 86
36	Rita LETENDRE	Qc	16 objets	papier, peintures	1950, 1960, 1980	1973, 76, 1984, 1990
37	Arthur LISMER	Qc	13 objets	papier	1919	1919
38	Yves LOUIS-SEIZE	Qc	7 objets	sculptures, papier	2 ^e partie 1980, 1990	1984, 86, 1990
39	Marcella MALTAIS	Qc	11 objets	peintures, papier	1950, 1960, 1980	1980, 83, 88, 1990
40	John Frank MAROK	Qc	7 objets	peintures	2 ^e partie 1980	1988
41	Guy MONTPETIT	Qc	11 objets	peintures, sculp.	années 1970	1976, 1981, 84
42	Geneviève MORIN	Qc	5 objets	papier, peintures	2 ^e partie 1980	1985, 86, 89
43	Jean-Pierre MORIN	Qc	6 objets	papier, sculp.	2 ^e partie 1980	1984, 85, 86, 89
44	Jean-Paul MOUSSEAU	Qc	5 objets	papier, peintures	1940, 1950	1981, 83, 88, 1990
45	Louis Pelletier	Qc	7 objets	papier	fin 1970, début 1980	1982, 86, 87
46	Jean-Paul RIOPELLE	Qc	6 objets	papier, peintures	1940, 1950, 1980	1977, 1980, 82, 85
47	Goodridge ROBERTS	Qc	5 objets	peintures	1930 à 1960	1980, 81, 84, 89
48	Robert ROUSSIL	Qc	5 objets	sculptures	1970, 1980	1981, 86
49	Robert SAVOIE	Qc	5 objets	papier	1979, 1980	1979, 1981, 86
50	Henry SAXE	Qc	5 objets	peint., papier, coll.	années 1960	1980, 82, 83

⁸⁸ Le type d'œuvres commence par le plus courant dans l'agrégat, l'année de production historique est surlignée en jaune, celles du début du siècle en violet. La colonne de droite donne l'année d'acquisition, celles précédant l'arrivée de Léo Rosshandler sont surlignées en jaune.

51	Pierre-Léon TÉTREAUULT	Qc	12 objets	papier, peintures	fin 1970, début 1980	1980, 84, 86
52	Jacques de TONNANCOUR	Qc	5 objets	peintures	1940, 1950, 1960	1977, 1982, 84, 85
53	Fernand TOUPIN	Qc	6 objets	peintures, papier	1950, 1960, 1970	1970, 1980, 84, 86
54	Serge TOUSIGNANT	Qc	5 objets	papier, photo, M.M.	1960, 1980	1984, 87
55	Richard-Max TREMBLAY	Qc	5 objets	peintures, papier	début 1980	1984, 85
56	Josette TRÉPANIÉ	Qc	5 objets	peintures, papier	1970, 1980	1982, 85, 86
57	Armand VAILLANCOURT	Qc	6 objets	sculptures	années 1960	Non disponible
58	Arthur VILLENEUVE	Qc	5 objets	peintures, papier	1970, début 1980	1973, 76, 1986
59	François VINCENT	Qc	11 objets	papier	2 ^e partie 1980	1985, 88
60	Robert WOLFE	Qc	5 objets	peintures, papier	2 ^e partie 1980	1985, 89
	Total		514			

Les 60 artistes représentés par un corpus de plus de quatre œuvres dans cette collection sont tous québécois. Certains prédominent avec des corpus de plus de 20 objets : Louis-Pierre Bougie (25), René Derouin (24), Jacques Hurtubise (28), tandis que d'autres ont des ensembles de plus de 10 : Gilles Boisvert (10), Jean Dallaire (11), Charles Daudelin (11), Robert Desautels (11), Albert Dumouchel (15), Pierre Gauvreau (10), Denis Juneau (11), Serge Lemoyne (12), Rita Letendre (16), Arthur Lismer (13), Marcella Maltais (11), Guy Montpetit (11), Pierre-Léon Tétreault (12) et François Vincent (11). Aucun artiste canadien ou international ne figure dans cette liste.

Cinq cent quatorze œuvres font partie d'un agrégat monographique comprenant au moins quatre objets, soit 38 % de l'ensemble de la collection. Cela signifie que le solde, 62 %, est constitué d'une représentation artistique de une à trois œuvres.

La collection fait état d'une étonnante diversité qui nous incite à penser que certains achats de Léo Rosshandler étaient spéculatifs dans l'espoir de voir la cote d'artistes émergents monter sur le marché. Cela vient expliquer le manque de cohérence dont parlait le galeriste Samuel Lallouz au journaliste du *Globe and Mail*, Ray Conlogue (1992 : A-1). Pour lui, la collection se composait d'un échantillonnage d'artistes jeunes et peu connus desquels Léo Rosshandler achetait une ou deux œuvres à l'instar de Marcial Grenon, H. Hagbery, ou Antoine Prévost⁸⁹.

⁸⁹ Marcial Grenon, *Sans titre* (1986) [A9295D1], *Sans titre* (1986) [A9297D1] ; H. Hagbery, *Sans titre* (n.d.) [A921207G1] ; Antoine Prévost, *Sans titre* (1976) [A92557A1].

Les types de productions artistiques sont des sculptures, collages, médias mixtes, tapisseries, œuvres sur papier et peintures. Ils appuient ce qu'avancait Léo Rosshandler à Ray Conlogue (1992 : A-1) à l'effet que la plus grande partie de l'ensemble consistait en œuvres de petites dimension pouvant aller sur les murs d'un bureau ou sur une console.

La colonne réservée aux dates de production met en évidence que les deux tiers des corpus monographiques sont constitués presque exclusivement d'œuvres historiques (dates de réalisation surlignées en jaune). Nous avons surligné en violet les dates 1909 et 1919 qui correspondent aux œuvres de deux peintres d'origine anglaise venus s'installer à Montréal : Robert Harris, le portraitiste des Pères de la confédération, et Arthur Lismer, membre du Groupe des Sept. Acquisées en 1985, ces œuvres étaient vraisemblablement destinées aux succursales canadiennes de la compagnie Lavalin à Halifax, Vancouver ou Toronto.

Les dates des acquisitions faites au bénéfice de la corporation confirment l'activité de Léo Rosshandler : la grande majorité des achats a été effectuée après son engagement, seuls quelques-uns (surlignés en jaune) précèdent son arrivée en 1977. En quinze ans, le conservateur a été responsable de plus de 1200 acquisitions.

Malgré l'éclectisme évident des œuvres internationales, l'ensemble de la collection Lavalin est avant tout un rassemblement d'œuvres québécoises. On y reconnaît un intérêt à compléter certains corpus historiques (des années 1960-1980). Cependant, la majorité des acquisitions indique une tendance à sélectionner des œuvres d'artistes souvent inconnus qui, comme l'avance le journaliste John Grande (1992 : B-2), ont dû sembler prometteurs aux yeux de Léo Rosshandler. Dans ce sens, l'intérêt spéculatif du conservateur a été orienté sur tout ce qui se faisait sur la scène artistique du moment et qui en plus, de l'aveu de Rosshandler lui-même au journaliste Ray Conlogue (1992 : A-1), répondait aux contraintes d'exposition des bureaux. L'absence d'axes stylistiques définis donne à l'ensemble une image d'une collection d'usage faite d'échantillons des productions actuelles.

III.2.4 L'intégration d'une collection corporative à celle d'un musée national

La décision du gouvernement de confier en bloc au MACM la collection Lavalin n'a laissé personne indifférent. Cela a été vu par les uns, à l'instar de la journaliste Lise Bissonnette (1992 : A-10) ou d'un journaliste du *Art Newspaper* (J.E.K. 1992), comme un signe de soutien à l'histoire de l'art contemporain et une aide à la sauvegarde d'un patrimoine national. L'acquisition de la collection corporative a été remise en question par d'autres en raison de son absence de cohérence, comme en témoignent les propos de la conservatrice au Musée national des beaux-arts du Canada Janice Seline dans un entretien avec Michelle Lalonde (1992 : A-1), ou en raison de l'absence de considération des retombées de cette acquisition sur la collection du MACM évoquées par Laurier Lacroix (1992-1993 : 15).

Cet achat a eu une influence incommensurable sur le déménagement à la Place des Arts, priorité ayant été accordée à la collection corporative. La conservatrice de la collection permanente du MACM, Josée Bélisle (1994a : 74), l'évoquait lors d'un colloque organisé par le MACM au sujet des acquisitions massives : « En septembre 1992 [...] le déménagement et l'entreposage de la collection Lavalin au Musée ont précédé ceux de sa propre collection, alors emmagasinée à la Cité du Havre. » Comme elle le signale, en plus de la gestion du calendrier déjà chargé en raison des activités entourant l'arrivée du MACM à la Place des Arts, il a fallu ajouter toutes les opérations liées à une acquisition : l'archivage, le catalogage et les constats d'état, ainsi que l'harmonisation de l'inventaire.

Surtout, l'acquisition a représenté un défi de taille : l'intégration d'une collection corporative à une collection nationale. Certes, certains corpus, tels ceux mis de l'avant dans le tableau IV, présentaient l'avantage d'enrichir des ensembles d'artistes déjà existants dans la collection du MACM. Cependant, comme le remarquait Josée Bélisle (1994a : 72), seulement 165 des 480 artistes de la collection Lavalin étaient déjà représentés au MACM.

Les autres 315 artistes, ont occasionné le début de corpus faits d'une, deux, voire trois œuvres.

L'une des raisons des acquisitions de la collection Lavalin, rappelons-le, étaient de stimuler la curiosité et la réflexion des employés au sein de l'entreprise en les exposant aux audaces artistiques sur les lieux de travail. De l'aveu de Bernard Lamarre à Josée Bélisle (1994a : 19), la collection n'était pas regroupée en un ensemble, mais « dispersée dans nos différents bureaux à travers le pays ». Elle n'avait pas pour fondement de rendre compte des grands courants esthétiques ou stylistiques et de leur évolution, ni d'amener des idées innovantes, voire choquantes, tout en reflétant les tendances du moment et les ruptures d'avec le passé, ce qui est le propre de l'art contemporain. Souvenons-nous que Bernard Lamarre avait annoncé à Josée Bélisle que dans l'ensemble Lavalin il n'y a aucune œuvre qui « aurait pu être à l'origine de controverse » (Bélisle 1994b : 16-18).

Dans ce contexte, il a été impossible d'envisager la fusion des axes de ces deux collections. D'une part, l'entreprise de génie-conseil visait à inspirer les employés en évitant de faire des vagues et en demeurant politiquement correcte. D'autre part, le mandat du MACM est de rendre compte de l'actualité artistique avec tout ce que cela comporte comme risques de heurter l'opinion. On trouve probablement dans cette dissemblance fondamentale une explication du fait d'avoir nommé l'ensemble corporatif « la collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal ».

En résumé, bien que la collection Lavalin ait introduit dans la collection du MACM les premières réalisations Inuit et plus de 300 artistes québécois, elle n'a pas comblé les lacunes du Musée, comme le petit contingent de *l'arte povera* dont parlait la conservatrice du MACM, Paulette Gagnon, à la journaliste Marie-Michèle Cron du journal *Le Devoir* en 1992 (Cron 1992 : E-51). Plusieurs œuvres de la collection Lavalin, notamment celles réalisées avant 1900 posent des problèmes de cohérence chronologique dans le contexte d'intégration dans une collection vouée à l'art contemporain. Nous pourrions également faire référence aux artefacts comme les masques africains, les bouddhas de bronze ou les

œuvres québécoises du XIX^e siècle. Il y a fort à parier que, dans des circonstances d'acquisition normales, ces objets n'auraient pas obtenu l'aval des organes décisionnels.

Certes, comme France Lévesque (2003 : 138), on peut penser que l'éventail des représentations québécoises, dont certaines étaient absentes de la collection, pouvait donner lieu à d'autres récits d'art contemporain. Cependant, leur venue n'a resserré aucun trait de la collection ni assuré une plus grande définition, au contraire elle a embrouillé l'ensemble par l'ajout de petits corpus. Elle n'a pas non plus augmenté les possibilités de visibilité et de diffusion tant souhaitées avec le déménagement.

III.3 Acquisitions sollicitées 1992-2012. Achats et dons

Au cours de la période qui nous intéresse (1992-2012), quelque 3500⁹⁰ acquisitions sollicitées se sont ajoutées à la collection. Cela signifie que, contrairement aux œuvres de la collection Lavalin, chaque acquisition a suivi les procédures décrites dans *Les Politiques*. Parmi ces acquisitions, nous distinguons deux grands groupes : les acquisitions par achat – résultat d'une transaction financière – et les acquisitions par don – résultat d'un don.

Pour bien apprécier les différences entre ces deux groupes, il faut regarder la valeur monétaire attribuées aux œuvres acquises, et s'attarder sur les types d'œuvres acquises ainsi que sur la chronologie ou la date de production de ces œuvres. Nous ferons la distinction dans chaque section entre achats et dons.

⁹⁰ Le chiffre 7790 qu'avance Paulette Gagnon dans le *rapport annuel 2012-2013* prend en considération les acquisitions des trois premiers mois de 2013. En soustrayant les 1324 objets de la collection Lavalin, nous obtenons quelque 3500 acquisitions pour la période de notre étude.

III.3.1 Valeur des acquisitions sollicitées par achat et par don

Le montant de la transaction de l'achat et les sommes déboursées pour acquérir les œuvres correspondent aux valeurs d'acquisition indiquées. Pour les dons, la valeur monétaire est celle des reçus d'impôt émis par le MACM au bénéfice des bienfaiteurs⁹¹.

Tableau V : Valeurs monétaires annuelles des acquisitions par achat et par don

Année	Administration	Valeur d'acquisition par achat	Valeur d'acquisition par don
1992-1993	Collection Lavalin	5 000 400 \$	
1992-1993	M. Brisebois	665 969 \$	893 660 \$
1993-1994	M. Brisebois	513 414 \$	463 003 \$
1994-1995	M. Brisebois	309 001 \$	997 113 \$
1995-1996	M. Brisebois	737 851 \$	519 282 \$
1996-1997	M. Brisebois	568 000 \$	1 259 108 \$
1997-1998	M. Brisebois	504 005 \$	1 077 353 \$
1998-1999	M. Brisebois	401 803 \$	1 436 674 \$
1999-2000	M. Brisebois	229 002 \$	953 048 \$
2000-2001	M. Brisebois	379 944 \$	2 274 709 \$
2001-2002	M. Brisebois	273 663 \$	2 108 774 \$
2002-2003	M. Brisebois	263 830 \$	2 049 435 \$
2003-2004	M. Brisebois	276 030 \$	2 226 503 \$
2004-2005	M. Mayer	284 064 \$	1 543 394 \$
2005-2006	M. Mayer	652 852 \$	1 189 565 \$
2006-2007	M. Mayer	978 963 \$	1 159 870 \$
2007-2008	M. Mayer	657 502 \$	1 234 800 \$
2008-2009	M. Gauthier	315 014 \$	3 901 805 \$
2009-2010	P. Gagnon	336 679 \$	4 624 755 \$
2010-2011	P. Gagnon	364 199 \$	523 753 \$
2011-2012	P. Gagnon	480 703 \$	1 882 500 \$
2012-2013*	P. Gagnon	207 062 \$	2 874 300 \$

*L'année fiscale allant de mars à mars, nous la prenons en considération pour l'ensemble de 2012.

⁹¹MINISTRE DES APPROVISIONNEMENTS ET SERVICES Canada (1995). *Demande d'attestation des biens culturels aux fins de l'impôt sur le revenu, renseignement et procédures*, Ottawa : Gouvernement du Canada. p. 2-4. En vertu de la *Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels* (loi fédérale) de 1977, un certificat fiscal (formulaire T871) est émis par la Commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels (dont le rôle est de statuer quant à « l'intérêt exceptionnel et l'importance nationale » et la juste valeur marchande des objets ou des collections donnés ou vendus à des musées, des établissements d'archives et des bibliothèques canadiens désignés) lorsque la valeur marchande de l'objet dépasse 1000 \$. *Les Politiques* (p. 16) spécifient qu'une demande n'est faite que si la valeur de l'œuvre dépasse 5000 \$. Au-dessous, la loi prévoit l'émission d'un reçu de charité. Le donateur doit fournir de deux à trois évaluations au moment de la soumission de l'œuvre. L'évaluation n'est jamais du ressort de l'institution, mais elle se réserve le droit de la vérifier. Notons également qu'en tant que mesure incitative au mécénat, la *Loi de l'impôt sur le revenu* (L.C.R. 1985) de 1985 propose un remboursement des impôts fédéraux fixé à la « juste valeur marchande ». GOUVERNEMENT DU CANADA. « Patrimoine Canadien : commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels : vue d'ensemble », [En ligne], <http://www.pch.gc.ca/fra/1358444451485/1358448898170> et « Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels (L.R.C. 1985, ch. C-51) », [En ligne], <http://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/C-51/>.

La valeur annuelle des achats fluctue de 200 000 \$ à près de un million. Le montant le plus bas se situe en 2012-2013 (207 062 \$), le plus élevé en 2006-2007 (978 963 \$). Suivant les mandats de direction, la moyenne de la valeur des achats sous Marcel Brisebois (1992-2003) est de 426 876 \$; celle sous Marc Mayer (2004-2008) est de 643 345 \$; et celle sous Monique Gauthier et Paulette Gagnon (2009-2012) est de 340 731 \$.

Le budget d'acquisition, comme nous l'avons vu plus haut, est prélevé à même le budget de fonctionnement et se situe entre 150 000 \$ et 200 000 \$, le dépassement de cette somme provient d'un solde excédentaire du budget de fonctionnement de l'année fiscale précédente. Il peut aussi provenir de fonds spéciaux résultant de donations en espèces, comme cela a été le cas en 1995 pour l'achat de *Red Room-Child* (1994) de Louise Bourgeois dont le coût dépassait le demi-million⁹².

Il est intéressant de noter que, malgré le remboursement de la dette contractée lors de l'acquisition de la collection Lavalin et les difficultés économiques contraignantes dont se plaint Marcel Brisebois dans les rapports d'activités de 1993 à 2003, les achats se poursuivent et leur valeur dépasse le montant du budget d'acquisition.

Pour ce qui est des dons, les quatre dernières années du mandat de Marcel Brisebois enregistrent des valeurs en dons dépassant celles du mandat de Marc Mayer. Ce sont également les années de la plus grande quantité de dons (respectivement, 1999-2000 : 123 dons ; 2000-2001 : 211 dons ; 2001-2002 : 119 dons et 2002-2003 : 80 dons).

⁹² Louise Bourgeois, *The Red Room-Child* (1994) [A9514I1].

III.3.2 Types de productions artistiques

Tableau VI : Type de production artistique par achat et par don

Année	Achats	B	P	T	S	MM	V/F	Ph	In/P	Dons	B	P	T	S	MM	V/F	Ph	In
1992-1993	26	1	-	3	1	1	6	1	13	36	-	14	13	2	4	-	3	-
1993-1994	25	1	3	5	-	6	-	7	3	30	-	9	10	2	5		1	3
1994-1995	16	1	4	3	-	3	-	4	1	38	-	15	13	4	4	-	1	1
1995-1996	42	6	4	2	-	5	16	7	2	100	-	15	20	1	20	40	1	3
1996-1997	17	1	1	4	-	2	-	6	3	63	-	40	4	10	5	-	1	3
1997-1998	32	-	4	3	2	6	4	8	5	60	-	29	15	7	2	-	6	1
1998-1999	26	-	3	2	-	2	3	11	5	99	-	48	18	2	22	1	1	7
1999-2000	21	3	-	1	-	-	2	2	13	123	-	69	23	2	7	-	19	3
2000-2001	13	-	1	4	-	1	1	5	1	211	-	112	46	9	10	1	27	6
2001-2002	24	-	-	4			3	13	4	119	-	32	32	21	10	-	21	3
2002-2003	13	2	2	1	-	1	1	5	1	80	-	23	18	16	11	1	7	4
2003-2004	15	-	3	2	-	2	1	6	1	114	1	33	16	-	9	-	39	16
2004-2005	33	-	-	3	-	2	16	12	-	478	-	304	6	5	7	-	155	1
2005-2006	22	1	3	1	4	1	3	6	3	44	1	14	6	3	7	-	7	6
2006-2007	18	-	-	-	4	-	4	3	7	48	-	10	10	2	12	-	13	1
2007-2008	31	-	5	3	1	3	7	6	6	77	-	33	13	4	12	1	13	1
2008-2009	40	-	5	5	4	-	19	3	4	87	-	53	8	6	5	-	10	5
2009-2010	9	-	1	1	1	5	-	-	1	156	-	96	17	3	29	-	8	3
2010-2011	7	-	-	1	1	-	1	1	3	55	-	10	15	1	13	1	10	5
2011-2012	13	-	-	2	4	3	2		1+1	67	-	5	10	15	6	2	26	3
2012-2013**	7				4		2	1		56	-	16	14	2	3	-	12	9
Totaux	450	16	39	50	26	43	91	107	78	2141	2	980	327	117	203	47	381	84

**L'année fiscale allant de mars à mars, nous la prenons en considération pour l'ensemble de 2012.

Légende des abréviations : B : support de bois ; P : support de papier ; T : support de toile ; S : sculpture ; MM : médias mixtes ; V/F : vidéo ou film ; Ph : photo ; In/P : installation ou performance

Comme pour l'analyse des œuvres de la collection Lavalin, nous avons regroupé les objets en grandes familles dans une colonne. Relevons qu'il a été impossible de réserver une colonne aux réalisations numériques à composants technologiques. Ces œuvres partagent une complexité technique, mais ne constituent pas une catégorie quant à leur support, style ou type. On les retrouve indifféremment sous plusieurs nomenclatures, que ce soit installation, vidéo, ou médias mixtes. Il s'agit de réalisations qui incorporent des éléments technologiques sophistiqués menaçant l'intégrité des œuvres dans le temps en raison de la rareté sur le marché de pièces de rechange devenues obsolètes. Certaines acquisitions du MACM sont concernées, notamment *The Sleepers* (1992) de Bill Viola, *Théorie du complot* (2002) de Janet Cardiff ou *Battements et papillons* (1993-1995) de Gary

Hill⁹³. Ces œuvres pour lesquelles la documentation occupe une place importante font l'objet d'étude au sein du groupe de recherche « Documentation et Conservation du Patrimoine des Arts Médiatiques » (DOCAM)⁹⁴, lequel émet des recommandations concernant le catalogage, la préservation, la reproduction en exposition, ou les droits d'auteur. Les conseils sont élaborés sur une base du cas par cas en raison de la diversité des réalisations artistiques et ne s'appliquent donc pas à l'ensemble. De manière générale, le DOCAM préconise une réflexion décisionnelle précédant l'acquisition tout en tenant compte de la disponibilité à long terme des parties technologiques constitutives de l'œuvre⁹⁵.

À la fin de son étude qui portait sur les années 1964-1991, Jocelyne Connolly (1992 : 171) notait que la tendance à acquérir des estampes (soit 40 % de la collection en 1991) s'était inversée au cours des années 1980 pour une préférence vers les photos et les vidéos. Voyons ce qu'il en est pour la période qui nous concerne et au cours de laquelle 2589 acquisitions par achat et par don ont rejoint la collection.

- Acquisitions par achat, types de production

Les 450 acquisitions par achat indiquent que seules 17 % des entrées dans la collection relèvent d'une transaction d'achat. Parmi celles-ci, 16 acquisitions concernent les œuvres sur bois, 39 achats des œuvres sur papier, 50 peintures et 26 sculptures. Les corpus

⁹³Bill Viola, *The Sleepers* (1992) [A921333I21]. Réalisé par l'artiste américain à l'occasion de l'exposition inaugural *Pour la suite du monde* (1992). Alexandre Castonguay, *Générique* (2001) [A024I] ; Janet Cardiff, *Théorie du complot* (2002) [A0245VID] ; Jean-Paul Gauthier, *Battements et papillons* (2006) [A062I] ; Gary Hill, *Dervish* (1993-1995) [A971I]. Nous indiquons le numéro d'acquisition entre crochets.

⁹⁴Documentation et Conservation du Patrimoine des Arts Numériques, [En ligne], <http://www.docam.ca/fr.html>. Consulté le 12 avril 2011.

⁹⁵ Dans le cadre de la présente étude, il est important de noter cet aspect des œuvres d'art et des risques de préservation qu'elles comportent. Cependant, il est impossible de déterminer si les recommandations de DOCAM ont influencé les décisions concernant les acquisitions ou le catalogage, tout comme il est impossible de savoir si, par ricochet, elles ont influencé la production artistique. Dans ces cas, la documentation devient importante et le document archivistique prend une place primordiale.

photo (107), vidéo/film (91) et installation/performance (78) ont enregistré la plus grande augmentation depuis l'arrivée du Musée à la Place des Arts.

La place que commençait à prendre la photo dans la collection, dès le milieu des années 1980, est confirmée. Notons l'introduction d'une nouvelle formule de transaction basée sur la parole donnée⁹⁶ en 2011-2012 avec l'acquisition de l'œuvre conceptuelle *This Situation* (2007) du Britannique Tino Sehgal.

- Acquisitions par don, types de production

Les acquisitions sont majoritairement faites par don, les 2141 entrées constituant 82,5 % du total. La tendance stylistique de cette catégorie est différente de celles des achats. Ici, comme pour les achats, les œuvres sur bois n'ont pas la faveur et représentent uniquement deux entrées en vingt ans.

Les 980 œuvres sur papier constituent 45,8 % des dons et 37,8 % de toutes les acquisitions. Aujourd'hui, comme dans les années étudiées par Jocelyne Connolly, les gravures, estampes, gouaches et dessins correspondent au plus volumineux corpus de la collection. Les dons de photos ont encore la faveur et occupent la deuxième place avec 381 entrées, soit 17,8 % de l'ensemble.

Une explication de l'importance de ces corpus se trouve inscrite dès 1989 dans *Les Politiques du Musée d'art contemporain concernant sa collection*, au moment de leur approbation par le conseil d'administration et dans toutes les révisions successives :

⁹⁶ Tino Sehgal, *This situation* (2007) [A1149] : « En considération du rejet absolu, par Sehgal, des objets manufacturés, le processus d'acquisition d'une de ses œuvres consiste en une transaction purement orale engageant l'artiste ou l'un de ses représentants, la direction, la conservation et le registrariat du musée, et un juriste. Les conditions d'acquisition et d'installation de l'œuvre sont énoncées, et ainsi mémorisées par tous les assistants ; le prix est négocié et, quand les deux parties parviennent à un accord, on se serre la main. Aucun document écrit n'accompagne cette démarche. Les conditions de présentation spécifient la rémunération de tous les interprètes en plus d'une stricte interdiction de captation vidéo ou photographique, d'impression de communiqués de presse, d'un catalogue, de cartels ou de panneaux didactiques. »

« [C]onsidérant les budgets d'acquisitions qui étaient modestes, le Musée a acheté des gravures en grand nombre (environ 1200 œuvres) dans la collection. »

III.3.3 Chronologie des acquisitions sollicitées, 1992-2012

- Acquisitions sollicitées par achat, chronologie

Les achats rendent compte de la gestion du budget disponible, du choix éditorial des conservateurs et de la sélection qui s'opère sans les contraintes associées aux goûts des mécènes. Voyons ce qu'il en est au cours de notre période.

Tableau VII : Acquisitions sollicitées par achat 1992-2012

Année	Admin.	Qc. Hist.	Qc. Cont.	Cda. Hist.	Cda. Cont.	Cda. N.d.	Inter. Hist.	Inter. Cont.	Inter. N.d.	Total
1992-93	M. Bris.	3	17	-	-	-	-	6	-	26
1993-94	M. Bris.	6	13	1	3	-	1	1	-	25
1994-95	M. Bris.	4	9	-	1	-	-	2	-	16
1995-96	M. Bris.	4	19	1	1	-	-	17	-	42
1996-97	M. Bris.	1	14	-	1	-	-	1	-	17
1997-98	M. Bris.	4	27	-	1	-	-	-	-	32
1998-99	M. Bris.	11	6	-	3	-	-	6	-	26
1999-00	M. Bris.	1	8	-	-	-	-	12	-	21
2000-01	M. Bris.	1	5	-	5	-	-	2	-	13
2001-02	M. Bris.	-	21	-	2	-	-	1	-	24
2002-03	M. Bris.	1	7	-	2	-	-	3	-	13
2003-04	M. Bris.	-	8	-	1	-	1	5	-	15
2004-05	M. May.	-	15	-	3	-	-	15	-	33
2005-06	M. May.	-	13	-	6	-	-	3	-	22
2006-07	M. May.	-	6	-	3	-	-	9	-	18
2007-08	M. May.	-	15	1	7	-	5	3	-	31
2008-09	M. Gaut.	-	37	-	1	-	-	2	-	40
2009-10	P. Gagn.	-	4	-	3	-	1	1	-	9
2010-11	P. Gagn.	-	4	-	-	-	-	3	-	7
2011-12	P. Gagn.	-	6	-	5	-	-	2	-	13
2012-13*	P. Gagn.	-	5	-	2	-	-	-	-	7
Totaux		36	259	3	50	-	8	94	-	450

*L'année fiscale allant de mars à mars, nous la prenons en considération pour l'ensemble de 2012.

Légende : Admin : administration ; M. Bris : Marcel Brisebois ; M. May : Marc Mayer ; M. Gaut : Monique Gauthier ; P. Gagn : Paulette Gagnon ; Hist. : historique ; Cont : contemporain (à partir de 1980) ; n.d. : non daté Qc : Québec ; Cda : Canada ; Inter. : international.

Les 450 achats sollicités au cours de notre période concernent avant tout des œuvres d'artistes québécois. Les 295 réalisations québécoises totalisent plus des deux tiers de l'ensemble des achats (65,5 %), celles des 53 œuvres canadiennes correspondent au dixième (11,7 %) et les 102 œuvres internationales, au cinquième (22,6 %). En comparant ces résultats à ceux obtenus par Jocelyne Connolly (1992 : 93) on ne remarque aucun changement véritable. De plus, la majorité des acquisitions sollicitées par achat sont contemporaines dans toutes les divisions géographiques.

Le choix des conservateurs, appuyé par le conseil d'administration, se porte majoritairement sur des acquisitions contemporaines dans toutes les divisions géographiques.

-Acquisitions sollicitées par don, chronologie

Le muséologue François Mairesse (2011 : 193) dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* note que le don dans un musée est différent du mode d'échange décrit par Marcel Mauss dans son *Essai sur le don*⁹⁷ : il n'est ni sympathique ni neutre. Selon Mairesse, comme pour les spécialistes de gestion institutionnelle Gail Dexter Lord et Barry Lord (1997 : 180), le don « reste étroitement associé aux musées depuis leur création », surtout lorsqu'il est exprimé au travers des objets qui intègrent une collection. Dans le cadre d'une institution muséale, il relève d'une logique « qui repose sur un lien social entre deux personnes, s'exprimant à travers la remise au musée du bien matériel (argent, objets de collection) ou immatériel (temps) ».

La définition proposée par Gail et Barry Lord et François Mairesse correspond à celle de philanthropie avancée par les sociologues américains Robert Payton et Michael Moody

⁹⁷ Marcel Mauss (1950). « Essai sur le don », *Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF, p.143-279 [1923].

(2008 : 6) quand ils disent qu'il s'agit d'un geste volontaire pour le bien social (« *a voluntary action for the public good* »). La philanthropie revêt différentes formes qui vont de la gentillesse gratuite à la participation à des œuvres charitables visant à réduire la misère ou visant à améliorer la qualité de vie de la population.

Toutefois, comme le souligne François Mairesse (2011 : 195), « la forme pure du don n'existe pas ; il reste une forme de calcul dans la spontanéité » qui peut prendre plusieurs formes : déduction d'impôt fédéral, enrichissement du carnet d'adresses, promotion sociale, etc. En ce sens, le don comporte des risques de dérives, ne serait-ce qu'en raison de la compétition que se livrent les institutions entre elles pour attirer l'intérêt des mécènes. La quête du don pourrait entraîner un déplacement des priorités administratives en attribuant à la recherche des mécènes une place plus importante que celle donnée à la diffusion ou à la recherche. Pour s'en protéger, l'ancien directeur du Musée de Manchester au Royaume-Uni de 1995 à 2004, Tristram Bestermann (2006 : 439), recommande la mise en application de mesures éthiques fondées sur les valeurs propres à chaque institution qui seraient rédigées à l'interne, codifiées et révisées périodiquement.

James Gardner, conservateur au National Museum of American History, Smithsonian Institution (2011 : 292), note que depuis quelques années les attentions portées au donateur sont devenues plus délicates, en raison justement du nombre grandissant d'institutions demandeuses. Les attentes du donateur quant à ce qu'il pourrait obtenir en échange de son soutien matériel ou financier peuvent exposer le musée à des risques de conflits d'intérêts insoupçonnés au début des négociations. En effet, il est presque impossible de déterminer ce que sera dans l'avenir l'influence du donateur sur l'institution. Pour se protéger d'être pris en otage et pour conserver le contrôle de la mission propre au musée, James Gardner propose d'aborder le donateur avec un concept de partenariat encadrant le besoin des uns et le désir des autres. Cette forme d'entente décline de manière détaillée les paramètres de chaque partie.

Tableau VIII : Lieu et date des acquisitions par don

Année	Admin.	Qc. Hist.	Qc. Cont.	Cda. Hist.	Cda. Cont.	Cda. N.d.	Inter. Hist.	Inter. Cont.	Inter. N.d.	Total
1992-93	M. Bris.	26	3	1	3	-	1	2	-	36
1993-94	M. Bris.	11	11	2	1	-	3	2	-	30
1994-95	M. Bris.	13	8	3	1	-	8	5	-	38
1995-96	M. Bris.	28	23	-	3	1	44	1	-	100
1996-97	M. Bris.	12	17	1	1	1	26	5	-	63
1997-98	M. Bris.	26	15	3	1	-	11	3	1	60
1998-99	M. Bris.	49	25	1	19	-	-	2	3	99
1999-00	M. Bris.	71	18	5	26	-	-	3	-	123
2000-01	M. Bris.	113	42	12	15	-	16	13	-	211
2001-02	M. Bris.	36	60	5	5	-	6	11	-	119
2002-03	M. Bris.	25	23	2	2	-	18	10	-	80
2003-04	M. Bris.	27	62	7	8	-	2	8	-	114
2004-05	M. May.	403	41	-	28	-	1	1	-	478*
2005-06	M. May.	8	15	-	10	-	4	7	-	44
2006-07	M. May.	10***	30	-	6	-	1	1	-	48
2007-08	M. May.	6	22	1	3	-	3	42	-	77
2008-09	M. Gaut.	13	66	-	4	-	-	4	-	87
2009-10	P. Gagn.	9	141	1	2	-	-	3	-	156
2010-11	P. Gagn.	16	23	1	2	-	5	8	-	55
2011-12	P. Gagn.	10	32	-	5	-	1	19	-	67
2012-13**	P. Gagn.	7	36	2	3	-	-	8	-	56
Totaux		919	713	47	148	2	150	158	4	2141

*Ensemble de 111 photos de Charles Gagnon des années 1970 et de 226 dessins (1944-1965) de Robert Roussil.

**L'année fiscale allant de mars à mars, nous la prenons en considération pour l'ensemble de 2012.

*** 4 dons (pour étude) objets ayant appartenu à Jean Paul Riopelle.

Admin : administration ; M. Bris : Marcel Brisebois ; M. May : Marc Mayer ; M. Gaut : Monique Gauthier ; P. Gagn : Paulette Gagnon
Hist. : historique ; Cont : contemporain (à partir de 1980) ; n.d. : non daté ; Qc : Québec ; Cda : Canada ; Inter. : international

Le total des dons pour la période 1992-2012 représente 2141 acquisitions parmi lesquelles 1632 sont des œuvres québécoises (76,2 %), 197 sont canadiennes (9,2 %) et 312 sont internationales (14,57 %). Depuis son installation à la Place des Arts, le MACM semble être parvenu à valoriser la production locale aux yeux des philanthropes qui ont montré un net intérêt pour les réalisations artistiques québécoises.

La moyenne annuelle d'acquisition par don est de 101. Certaines années sont témoins de dons massifs. C'est le cas de 2004-2005, avec l'arrivée des 226 dessins de Robert Roussil et les 111 photos de Charles Gagnon, ou de 2009-2010, lorsque le MACM acquiert les 106 œuvres sur papier de Rober Racine.

Dans l'analyse de la collection entre 1964 et 1991, Jocelyne Connolly (2003 : 94) montrait une répartition géographique des dons différente, qui ne donnait pas autant

d'importance aux œuvres québécoises⁹⁸. En comparaison, pour la période qui nous intéresse, on remarque une augmentation de 10 % d'œuvres québécoises et une diminution de 14 % des œuvres internationales, ce qui confirme un intérêt accru des mécènes pour une production artistique locale.

De 2005 à 2012, le MACM a accepté 444 dons d'œuvres québécoises parmi lesquelles 79 sont historiques (17,7 %) et 365 contemporaines (82,2 %). Au cours de la même période, il a acquis 30 œuvres canadiennes : cinq historiques et 25 contemporaines ; et 95 œuvres internationales : 10 historiques et 85 contemporaines. Les chiffres mettent en évidence que, depuis 2005, les philanthropes favorisent des dons contemporains dans toutes les catégories géographiques.

Jusqu'en 2001, les acquisitions par don historiques dominent la catégorie des œuvres québécoises et internationales. De 2001 à 2004, cette tendance fluctue, et à partir de 2005 elle s'inverse. Les acquisitions contemporaines d'œuvres québécoises, canadiennes et internationales surpassent les œuvres historiques.

III.4 Les donateurs

La quantité des acquisitions par don nous porte à considérer le mécène qui semble occuper une grande place dans la constitution de la collection.

Les économistes Robert Blattberg et Synthia Broderik (Blattberg et Broderik 1991), spécialisés dans l'étude des organismes à but non lucratif, attribuent aux donateurs intéressés par l'art certains points communs. Ils ont un haut degré de scolarisation, un revenu confortable, et exercent une profession libérale. Afin d'assurer le mécénat convoité, affirment les auteurs (1991 : 331), les musées doivent proposer en échange des avantages

⁹⁸ Le tableau reproduit p.94 de son mémoire affiche des dons concernant 65 % pour les productions québécoises, 7% pour les œuvres canadiennes et 19% pour les œuvres internationales.

séduisants : voyages (foires internationales), prestige social (groupe sélect), acquisition de connaissances artistiques (visites commentées d'expositions, d'ateliers, ou de réserves), etc. Les caractéristiques sociales définissant ces donateurs font en sorte qu'ils forment un pourcentage limité de la société et, dans un contexte de compétition acharnée entre institutions, les musées tendent à se tourner vers les corporations ou les entreprises, en particulier pour des dons en argent ou en services (Dexter Lord et Lord 1997 : 181). Ce qui n'est pas sans risque pour les musées, concède François Colbert, professeur de marketing et spécialiste du monde artistique (2007 : 222), puisque le concept de commandite et de marketing ciblé est fondé sur une promotion stratégique des participants. Ainsi, une exposition dans un musée peut être commanditée par une entreprise qui vise à attirer une nouvelle clientèle ou à améliorer son image. Dans ce domaine, la vigilance est de mise et l'application d'un code d'éthique strict assurerait que les services rendus ne rentrent pas en conflit avec l'institution. Il faut parvenir à un équilibre entre « une pure intrusion dans le produit ou la mission artistique, et une élégante forme de reconnaissance de la contribution du commanditaire » (2007 : 231), un peu à l'image de ce qui se fait dans le monde du sport.

Les rapports annuels permettent d'établir la liste des donateurs à partir de laquelle nous allons tenter d'en définir ses caractéristiques, à savoir s'il est un mécène actif sur la scène artistique (artiste, collectionneur, galeriste) ou s'il provient du monde corporatif, et afin de déterminer la nature de liens qu'il entretient avec le MACM.

Tableau IXa : Dons d'artistes, legs et succession, collectionneurs, membre d'un comité décisionnel, anonyme

Année	Artistes	Legs et succession	Collectionneurs	Membres d'un comité décisionnel	Anonymes
1992	3		16 (1 ou 2 œuvres)		11
1993	2				3
1994	3	Legs : Marian Scott (10 : Marian Scott)	17 (de 1 à 3 œuvres)	Roy Lacaud Heenan (CA) (1 : G. Curnoe (1968), 1 : C. Viallat (1981)) Charles Parent (CA) (2 : J. Piper (1935) (1937))	1
1995	3 pour 35	Succ. Claude Hinton (1 : P.-E. Borduas (1950))	12 (de 1 à 4 œuvres)	Georges Curzi (1 : A. Martin (1982), 1 : R. Mill (1975))	2
1996	4 pour 6		19 (de 1 à 9 œuvres)	Martha Tapiero Lawee (1 : portfolio D. Rockburne) Charles Parent (1 : fonds archives : correspondance P. E. Borduas)	12
1997	4 pour 6		16 (de 1 à 6 œuvres)	Pierre Bourgie (1 : C. Ainsley (1986), 1 : R. Poulin (1995)) Georges Curzi (1 : Y. Gaucher (1962)) Paul Mailhot (1 (1 D. Rabinowitch (1971))	9
1998	6 pour 17		26 (de 1 à 9 œuvres)	Pierre Bourgie (1 : T. Corriveau (1989), 1 : M. Saulnier (1984-95)) Roy Lacaud Heenan (CA) (2 : J. Dickson (1972), 2 : G. Curnoe (1989-1990))	5
1999	7 pour 18		28 (de 1 à 9 œuvres)		38
2000	10 pour 26	Succession Suzanne de Tonnancour (1 : Jacques de Tonnancour (1970))	30 (de 1 à 45 œuvres)	Martha T. Lawee (CA) (6 : Sol Lewitt (1977)) Georges Curzi (CA) (1 : D. Juneau (1958))	25
2001	9 pour 22		17 (de 1 à 30 œuvres)	Georges Curzi (CA) (1 : S. Cousineau (1976))	18
2002	7 pour 10		16 (de 1 à 14 œuvres)	Pierre Bourgie (CA) (1 : A. Serrano (1994)) Solita Mishaan (1 : A. Jaar (1995))	12
2003	12 pour 32		26 (de 1 à 12 œuvres)		27
2004	9 pour 39		13 (de 1 à 226 œuvres)	Pierre Bourgie (1 : R. Lavoie (1985))	21
2005	4 pour 6	Succession Gérard Arthur ((2 : Alfred Pellan (1935) (1946))	17 (de 1 à 20 œuvres)		1
2006	7 pour 10		12 (de 1 à 7 œuvres)	Pierre Bourgie (1 : G. Cadieux (1991), 3 : T. Corriveau (1986), 1 : M. Fleming et L. Lapointe(1983-87))	5
2007	3 pour 3		11 (de 1 à 21 œuvres)		30
2008	7 pour 13		10 (de 1 à 9 œuvres)	Jean Saucier (1 : L. Gerdes (1990))	24
2009	5 pour 7		14 (de 1 à 106 œuvres)	Lillian Mauer (CA) (1 : C. Sandison (2006)) Ann Birks (2 : L. Simpson (1990)) Pierre Bourgie et Robert-Jean Chénier : 1 : A. Kiefer (1999))	12
2010	7 pour 9		17 (de 1 à 8 œuvres)		6
2011	12 pour 19		15 (de 1 à 30 œuvres)	Robert-Jean Chénier (CA) (1 : M. Abramovic (2003))	5
2012	7 pour 8		16 (de 1 à 8 œuvres)		11
Total	294	14	1524	37	272

La générosité des artistes envers le MACM est constante d'une année à l'autre bien que leur nombre et la quantité d'œuvres fluctuent. Le total de leurs dons représente 294 œuvres (13,7 % de l'ensemble). Prenons au hasard les contributions de 1993, de 2004 et de 2011, des années du début, du milieu et de la fin de notre période d'étude. En 1993, il y a deux artistes donateurs : Liliana Berezowsky et Graham Cantieni. En 2004, ils sont neuf parmi lesquels se trouvent : Nicolas Baier, Michèle Drouin, Jérôme Fortin, Michel Goulet, François Lacasse, Monique Mongeau, Jean-Pierre Morin, Sylvie Readman et Edward Burtinsky avec 27 photos datées entre 1980 et 2000. En 2011, il y en a 12 : Sophie Bélair-Clément, Mathieu Beauséjour, Claude-Philippe Benoit, Geneviève Cadieux, Denis Farley, Christian Kiopini triptyque *Sans titre* (1980), Monique Mongeau *L'herbier* (1993-2008), Bettina Hoffmann quatre photos : (1998 et 2002-2003), Francine Savard sculpture et maquette *Casier pour objet du désir* (2000), Claude Tousignant *Gallo Caloroso* (1994-2011), Mowry Baden l'installation *Tender trepanation* (2005) et Pascal Grandmaison l'installation *Half of the Darkness* (2010)⁹⁹. L'éventail des productions offertes est vaste et couvre tous les domaines : installations, photos, sculptures, tableaux.

Au cours de notre période, il y a cinq occasions où les dons (14 au total) sous forme de legs ou succession proviennent de décisions testamentaires¹⁰⁰.

⁹⁹ Liliana Berezowsky, *Kande*, (1986) [D9322S1] ; Graham Cantieni, *Mashomak II* (1992) [D9333P1] ; Nicolas Baier, *Petits riens* (2004) [D04410PH1] ; Michèle Drouin, *Source dans un champ élevé* (1995) [D048P1] ; Jérôme Fortin, *Marine Saint-Jean Port-Joli 2* (2001) [D04430TM1] ; Michel Goulet, *Vivre sous plusieurs bannières* (2002) [D04395E1] et *Sans titre* (1993) [D04397E1] ; François Lacasse, *Don 1994* (1994) [D04421P1] ; Monique Mongeau, *Spina-Christi* (2000) [D04391P3] ; Jean-Pierre Morin, *Taiwan 13/4* (2000) [D04406S1] ; Sylvie Readman, *Vases communicatifs* (2001) [D04407PH4] ; Edward Burtinsky avec 27 photos (1980 - 2000) [D04121PH1 à D04147PH1] ; Sophie Bélair-Clément, *Salle Proun : mur, bois, couleur 1923*, (2011) [D11911] ; Mathieu Beauséjour, *Kings and Queens of Québec* (2008) [D113PH2] ; Claude-Philippe, *Sans titre n° 80, n° 82, n° 86, n° 87* (2005-2008) [D1118PH1 à D21PH1] ; Geneviève Cadieux, *La blancheur de la mémoire* (1993) [D1151PH2] ; Denis Farley, *Déplacement édifice de la défense, Déplacement le Nordelex, Montréal, Déplacement édifice Cira Philadelphie* (2006) [D1165PH1 à D1167PH1] ; Christian Kiopini, *Sans titre* (1980) [D1157P3] ; Monique Mongeau *L'herbier* (1993-2008) [D1115P125] ; Bettina Hoffmann *Funeral* (1998) et *La Soirée construction I, II, III* (2002-2003) [D1186PH1 à D1189PH1] ; Francine Savard, *Casier pour objet du désir* (2000) [D1155S1 et D1156MA1] ; Claude Tousignant, *Gallo Caloroso* (1994-2011) [D1150P1] ; Mowry Baden, *Tender trépanation* (2005) [D1163I1] ; Pascal, Grandmaison, *Of the Darkness* (2010) [D1153I355].

¹⁰⁰ Les deux termes sont synonymes et se rapportent à des dispositions testamentaires visant à céder un bien.

Les donateurs-collectionneurs constituent un nombre assez restreint pour un musée d'envergure nationale, mais la quantité de dons qui leur reviennent (1524) représente néanmoins 71,1 % de l'ensemble. La grande majorité de ces donateurs privés ont fait un don de une ou de deux œuvres. Un petit groupe qu'on traitera plus loin, se distingue par la largesse de ses contributions de plus de quatre œuvres.

Il ne paraît pas qu'on ait incité les membres des comités décisionnels d'acquisition à faire des dons d'œuvre. Le total de leurs dons en vingt ans est de 37, ce qui représente à peine 1 % de l'ensemble. Le plus généreux de cette catégorie est Pierre Bourgie, qui intervient sept fois au cours de ses mandats¹⁰¹.

Les dons anonymes sont constants au cours de la période étudiée, avec 272 occurrences (12,7 % de l'ensemble), ce qui en fait un groupe de donateurs non négligeable. La moyenne annuelle de cette participation s'établit autour de 8 % entre 1992 et 2012, avec des pics de plus de 30 % en 1992, en 1999 et en 2007. Compte tenu de la requête de confidentialité accompagnant ces dons, nous ne pouvons que spéculer sur la présence au sein de ce groupe de membres actifs dans un comité décisionnel, ou d'artistes.

¹⁰¹Denis Juneau, *Blanc, noir et couleurs* (1958) [D00126P1] ; Sylvain Cousineau, *Bateau rouge avec dégoutière* (1976) [D01127TM1] ; Charles Sandison, *1911* (2006) [D09154NM1] ; Marina Abramovic, *Self Portrait with Skeleton* (2003) [D113PH1].

Tableau IXb : Artistes et familles donnant des œuvres de tiers, ayants droits, collaborateurs du MACM et galeristes à titre personnel

Année	Artistes ou familles donnant œuvres de tiers	Ayants droits	Collaborateurs du MACM	Galeristes à titre personnel
1992	Robert Toupin (1 œuvre de Jean McEwen (1957))	Madeleine Pellan (1 dessin d'Alfred Pellan (1945-46))		Yvon Tardif (3)
1993		Madeleine Pellan (1 tableau d'Alfred Pellan (1958))		Yvon Tardif (3)
1994			Monique Gauthier (1 : Christian Kiopini (1979))	Yvon Tardif (3)
1995	Gabrielle Borduas (1 œuvre de J.-P. Mousseau (1940)) Pierre Ayot (1 sculpture de J.-S. Champagne (1966-67))			
1996		Katerine Mousseau (1 : fonds d'archives)		Yvon Tardif (1)
1997				
1998		Katerine Mousseau (3 œuvres de J.-P. Mousseau (1963) (1946))		
1999		Françoise de Repentigny (2 tableaux de Jauran (c.1950))		
2000	Peter Gnass (1 tableau de Serge Lemoine (1970))		Suzanne Lemire (1 : Dirk Verhaegen (1980-1982))	Simon Blais (1)
2001				
2002	Katerine Mousseau (1 tableau de Marcelle Ferron (1947))	Katerine Mousseau (1 dessin de J.-P. Mousseau (1963))		René Blouin (1)
2003		Katerine Mousseau (1 tableau de J.-P. Mousseau (1954)) Dara Charney (1 installation de M.Charney (1982-83))	Réal Lussier (1 : Yves Gaucher (1980))	Simon Blais (2)
2004				René Blouin (1)
2005				
2006			Réal Lussier (2 : Stephen Schofield (1992), 1 : Jana Sterbak (1988))	René Blouin (1)
2007		Katerine Mousseau (2 tableaux de J.-P. Mousseau (1959 ; 1963)) Dara Charney (3 dessins de M. Charney (1990) et 1 maquette (1990-92))	Réal Lussier (1 : Kim Adams (1995))	Pierre Riverin (21)
2008			Fernande Saint Martin (9 : Maciej Babinski (1950))	
2009	Jacques Hurtubise (1 sculpture d'Henry Saxe (1966))	Guy Molinari (2 tableaux de G.Molinari (1963) (1970)) Germaine Gaucher (1 tableau d'Y. Gaucher (1969))		Christianne Chassay (1)
2010		Famille Dumouchel (2 tableaux d'A. Dumouchel (1966)(1967), 1 media mixte (1963))	Réal Lussier (1 : Brian Merrett (1972), 1 : Tim Clark et A. Grauerholz (1995), 1 : Robert Walker (1976), 1 : D. Duchow (1979), 1 : Josef Studek (1980))	
2011			Emeren Garcia (1 : Paul Lacroix (1986))	
2012		Katerine Mousseau (2 dessins de J.-P. Mousseau (1946)) Louise Daudelin (8 dessins de C. Daudelin (1994-1997))	Sandra Grant Marchand (1 : Sol LeWitt (1980), 1 : Tunick Spencer (2001))	
Total	6	33	24	38

Les artistes et leurs familles participent aux acquisitions non seulement en donnant au MACM leurs propres œuvres, mais aussi celles de tiers. C'est le cas de Robert Toupin en 1992, de Gabrielle Borduas et de Pierre Ayot en 1995, de Peter Gnass en 2000 et de Jacques Hurtubise en 2009 (1966)¹⁰². Les ayants droits également continuent de compléter de manière régulière les corpus de l'artiste décédé. Certains sont plus concernés, comme Katerine Mousseau avec les dons d'œuvres de son père Jean-Paul. Elle intervient six fois au cours la période étudiée¹⁰³.

Jusqu'en 1999, la secrétaire du conseil d'administration Monique Gauthier est la seule à avoir fait un don d'œuvre. À partir de 2000, la fréquence des dons faits par des collaborateurs du Musée est régulière. Le conservateur Réal Lussier fait des dons quatre fois, avec un total de neuf œuvres¹⁰⁴.

¹⁰² Jean McEwen, *Sans titre* (1957) [D921350P1] ; Jean-Paul Mousseau, *Sans titre* (c.1940) [D9588G]1] ; Jean-Serge Champagne, *Lorsque le fleuve s'enracine, les rames bourgeonnent* (1986-87) [D9599S8] ; Serge Lemoyne, *Sans titre* (c.1970) [D0051P1] ; Henry Saxe, *Lateral Blue* (1966) [D092S1].

¹⁰³ Alfred Pellán, *Grand Gringo* (1945-1946) [D9213331D1] et *Interprétation des formes et des couleurs* (1958) [D9321P1] ; Jean-Paul Mousseau, *Espace bleu, quadriller mauve* (1963) et *Sans titre* (1945) et *Sans titre* (1946) [D98131P1 à D98133P1] ; *Tellu Modulations Vibrations* (1963) [D0251D1] ; Marcelle Ferron, *Sans titre* (1947) [D0250P1] ; Jean-Paul Mousseau, *À mon frère l'Africain* (1954) [D0320P1] et *Rose ma chair (chère)* (1959) [D0649P1] et *Sans titre* (1963) [D0650P1] et *Sans titre* (c.1946) et *Sans titre* (1946) [D1229D1 et D1230D1]. Jauran, *Composition abstraite n° 48* (1950) et, *Composition abstraite n° 49* (1950) [D9941P1 et D9942P1] ; Melvin Charney, *Better if they think they are going to a Farm... Stuttgart Façade* (1982-83) [D031613] ainsi que trois dessins d'étude de l'installation [D0317D1 à D0319D1] ; deux dessins *Square Berri : concours d'art public* (1990) [D0653D1 et D0654D1], une maquette *Square Berri : Gratte-ciels* (1990-1992) [D0655MA1] ; Guido Molinari, *Structure Jaune Rouge n° 2* (1963) [D09129P1] ; Yves Gaucher, *THG-III M69* (1969) [D09128P1] ; Albert Dumouchel, *Anna et ses amis* (1966) [D1016P2] et *Le petit cheval rouge* (1967) [D1017P1] et *Golfe en brun* (1963) [D10181] ; Charles Daudelin, *Sans titre ou Nid d'aigle* (1997) et *Farfadets* (1997) et *Réseau 4* (1994) et *C.10* (1995) et *Réseau 6* (1994) et *C.13* (1995) et *Sans titre [7]* (entre 1994-1997) et *Circuit 2 (Le Printemps)* (1994) [D1173D1 à D1180D1].

¹⁰⁴ Christian Kiopini, *Sans titre* (1979) [D9448P1] ; Dirk Verhaegen, *Pythagore et Newton, œuvre gravitationnelle* (1980-82) [D0010119] ; Maciej Babinski, *Sans titre* (1951-1953) [D0899D1 à D08105P1] ; Yves Gaucher *Inversion I* (1980) [D0388E1] ; Stephen Schofield deux dessins : *Vie sur mesure* (1992) [D0651D1 et D0652D1] ; Jana Sterbak, *My Heroes in my life* (1988) [D0651TM] ; Kim Adams, *Model : Dedicated to Robert Smithson and Gordon Matta Clark* (1995) [D0731S1] ; Robert Walker, *Cherry Blossom Time* (1976) [D1044PH1] ; Brian Merrett, *Marseilles July 1972* (1972) [D1045PH1] ; Marie-Andrée, *Cossette Vécu n° 1* (1978) [D1046PH1] ; David Duchow, *Florida Series* (1979) [D1047PH1] ; Angela Grauerholz et Tim Clark, *Sans titre* (1990) [D1048TM1] ; Josef Sudek, *Vue de la fenêtre de mon atelier* (1980) [D1049PH1] ; Paul Lacroix, *Phallus* (1986) [D0118S4] ; Sol Lewitt, *Pour Part Combination of six Geometric Figures in four Colours 1* (1980) [D1239E4] ; Tunick Spencer *Montreal 2* (2001) [D1238PH1].

Nombreux aussi sont les galeristes ayant contribué au MACM par des acquisitions en leur titre personnel. Leurs dons représentent 38 acquisitions, signe de leur engagement privé envers le MACM¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Dons d'Yvon Tardif entre 1992 et 1996 : Pierre Alechinsky, *Bélier* (1987) [D921339MD1] ; Antoni Tapies, *Chicago* (1983) [D921340G1] ; Jim Dine, *The Drag* (1967) [D921356G1] ; Pierre Alechinsky, *Lune Diurne* (1988) [D9328MD1] ; Antoni Tapies, *Berliner suite n° 4* (1974) et *Berliner suite n° 1* (1974) [D9326G1 et D9327G1] ; Joan Miro, *Astrologie I* (1953) [D9431G1] ; Antoni Tapies, *Berliner suite* (1974) [D9432G1] ; Bram van Velde, *Appel* (1981) [D9413G1] ; Antoni Tapies, *Ovale* (1968) [D9629G1] ; Dons de Simon Blais en 2000 et 2003 : Edmund Alleyn, *Au bout du sentier* (1964) [D00111P1] ; André Fournelle, *Sans titre* (1963) [D0323S1] ; Jacques Huet, *Sans titre* (1965) [D0322S1] ; Dons de René Blouin 2002- 2008 : Betty Goodwin, *La mémoire du corps* (1992) [D0274D1] ; Abramovic et Ulay, *Saturday* (3 photos) (1985) [D04292PH3] ; Nicolas Baier, *Ocre* (2001) [D0636PH1] ; Le don de Christianne Chassay en 2009 : Kim Adams, *Model : decoy Home* (1987) [D09151S1] ; Don de Pierre Riverin en 2007 : Norman Bluhm, *Sans titre* (1985) et *Sans titre* (1964) [D0735_1 et D0736P1] ; Philippe Coignée, *Sans titre* (1985) et *Homme au bélier* (1985) [D0737]1 et D0738P1] ; 11 dessins de Fabrice Hybert des années 1987-1988 [D0739D7 à D0743TM1], six dessins de Gérard Tranquandi de 1987 [D0744D1 à D0749D1].

Tableau IXc : Galeries, compagnies, Fondation du MACM, organismes culturels et autres fondations

Année	Galerie	Compagnies	Fondation du MACM	Organismes gouvernementaux	Autres fondations
1992					
1993		Avocats Lafleur Brown (2 : Alfred Pellan (1935), Jean McEwen (1963))			Cholette-Perras (1 : A. Pellan (1935), 1 Robert Goodridge (c.1947))
1994		Société Louis Vuitton malletier (1 Yvon Cozic (1994))			
1995					Oppenheim (37 : vidéos de D. Oppenheim (années 1970))
1996					
1997					
1998					
1999		Placements Lapalme (1 Irene Whittome (1992))			
2000		Sun Life Financial (1 Louis Archambault (1959))			
2001		Banque Toronto Dominion Financial Group (2 Yves Gaucher (1974)) Trans Canada Pipelines Calgary LTD. (1 Yves Gaucher (1973))			
2002				Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du CDA (13)	
2003		Imperial Oil Ltd. (1 : Yves Gaucher (1972))		Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du CDA (16)	Bruno et Ruby Cormier (1 : Claude Gauvreau (1954))
2004	René Blouin (3 : Abramovic et Ulay (1986))			Min. de la Culture et des Communications du Qc. (2)	
2005					
2006					
2007					
2008			1 : Dominique Blain (1992), 2 : A. Pellan (1980), 1 : R.-M. Tremblay (1994)		
2009	René Blouin (3 : B. Goodwin (1985-1995))	Ciné Qua Non Films International (3 : Cooke Sasseville [2008], 8 : Sylvain Cousineau (1970 à 1990))	1 : Marc Séguin (2009)		
2010				Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada (1) Institut Canadien de Québec (8)	
2011	René Blouin (1 : Kiki Smith (2011))				Coll. Bruno et Ruby Cormier (1 : J.-P. Mousseau (1956))
2012	René Blouin (1 : fonds de gal.)				Coll. Bruno et Ruby Cormier (1 C.Vermette 1950))
Total	8	20	5	40	42

La Galerie René Blouin est la seule qui fait des dons en tant qu'entreprise. Sa participation débute en 2004 avec trois dessins de Betty Goodwin (1985 et 1995), se poursuit en 2009 et en 2011 avec un dessin de Kiki Smith (2001) et, en 2012, avec le don de son fonds de galerie comprenant la correspondance et la documentation visuelle des artistes Betty Goodwin, Charles Gagnon, Rober Racine, Geneviève Cadieux, Jana Sterbak, et quelques autres¹⁰⁶. Au total, la galerie a donné huit œuvres.

Il y a huit entreprises concernées par les dons. Il s'agit de cabinet d'avocats, de banques, ou de compagnies d'assurance, ou encore d'entreprise de cinéma. Au total, ces compagnies sont responsables de 20 dons¹⁰⁷.

La Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal est responsable pour cinq acquisitions. En 2008, elle fait don d'une œuvre de Dominique Blain (1992), de deux œuvres sur papier d'Alfred Pellan (1980) et d'une œuvre de Richard-Max Tremblay (1994). En 2009, elle donne une estampe de Marc Séguin (2009)¹⁰⁸.

Trois organismes culturels totalisent 40 dons d'œuvres au MACM : la Banque d'œuvres du Conseil des Arts du Canada, le ministère de la Culture et des Communications du Québec et l'Institut canadien de Québec (1974)¹⁰⁹. En 2002, la Banque d'œuvres du

¹⁰⁶ Betty Goodwin, *Sans titre (Moving with Fire)* (1985) [D09137D1], *Lying Figure* (1990) [D09138D1] et *Sans titre (Figure/Ladder/Series)* (1996) [D09139D1] ; Kiki Smith, *Sans titre* (2001) [D1160D1].

¹⁰⁷ Alfred Pellan, *Interprétation des formes et des couleurs* (1958) [D9321P1] ; Jean McEwen, *Square des Grèges 1* (1963) [D9320P1] ; Cozic, *Réflexions sur un atoll : pourquoi Vuitton* (1994) [D9436Md4] ; Louis Archambault *Sunburst* (c.1959) [D0059S3] ; Irene Whittome, *Émanation-le Musée noir II* (1992) [D9937TM1] ; Yves Gaucher, *Brown, red orange, ochre yellow, green n°2* (1974) [D0116P1] et *Yellow and Ochres* (1974) [D0117P1] puis : *Jericho : a Variation* (1978) [D0125P1] ; Yves Gaucher, *Gris bleu* (1972) [D03124P1] ; Cooke-Sasseville, *Cooke-Sasseville* (2008) et *Parlez-en à votre médecin : observation grand corbeau* (2008) et *Observation couple canards covers* (2008) [D09122Ph1] [D09123PH1] [D09124Ph1] ; Sylvain Cousineau, *Bateau rouge avec piliers bruns* (1977) [D09141TM1] et *Bateau musical* (1982) [D09143TM1] et *Bateau POP* (1979) [D09142P1] et *Georgia O'Keefe Boat Ex-Voto* (1985) [D09144P1] et *Borduas Birthday Cake* (1988) [D09145P1] et *Black Flower Pot* (1989) [D09146P1] et *Bateau musical* (1992) [D09147P1] et *Ensemble de 4 tableaux* (1993) [D09148P4 1-4].

¹⁰⁸ Dominique Blain, *Man's Way* (1993) [D094TM1] ; Alfred Pellan, *Sans titre* (1980) [D095E1] et *Sans titre* (1980) [D096E1] ; Richard-Max Tremblay, *Soubresauts n°37* (1994) [D097TM1] ; Marc Séguin, *Ruines* (2009) [D09157E1].

¹⁰⁹La Banque du Conseil des Arts du Canada est gérée par le Conseil des Arts du Canada fondé en 1957, et possède une collection de plus de 18 000 œuvres d'artistes canadiens dont certaines sont exposées dans divers lieux publics au Canada. L'Institut canadien de Québec est un organisme culturel de la ville de Québec

Conseil des Arts du Canada fait don au MACM de 13 œuvres. Ces œuvres ont en commun d'être de dimensions monumentales, ce qui les rend difficiles à louer à d'autres organismes d'intérêt public. Cela a certainement motivé la décision de les donner au Musée, selon Suzanne Lemire (2003 : 11). L'autre raison évoquée est le choix du MACM par les artistes concernés : Guy Bourassa, Geneviève Cadieux, Serge Cournoyer, Tom Dean, Jean-Marie Delavalle, Peter Gnass, Gilles Michalcean, Laurent Pilon et Irene Whittome¹¹⁰. Un don du même type d'œuvres est répété l'année suivante, en 2003, apportant dans la collection 16 sculptures ou installations réalisées par Michel Goulet, Lyne Lapointe, Francine Larivée, Claude Mongrain, Jean Noël, Barbara Steinman, Mowry Baden, Ian Carr-Harris, Royden Rabinowitch, Henry Saxe, André Fauteux et Mia Westerlund¹¹¹. En 2010, la Banque d'œuvres du Conseil des Arts du Canada réitère son geste avec une installation de Nicole Jolicoeur. Le style des ces œuvres – pour la plupart des installations – s'inscrit dans la définition de l'expression artistique du moment et dans la mission du MACM. La motivation soutenant les dons (la dimension) étonne surtout à un moment où le MACM est lui-même à la recherche de solutions pour augmenter ses espaces d'exposition et d'entreposage. Nous avons vu le peu de choix en la matière du MACM quant à la décision du gouvernement concernant la collection Lavalin. Certes, le don de la Banque d'œuvres du Conseil des Arts du Canada n'est pas aussi « massif », mais il relève du gouvernement fédéral, subventionnaire du Musée par ailleurs. Il semble qu'il était difficile de le refuser ou de le

fondé en 1848 dont la mission est la démocratisation de la culture. Surtout connu pour ses bibliothèques, l'organisme possède également une collection d'œuvres d'artistes du Québec.

¹¹⁰Guy Bourassa, *Portrait(s) du Prince* (1991) [D0278S10] et *Tout d'abord il y a bleu* (1993) [D0279TM2]; Geneviève Cadieux, *Séquence n° 6* (1980) [D0254TM4]; Serge Cournoyer, *Zéphire* (1966) [D0282S1]; Tom Dean, *Experts from a Description of the Universe* (1985) [D0277I]; Jean-Marie Delavalle, *Track 1* (1969) [D0288S2] et *Field Sculpture N° 2* (1973-1974) [D0261S8]; Peter Gnass, *Progression d'un polygone dans le coin* (1978) [D0280D1]; Gilles Michalcean, *L'été* (1980) [D0255S1] et *Saint-Placide la nuit* (1980) [D0256S1]; Laurent Pilon, *Cumulatif n° 2* (1986) [D0276TM2]; Irene Whittome, *Vancouver-Watertable* (1975-1980) [D0252S1] et *Land Vessels 5* (1977-1980) [D0253I5].

¹¹¹ Michel Goulet, *Contour* (1981) [D03101S3]; Lyne Lapointe, *Sans titre* (1980) [D03103S1]; Francine Larivée, *Terre VII*, 1986, [D03103TM1]; Claude Mongrain, *Paysage avec Monument*, c. 1991, [D03104I]; Jean Noël, *Ovex Double Noir* (1969) [D03105TM1]; Barbara Steinman, *Le Couple Dormant /The Sleeping Couple* (1980) [D0336I]; Mowry Baden, *Claude Scratch* (1985) [D0351I]; Ian Carr-Harris, *Three Tips about Local Colour* (1981) [D0398I]; Royden Rabinowitch, *Kharakoroum* (1975) et *6 Right Limits Added to a Piecewise Linear Developed 5 Manifold* (1978) [D03106S1 et D03107S1]; Henry Saxe, *Level* (1972) et *Gabarit* (1976) et *CN* (1977) et *8 Stations* (1983) [D03108S1 à D03111S1]; André Fauteux, *Here With* (1978) [D0399S1]; Mia Westerlund, *Flank* (1976) [D03112S1].

reporter, d'autant que les œuvres offertes étaient des productions récentes d'artistes québécois reconnus sur le marché de l'art.

Les autres dons d'organismes gouvernementaux sont historiques. Le don du ministère de la Culture et des Communications à son propre musée d'art contemporain¹¹² et celui de l'Institut canadien de Québec sont demeurés sans explication.

Les fondations distinctes de la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain représentent des entités constituées en organismes à but non lucratif, administrées par un conseil responsable de la gestion d'un patrimoine. Trois fondations extérieures au MACM ont contribué à l'agrandissement de la collection, en donnant 42 œuvres : la fondation Cholette-Perras en 1993¹¹³, la fondation américaine Oppenheim en 1995¹¹⁴. La fondation Bruno et Ruby Cormier fait dons d'œuvres historiques en 2003, en 2011 et en 2012¹¹⁵. Cette fondation entretient un lien particulier avec le MACM puisqu'elle gère la succession du couple Ruby et Bruno Cormier (l'un des signataires du manifeste *Refus global*) qui, comme le signale Josée Bélisle (2012 : 10), est responsable du don de 33 œuvres au MACM.

Le bienfaiteur qui choisit de faire un don sous la forme d'une œuvre d'art au MACM a comme particularité d'être une personne impliquée dans le monde de l'art d'une manière ou d'une autre. La grande majorité des donateurs est constituée d'artistes ou de leurs ayants droits, de collectionneurs privés (grands ou petits) ou de collaborateurs du Musée, d'organismes d'intérêt public engagés sur la scène artistique, tout comme de fondations extérieures.

¹¹² Christian Kiopini, *Gris, Gris* (1978) [D0518P1] et Fernand Leduc, *Passage bleu* (1967) [D0517P1].

¹¹³ Cette fondation qui existe depuis les années 1990 offre un tableau d'Alfred Pellan, *Hommes-Rugby* (c.1935) [D9398P1] et un autre de Robert Goodridge, *Sans titre* (c.1947) [D9397P1].

¹¹⁴ Responsable du patrimoine cinématographique de Dennis Oppenheim, la fondation Oppenheim donne au MACM 37 vidéos réalisées par l'artiste au cours des années 1970 [D9560VID1 à D9565VID1(6H)] ;

¹¹⁵ Claude Gauvreau, *Sans titre* (1954) [D04404D1] ; Jean-Paul Mousseau, *Soleil* (1956) [D111P1] ; Claude Vermette, *18A* (1950) [D1217D1].

III.4.1 Donateurs-collectionneurs

Tableau X : Grands donateurs

Année	Donateurs privés de plus de quatre acquisitions
1992 (36 dons)	Aucun
1993 (30 dons)	Aucun
1994 (38 dons)	Aucun
1995 (100 dons)	Aucun
1996 (63 dons)	Gilles Lefebvre : 9 dons (14,2 %) ; Guy Joussemet : 6 dons (9,5 %)
1999 (60 dons)	Micheline et Yves Bellefleur 5 dons (8,3 %) ; Thérèse Vachon 15 dons (25 %) ; Guy Joussemet 5 dons (8,3 %)
1998 (99 dons)	Jacques Lapalme : 9 dons (9,57 %) ; Lise et Guy Marcotte : 8 dons (8,4 %) ; Michel Brossard : 7 dons (7,4 %) ; Daigneault/Desautel : 7 dons (7,4 %)
1999 (123 dons)	Madeleine Forcier : 8 dons (6,6 %) ; Aldo Gottardo : 21 dons (17,35 %) ; José Luis Labarias : 7 dons (5,78 %)
2000 (211 dons)	François Beauchanp : 45 dons (21,32 %) ; Gilles Daigneault et Denise Desautels : 11 dons (5,21 %) ; Jacques Mailhot : 5 dons (2,36 %) ; Paul Mailhot : 6 dons (2,84 %) ; Richard Lacroix : 33 dons (15,6 %) ; Judith Nolte : 7 dons (3,3 %) ; Luc Larochelle : 9 dons (4,26 %) ; Martha Tapiero-Lawee : 6 (2,84 %)
2001 (119 dons)	M. Mme Lazaro Lopez : 13 dons (10,9 %) ; Robert-Jean Chénier : 30 dons (25,21 %) ; Claudette Hould et André Bachand : 19 dons (15,9 %) ; Gérald Bolduc : 8 dons (6,7 %)
2002 (80 dons)	Yolande Dubé : 5 dons (6,25 %) ; Luc Larochelle : 6 dons (7,5 %) ; Esperanza Schwartz : 14 dons (17,5 %)
2003 (114 dons)	José Luis Labarias : 12 dons (10,5 %)
2004 (478 dons)	Michiko Yajima Gagnon : 111 dons (23,2 %) ; Suzanne et Bernard Janelle : 282 (58,9 %)
2005 (44 dons)	Brenda Wallace : 20 dons (45,45 %)
2006 (48 dons)	Pierre Bourgie : 5 dons (10,4 %) ; Esperanza Schwartz : 7 dons (14,58 %)
2007 (77 dons)	Véronique et Pierre Riverin : 21 dons (27,2 %) ; Esperanza et Mark Schwarz : 6 dons (7,79 %)
2008 (87 dons)	Fernande Saint-Martin : 9 dons (10,3 %)
2009 (156 dons)	Christian Mailhot et Natali Ruedy : 106 dons (67,9 %)
2010 (55 dons)	Réal Lussier : 5 dons (9,09 %) ; Diane Charbonneau et François Morelli : 8 dons (14,54 %)
2011 (67 dons)	Luc Larochelle : 30 dons (44,7 %)
2012 (56 dons)	Louise Daudelin : 8 dons (14,28 %) ; René Jean : 5 dons (8,9 %)
Total 959 dons	44,7 % des 2141 acquisitions par don

Les grands donateurs, ceux qui offrent plus plus de quatre œuvres, sont au nombre de 42. Le total d'acquisitions qu'ils ont apportées au Musée au cours de notre période est de 959 (44,7 % de tous les dons).

Dans la catégorie des grands donateurs, Gilles Lefebvre et Guy Joussemet sont, en 1996, les premiers. L'année 2000 enregistre le plus grand nombre de ce genre de donateurs, avec neuf personnes. Après 2000, la quantité diminue et se stabilise autour de deux ou de trois. Certaines années, il n'y en a qu'un seul donateur : c'est le cas en 2003, en 2005, en 2008 et en 2011. Parfois, même seuls, ils sont responsables d'une grande quantité d'acquisitions, à l'instar des 30 œuvres données par Luc Larochelle en 2011. Parmi les 42 grands donateurs, trois reviennent trois fois : Guy Joussemet en 1992, en 1996 et en 1997

avec 5 ou 6 dons ; Luc Laroche intervient avec 9 œuvres en 2000, 6 en 2002 et 30 en 2011 ; Esperanza et Mark Schwarz donnent 14 œuvres en 2002, 7 en 2006 et 6 en 2007. Deux donateurs reviennent deux fois : Gilles Daignault et Denise Desautels en 1998 et en 2000 avec 7 et 11 dons ; José Luis Labarias fait 7 dons en 1999 et 13 en 2003. Ces chiffres confirment l'étendue du geste qui compense quelque peu l'étroitesse du bassin de donateurs puisque, bon an mal an, les donations par don représentent une centaine d'acquisitions.

Chapitre IV Une idée de collectionnement ?

Jusqu'à maintenant, nous avons examiné les acquisitions de la manière la plus factuelle possible, c'est-à-dire sous l'angle de données officielles chiffrées. Dans le chapitre IV, nous les examinerons à partir d'une source de renseignements différente : les rapports justificatifs. Ces documents succincts dont la longueur va d'un paragraphe à deux pages contiennent les motivations soutenant l'ajout de l'œuvre à la collection muséale. Bien que critiquables en raison de leur nature, les 1839 documents que nous avons consultés nous ont permis de dégager des éléments significatifs relatifs à la mise en collection (collectionnement) des objets convoités.

- Critique des sources

Premièrement, relevons que les procédures d'acquisition des *Politiques du Musée d'art contemporain concernant sa collection (Politiques)* ne permettent pas de savoir à quel moment le rapport justificatif a été rédigé. Dans ce contexte il est impossible de savoir s'il a été élaboré avant la présentation au comité consultatif d'acquisition, ou a posteriori dans le cas hypothétique où le comité se serait mis d'accord d'accepter une œuvre sans étude de dossier. Dans ce cas le contenu, rédigé uniquement pour l'obtention du reçu d'exemption d'impôts aurait une valeur différente.

Deuxièmement, la comptabilisation des données est relative, puisque que seuls les dossiers contenant un rapport justificatif sont pris en compte dans les statistiques. Ainsi, les dossiers sans rapport justificatif – ce qui peut concerner 44 % des acquisitions certaines années (c'est le cas de 1999) – ne figurent pas dans les résultats.

Troisièmement, comme nous le verrons, les rapports justificatifs sont rédigés principalement dans le but d'obtenir de la Commission canadienne d'examen des

exportations de biens culturels¹¹⁶ (Commission) l'autorisation d'émettre un reçu à des fins fiscales au bénéfice du bienfaiteur. Ainsi, d'une certaine manière, la mise en valeur du donateur a préséance sur l'acquisition entrant dans la collection et influence les statistiques. Ainsi, quand il s'agit d'acquisitions massives, à l'instar du don des 111 photos de Charles Gagnon et des 226 dessins de Robert Roussil en 2004, des 106 dessins de Rober Racine en 2009, ou d'acquisitions groupées comme les 32 tableaux de Louis Comtois et les 37 vidéos de Dennis Oppenheim en 1999, un seul rapport est rédigé. En effet, ce don correspond à une certaine valeur financière qui est celle de l'exemption fiscale demandée. La valeur totale n'est pas détaillée œuvre par œuvre, comme cela aurait été le cas si elles avaient été données une à la fois. Dans ces cas, le pourcentage reflète l'ensemble et peut en réalité correspondre à 200 œuvres.

Nous aimerions relever un autre effet de la rédaction d'un rapport justificatif à l'intention de la Commission fédérale qui n'aurait peut-être pas existé si cet organisme avait été provincial. Le rapport justificatif a l'avantage d'être révélateur des volontés personnelles du conservateur qui en est responsable, mais il ne reflète pas la réalité du MACM telle qu'elle est encadrée par les *Politiques du Musée d'art contemporain concernant sa collection*. Citons pour exemple la motivation invoquée dans le dossier de l'acquisition, en 2011, de *The Night of September 12, 1759* (2011) de Kent Monkman : « L'inclusion des Premières nations fait partie des axes de développement de la collection du Musée¹¹⁷. » On trouve un autre exemple de motivation louable, mais infondée, dans le rapport justificatif concernant l'acquisition de *Half of the Darkness* (2010) de Pascal Grandmaison : « Le musée a pour objectif de collectionner les œuvres des artistes en lien avec le prestigieux prix canadien décerné à la relève canadienne en art contemporain : le prix Sobey¹¹⁸. »

La diversité des rapports justificatifs (par leur taille allant d'un paragraphe à deux pages, leurs différents auteurs ou leurs contenus divers) peut constituer un inconvénient pour la recherche. C'est ce que relève France Lévesque (2003 : 86) en parlant de son étude

¹¹⁶ Commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels, [En ligne], <http://www.pch.gc.ca/fra/1346091768788/1346092823346>. Consulté le 17 avril 2014.

¹¹⁷ Kent Monkman, *The Night of September 12, 1759* (2011) [D1152I].

¹¹⁸ Pascal Grandmaison, *Half of the Darkness* (2010) [D1153I355].

de 373 textes justificatifs : 126 achats et 241 dons écrits entre 1987 et 1997, au cours du mandat de direction de Marcel Brisebois.

- Ce qu'on peut en tirer pour le MACM

Cependant, le grand nombre de dossiers que nous avons consulté (1839 rapports) pour notre étude, tout comme la couverture plus longue dans le temps (20 ans et 3 administrations), a été bénéfique. D'une part, elle nous a assuré une véritable connaissance des œuvres qui constituent la collection et, d'autre part, elle nous a permis de dégager des points de convergence au cœur des rapports justificatifs, surtout, comme nous le verrons, dans le ton de la rédaction.

IV.1 Les rapports justificatifs

IV.1.1 La Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels

Les rapports justificatifs sont devenus des documents importants depuis que le gouvernement fédéral a instauré en 1985 la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels¹¹⁹. Cette loi vise avant tout la conservation au Canada d'importants éléments de notre patrimoine et prévoit, comme mentionné dans la *Demande d'attestation de biens culturels aux fins de l'impôt sur le revenu* (1995 : 2), des « incitations fiscales spéciales destinées à encourager les Canadiens à donner ou à vendre des objets importants à des

¹¹⁹ GOUVERNEMENT DU CANADA (2014). *Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels* (L.R.C. (1985), ch. C-51) , [En ligne], <http://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/C-51/>. Consulté le 12 avril 2014.

établissements publics du pays ». En effet, la Loi de l'impôt sur le revenu¹²⁰ prévoit une exemption de l'impôt « sur les gains en capital relativement aux biens culturels certifiés qui sont donnés ou vendus à un établissement désigné » (1995 : 2). Après l'aval de la Commission, l'institution remet le reçu fiscal au bénéficiaire, qui a cinq ans pour demander la déduction fiscale de la valeur indiquée¹²¹.

Depuis la Loi de 1985, la Commission agit comme un tribunal administratif indépendant et évalue la proposition d'achat ou de don soumise par un musée qui désire faire bénéficier le donateur d'une déduction d'impôt. Elle étudie les dossiers préparés par les professionnels des institutions concernées et, le cas échéant, remet une attestation de bien culturel aux fins de l'impôt indiquant la valeur marchande de l'œuvre¹²².

Cette incitation fédérale visant à encourager les dons est une des mesures prises, d'une part, pour compenser les budgets d'acquisition limités dans les institutions culturelles et, d'autre part, pour stimuler la philanthropie. On peut questionner l'utilisation du terme de don dès lors que le bienfaiteur reçoit une compensation fiscale, tout comme la notion de gratuité, puisque la responsabilité monétaire de la « juste valeur » du don revient au contribuable.

La réaction des directeurs des musées canadiens, dont John Mc Neil du Royal Ontario Museum, montre que cette mesure est devenue essentielle. Une journaliste du *Artnews*, Sarah Jennings (1993 : 30), rapporte les protestations qui se sont élevées lorsque la Commission a émis la possibilité de diminuer la valeur remboursée afin de protéger, selon

¹²⁰ GOUVERNEMENT DU CANADA (2014). *Loi de l'impôt sur le revenu* (L.R.C. (1985), ch.1, 5^e suppl.) <http://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/i-3.3/>, [En ligne], <http://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/C-51/>. Consulté le 12 avril 2014.

¹²¹ La valeur avancée peut être révisée à la hausse ou à la baisse par la Commission canadienne d'exportation de biens culturels qui peut également réclamer à l'institution une évaluation additionnelle auprès d'une troisième institution marchande reconnue. GOUVERNEMENT DU CANADA. « Patrimoine Canadien : commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels : vue d'ensemble », [En ligne], <http://www.pch.gc.ca/fra/1358444451485/1358448898170>. Consulté le 17 avril 2014.

¹²² L'évaluation de la valeur marchande de l'œuvre est du ressort du mécène qui remet au musée un certificat émis par une personne reconnue sur le marché de l'art (galeriste, maison de vente). Au MACM, en vertu des *Politiques du Musée d'art contemporain concernant sa collection* (1994 : 12), le donateur fournit, au moment de sa proposition de don, une première évaluation qui est suivie d'une deuxième si le conseil d'administration entérine le don et désire soumettre le dossier à la Commission « aux fins d'une demande officielle d'attestation de bien culturel ». Lorsque la valeur monétaire de l'œuvre dépasse 10 000 \$, une seule évaluation est requise.

son président, Bernard Lamarre, les contribuables canadiens. Rappelons que, jusqu'à son dépôt de bilan en 1991, Bernard Lamarre était le président de la compagnie de génie civil Lavalin, dont le MACM a acquis la collection en 1992¹²³. Les directeurs de musées canadiens ont eu gain de cause, et la valeur du reçu fiscal a continué d'équivaloir à 100 % de l'évaluation marchande.

IV.1.2 Rapports justificatifs au MACM

Avant l'introduction de la loi de 1985, les rapports justificatifs du MACM avaient une forme moins structurée. Leur but n'était pas de fournir des reçus fiscaux aux donateurs, mais plutôt de donner aux membres des deux comités d'acquisition en place avant que le Musée ne devienne une société d'État (l'un pour le MACM, l'autre pour le Musée du Québec) des renseignements sur les artistes¹²⁴.

Les dossiers présentés aux comités d'acquisition du MACM puis à la Commission comportent les critères d'acquisition énumérés dans toutes les versions successives des *Politiques* (1989, 1991, 1994, 1999), y compris le projet de 1987 qui a précédé l'adoption du document en 1989. Ces critères sont : la qualité de l'œuvre, sa pertinence au sein de la collection, sa valeur historique et/ou didactique, son état, son coût, l'utilisation qu'on peut en faire (exposition, étude, recherche et prêt), le titre légal de propriété.

La Commission exige en plus une description de la provenance, une déclaration d'authenticité et l'estimation de la valeur marchande pour les acquisitions par don, ou la copie de la facture de vente pour les objets achetés. La rédaction du rapport justificatif dont il est question dans cette étude obéit à la sixième directive du formulaire de la Commission,

¹²³ Notons également que, de 1997 à 2008, Bernard Lamarre a été président du conseil d'administration du Musée des beaux-arts de Montréal.

¹²⁴ Les procès verbaux des réunions de ces comités ne comprennent que les listes des œuvres acceptées ou refusées, sans autre explication.

« Intérêt exceptionnel et importance nationale de l'objet ». Les renseignements demandés dans cette directive (1995 : 13) sont : l'importance régionale ou nationale de l'artiste et de l'objet, la pertinence de l'acquisition pour la collection, les liens qu'elle présente avec les autres œuvres et ses qualités esthétiques.

IV.1.3 Méthodologie de collecte de renseignements

Les conditions de recherche pour constituer notre collecte de données étaient relativement simples. Nous avons accès sous surveillance aux dossiers des œuvres conservés au département des archives. Nous avons le droit de prendre des notes (aucune photocopie ou photo), l'interdiction de rapporter les montants d'achat ou d'évaluation financière des œuvres, et nous devons nous engager à respecter l'anonymat du donateur indiqué dans un dossier.

Au département des archives du MACM, nous avons eu accès à 2591 dossiers d'acquisitions sollicitées et n'avons pas eu accès aux dossiers de la collection Lavalin. Afin de pouvoir traiter les 2591 dossiers de façon systématique, nous avons créé une grille qui comporte les informations de base se rapportant à l'œuvre (nom de l'artiste, date d'exécution de l'œuvre, dimensions, numéro de catalogage, provenance et rapport justificatif). Nous avons ainsi constitué une base de données couvrant les acquisitions faites dans la période 1992-2012. Nous avons relevé les motivations qui reviennent le plus souvent et les avons classées selon qu'elles se rapportent à la collection, aux expositions passées et futures du MACM, à la valeur de rayonnement et aux donateurs.

IV.2 Rapports justificatifs des acquisitions par achat et par don

La typologie par achat et par don est différenciée au MACM jusque dans le numéro d'acquisition en tête de dossier. Les acquisitions par achat sont identifiées par un A inscrit avant le numéro attribué à l'œuvre, et les dons, par un D.

Les dossiers sont classés chronologiquement par année, de janvier à décembre, contrairement aux rapports annuels qui publient les chiffres de l'année fiscale, de mars à mars. Le décalage de trois mois entre les deux systèmes de classement fait en sorte que le nombre d'acquisitions enregistré est différent.

Ainsi, afin de faciliter la lecture des tableaux de notre étude des rapports justificatifs, nous avons choisi de présenter les résultats en pourcentages calculés en fonction du classement des dossiers qui contrairement aux rapports annuels couvre la période de janvier à décembre.

IV.2.1 Les acquisitions par achat

De 1992 à 2012, le MACM a enregistré 450 achats, ce qui représente un peu moins d'un cinquième des 2141 dons. Un peu moins de la moitié des dossiers d'achat contiennent un rapport justificatif dont le contenu est semblable à celui qu'on trouve dans les dossiers de don.

Tableau XIa : Acquisitions par achat : motivations liées à la collection dans les 218 rapports justificatifs

Année	% de rapports justificatifs	Accroissant le corpus contemporain	Comblant un manque	Première entrée	Valeur historique	Esthétique actuelle	Collection Lavalin
1992	100 %			38,8 %			
1993	100 %			10 %	4 %		20 %
1994	94 %	10 %		20 %		20 %	
1995	60 %	30 %				6 %	3 %
1996	85 %	5,8 %		10 %		6 %	5 %
1997	60 %	30 %		6 %		8 %	
1998	60 %	20 %	4 %				
1999	100 %	30 %			15 %	30 %	
2000	48 %	15 %				15 %	
2001	aucun						
2002	aucun						
2003	75 %		6,5 %	11 %			
2004	aucun						
2005	aucun						
2006	5,5 %						
2007	aucun						
2008	aucun						
2009	aucun						
2010	aucun						
2011	aucun						
2012	42 %						

2001 est une année charnière. De 1992 à 2000, il y a très majoritairement des rapports justificatifs. On en trouve un dans tous les dossiers (100 %) de 1992, de 1993 et de 1999. À partir de 2001, la tendance commence à s'inverser : on en trouve en 2003 (75 %), en 2006 (5,5 %) et en 2012 (42 %).

Le Musée peut acquérir, en 2006, *In extenso* (2005) de Roland Poulin grâce à l'obtention d'une subvention du Conseil des Arts exigeant un rapport justificatif¹²⁵. En 2012, *Tomorrow Repeated* (2010) de Brian Jungen est aussi acheté grâce à une subvention du Conseil des Arts. Deux œuvres de Michel de Broin, *Dead Star* (2008) et *Cut into the Dark* (2010), sont acquises durant la soirée de vente aux enchères organisée par la Fondation Le Symposium des collectionneurs¹²⁶. À l'occasion de cet événement de levée de fonds organisé depuis 2006, les conservateurs du MACM préparent un document pour présenter les œuvres qui sont mises aux enchères et justifier leur acquisition par le Musée. Ces autres

¹²⁵ Roland Poulin, *In Extenso* (2005) [A0640S1] ; Brian Jungen, *Tomorrow Repeated* (2010) [A1212S2].

¹²⁶ Michel de Broin, *Dead Star* (2008) [A1247S1] et *Cut into the Dark* (2010) [A1248VID1].

raisons motivant la rédaction de rapports justificatifs modulent quelque peu le rôle de la Commission dans ce domaine puisque dans ces cas, ils sont rédigés d'abord pour rendre compte de l'apport de l'œuvre à la collection.

Parmi les motivations les plus fréquemment évoquées pour acquérir une œuvre, on trouve l'accroissement du corpus contemporain. Cela n'est pas étonnant étant donné que la plus grande partie du budget d'acquisition du MACM est orienté en priorité vers des œuvres réalisées après 1980. Ainsi, on peut lire dans le rapport de l'acquisition en 1998 de la deuxième œuvre de Jeff Wall, *Citizen* (1996) que celle-ci « comble un manque important dans la représentation de cet artiste » et, dans celui de l'acquisition en 2003 de *Solitude n° 6* (2002) de Roland Poulin que « le MACM ne possède aucune œuvre dans sa collection de cet artiste prolifique »¹²⁷.

La première fois qu'un artiste est représenté dans la collection est indiquée. C'est le cas en 1992 et en 1993. Le MACM achète deux œuvres qui se trouvaient dans l'exposition inaugurale *Pour la suite du monde* : une installation de Giuseppe Penone et une autre de Melvin Charney. En 1994, le Musée acquiert les premières œuvres d'Eric Cameron, d'Adolf Gottlieb et d'Andres Serrano ; en 1996, c'est le tour de Pierrick Sorin et de Kim Adams ; en 1997, de Doningam Cumming et de Naomi London ; en 2003, de Martin Bourdeau¹²⁸.

La valeur historique est rarement mentionnée pour les acquisitions par achat. Elle l'est toutefois dans le rapport justificatif concernant l'acquisition d'un tableau d'Alfred Pellan en 1993 et d'Edmund Alleyn en 1995¹²⁹.

L'esthétique actuelle est une motivation fréquente jusqu'en 2000 (entre 6 % et 30 %) et concerne des œuvres de Danielle Sauvé et de Michael Smith en 1994 ; de Jean McEwen en

¹²⁷ Jeff Wall, *Citizen* (1996) [A986PH1] ; Roland Poulin, *Solitude n° 6* (2002) [A032TM49].

¹²⁸ Giuseppe Penone, *I have Been a Tree in the Hand* (1984-1991) [A921335S1] ; Melvin Charney, *Parabole n° 9... ainsi soit-il : les usines ferment, les musées ouvrent* (1992) [A9351I5] ; Eric Cameron, *Alarm Clock* (3295) (1994) [A946MD1] ; Adolf Gottlieb, *Four Red Clouds* (1956) [A947P1] ; Andres Serrano, *Hacked to Death II* (1992) [A9421PH1] et *Rat Poison Suicide* (1992) [A9422OH1] ; Doningam Cumming, *The Quartet* (1991) [A979PH4] ; Naomi London, *The Sweater Project* (1992) [A97101I4] ; Pierrick Sorin, *Pierrick et Jean Loup* (1994) [A9612VID1] ; Kim Adams, *Dash-Hound* (1995-1996) [A969S1] ; Martin Bourdeau, *Fig. 62 (Le déjeuner sur l'herbe de Manet)* (1999) [A0358P1].

¹²⁹ Alfred Pellan, *Fruits et légumes* (1935) [A9316P1] ; Edmund Alleyn, *Indian Summer* (1961) [A99100P1].

1995 ; de Michel Boulanger en 1996 ; de Marc Séguin en 1997 ; de Gilles Mihalcean, d'Ann Hamilton en 1999 ; et de Shirin Neshat en 2000¹³⁰.

Tableau XIb : Acquisitions par achat : exposition passée au MACM, exposition future au MACM, rayonnement international

Année	% de rapports justificatifs	Exposition passée au MACM	Exposition future au MACM	Rayonnement international
1992	100 %	66 % <i>Pour la suite du monde</i>	4 % exposition prévue de mars à mai 1993	
1993	100 %			4 % participation à la Biennale de Venise 1990, Documenta 1992 et Pompidou 1993
1994	94 %			
1995	60 %			
1996	85 %		10 % réalisé pour une exposition du MACM	
1997	60 %			
1998	60 %		30 % exposition prévue en 1999 et 10 % en 2003	
1999	100 %			
2000	48 %			5 % : envergure internationale
2001	Aucun			
2002	Aucun			
2003	75 %	10 % exposition au MACM		20 % : envergure internationale
2004	Aucun			
2005	Aucun			
2006	5,5 %			
2007	Aucun			
2008	Aucun			
2009	Aucun			
2010	Aucun			
2011	Aucun			
2012	42 %			

La présence dans la collection d'une œuvre réalisée par un même artiste est une motivation évoquée dans les rapports justificatifs jusqu'en 1996, un peu comme si le fait d'avoir appartenu à cet ensemble faisait office de plus-value¹³¹. Cet argument n'apparaît plus après 1996, une fois l'archivage et l'exposition de la collection Lavalin terminés.

¹³⁰ Danielle Sauvé, *Plage, sillons* (1992-1993) [A943I2] ; Michael Smith, *Inland (Broken Ground)* (1992) [A9416P1] ; Jean McEwen, *Ni plus ni moins* (1994) [A959G1] ; Michel Boulanger, *L'impossible verticale* (1995) [A9635P1] ; Marc Séguin, *Peinture* (1996) [A9741P1] ; Gilles Mihalcean, *L'Anxiété* (1971) [A993S1] ; Ann Hamilton, *Bearings* (1996) [A994I1] ; Shirin Neshat, *Soliloquy* (1999) [A00I1].

¹³¹ Citons comme exemples les acquisitions de 1993 : Charles Gagnon, *Histoire naturelle VI (Nubilae)* (1991) [A934MD2] : « La collection Lavalin comporte cinq œuvres de Gagnon dont quatre peintures (1962, 1963,

La présence de l'artiste et/ou de l'œuvre à une exposition déjà présentée au MACM est une motivation qui revient épisodiquement lorsqu'on souhaite acquérir une œuvre, qu'il s'agisse d'une exposition monographique, de groupe ou rétrospective. En 1992, 66 % des œuvres achetées ont été commandées pour l'exposition marquant l'arrivée du Musée à la Place des Arts, *Pour la suite du monde*, comme *The Sleepers* (1992) de Bill Viola, *Les Archives du Musée d'art contemporain de Montréal* (1992) de Christian Boltanski, *Artiste en conversation un jour d'audience* (1992) de Gilles Boyer, *Détails* (1992) de Dominique Blain, ou *Réservoir* (1992) de Dennis Adams¹³².

La participation d'une œuvre à une future exposition du MACM est une autre motivation mise de l'avant pour un achat. C'est le cas de la photo de Geneviève Cadieux achetée en 1992 et réalisée en prévision d'une exposition monographique de l'artiste au printemps 1993. En 1996, le même cas se présente avec une sculpture faite par Kim Adams expressément pour l'événement à venir la même année. En 2003, on souhaite acheter la photo de Nan Goldin pour la présenter dans une exposition thématique prévue au cours de l'année¹³³.

En 1993, le rayonnement international d'un artiste est l'argument évoqué dans le rapport justificatif concernant l'acquisition de l'œuvre de Stan Douglas pour sa participation à la Biennale de Venise en 1990, à Documenta 1992 et à une exposition au Centre Pompidou en 1993. La réputation internationale de Shirin Neshatt est également prise en compte pour l'achat de son installation en 2000. Trois ans plus tard, la candidature

1974, 1979) et un dessin de 1976 » ; Serge Lemoyne, *Sans titre* (1965) [A9340D1] : « La collection Lavalin compte douze œuvres de l'artiste, six peintures (1962, 1963, 1975, 1976, 1976-1977, 1983, 1984) et six œuvres sur papier (1963, 1973, 1974, 1977) » ; ou Raymond Lavoie, *Simulation indéfinie, dynamo 3* (1993) [A9343P1] : « La collection Lavalin compte deux peintures de 1980. »

¹³² Bill Viola, *The Sleepers* (1992) [A921333I21] ; Christian Boltanski, *Les Archives du Musée d'art contemporain de Montréal* (1992) [A9213334I353] ; Gilles Boyer, *Artiste en conversation un jour d'audience* (1992) [A921333I19] ; Dominique Blain, *Détails* (1992) [A921338I26] ; Dennis Adams, *Réservoir* (1992) [A9221372I6].

¹³³ Geneviève Cadieux, *Le corps du ciel* (1992) [A9313PH2] ; Kim Adams, *Dash-Hound* (1995-1996) [A969S1] ; Nan Goldin, *Bruno and Valerie embraced with Blue Blanket, Paris* (2001) [A0396PH1].

de Pascal Grandmaison au prix Sobey est une motivation appuyant l'acquisition de son installation¹³⁴.

Après 2001, les dossiers justificatifs pour les achats ne nous apprennent plus grand-chose à propos des artistes ou des œuvres. Cependant, pendant les années où ils sont fréquents (de 1992 à 2001), on constate une interruption dans l'élan d'achat d'œuvres actuelles réalisées par des artistes internationaux que l'on constate au moment de l'arrivée à la Place des Arts en 1992. En se reportant au tableau VII (chapitre III), on remarque que, de 1992 à 1995, le nombre d'œuvres internationales augmente et culmine en 1995 avec 17 acquisitions parmi lesquelles se trouve *Red Room-Child* (1994) de Louise Bourgeois¹³⁵. En 1996, les acquisitions internationales sont brusquement limitées à une seule vidéo de l'artiste belge Anne de Keermaeker¹³⁶, puis sont interrompues en 1997. Nous y voyons un effet direct de l'acquisition Lavalin qui, pendant quelque temps, a ralenti les acquisitions d'œuvres ayant un rayonnement international.

- Lieux d'achat

La provenance de l'œuvre et le nom de la galerie avec laquelle la transaction a eu lieu sont systématiquement inscrits dans le dossier. Ces renseignements sont intéressants parce qu'ils mettent en évidence les tendances du marché de l'art.

¹³⁴ Pascal Grandmaison, *Solo* (2003) [A0359I]. Nommé ainsi en l'honneur du collectionneur Frank Sobey, ce prix annuel est un des plus importants au Canada pour les artistes canadiens ; il est géré et organisé par le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.

¹³⁵ Louise Bourgeois, *Red Room-Child* (1994) [A951411]. Mentionnons ici, à titre d'exemples, d'autres œuvres internationales achetées en 1995 : Eve Ramboz, *L'escamoteur* (1991) [A9557VID1] ; Francisco Ruiz de Infante, *Les choses simples* (1993) [A9558VID1] ; Tony Oursler, *I can't Hear You (Autochtonous)* (1995) [A9559I11] ; Robert Cahen, *Juste le temps* (1983) [A9589CID1] ; Peter Fischli et David Weis, *Der Lauf der Dinge* (1987) [A9590VID1] ; Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion* (1982) [A9591VID2] ; Peter Greenaway, *Les Morts de la Seine* (1989) [A9592VID1] ; Marcel Odenbach, *Der Widerspruch der Erinnerungen* (1982) [A9594VID1].

¹³⁶ Anne de Keermaeker, *Monoloog vam Fumiyo Ideka op het van Ottone* (1989) [A9610VID1].

Tableau XIc : Provenance (individus ou galeries)

Année	Acheté à l'artiste	% galeries de Montréal	% galeries ailleurs au Canada	% galeries américaines	% galeries internationales
1992	50 %	100 %			
1993	50 %	95 %	2,5 % (Vancouver)	2,5 % (New York)	
1994	35 %	95 %			5 % (Paris à partir de la Biennale de Venise)
1995	12 %	60 %	10 % (Vancouver)	20 % (New York)	10 % (Londres)
1996	50 %	50 %	30 % (Toronto)	10 % (New York)	10 % (Bruxelles)
1997	50 %	60 %	20 % (Toronto)	20 % (New York)	
1998	60 %	30 %	30 % (Toronto)	40 % (New York)	
1999	25 %	40 %		60 % (New York)	
2000	75 %	40 %		30 % (New York)	30 % (Paris)
2001	50 %	50 %	20 % (Toronto)	30 % (New York)	
2002	20 %	50 %		25 % (New York)	12,5 % (Paris à partir de Armory Show, New York) 12,5 % (Londres)
2003	15 %	50 %	20 % (Toronto)	10 % (New York)	10 % (Paris)
2004	aucun	50 %		50 % (New York)	
2005	25 %	30 %	20 % (Toronto) 10 % (Vancouver)	10 % (New York)	10 % (Londres) 10 % Paris
2006	30 %	40 %	20 % (Toronto) 10 % (Vancouver)	10 % (New York) 10 % (Chicago)	10 % (Madrid)
2007	6 %	30 %	22 % (Toronto) 8 % (Vancouver)	20 % (New York) 10 % (Chicago)	5 % (Londres) 5 % (São Paolo)
2008	37 %	50 %	20 % (Toronto)	30 % (New York)	
2009	aucun	90 %		10 % (Miami)	
2010	16 %	60 %		40 % (New York)	
2011	aucun	60 %	20 % (Toronto)		10 % Milan 10 % Londres
2012	27 %	70 %	10 % (Toronto) 10 % (Vancouver)	10 % (New York)	

Entre 2004 et 2011, une partie non négligeable des œuvres sont achetées directement aux artistes (jusqu'à 75 % en 2000). Bon an, mal an, ce mode de fonctionnement concerne la moitié des acquisitions (à l'exception de 1999 où seulement 25 % des œuvres sont achetées aux artistes). Cela indique que les conservateurs prennent le pouls de l'activité artistique en visitant les ateliers, entretiennent des liens directs avec les artistes et procèdent aux transactions sans l'intermédiaire de galeristes. À partir de 2002, les achats se font davantage dans les galeries qui occupent désormais une place incontournable dans le marché de l'art, et où le galeriste devient l'homme du milieu, la « clé de voûte du système » de la distribution artistique comme le mentionne la sociologue Raymonde Moulin (2009 : 46) en 1992 déjà. Parmi les galeries montréalaises, le nom de la Galerie René Blouin est

celui qui revient le plus souvent (15 fois), suivie de la Galerie Christiane Chassay (7 fois), de Art45 (6 fois) et de la Galerie Graff (5 fois).

L'année 1992 est la seule de notre période au cours de laquelle 100 % des acquisitions sont faites dans des galeries montréalaises. Les années suivantes, on achète également des œuvres dans des galeries ailleurs au Canada, aux États-Unis et dans d'autres pays. Les galeries de Vancouver et surtout de Toronto occupent une place importante dans les transactions entre 2005 et 2008. Conséquemment, durant cette période (pendant laquelle Marc Mayer est directeur), le pourcentage des achats effectués dans les galeries montréalaises décline. On serait tenté de croire que le marché de l'art s'est déplacé vers l'ouest, mais on observe un regain d'intérêt pour les galeries montréalaises en 2008, tandis que le Musée achète moins d'œuvres à Toronto. À partir de 2012, on fait seulement affaire avec la galerie Parisian Laundry de Montréal, qui représente, entre autres, le collectif BGL et l'artiste Valérie Blass.

La Galerie Lambert de Paris est la première galerie internationale à apparaître dans les documents consultés pour un achat effectué en 1994 dans le cadre de la Biennale de Venise. On la retrouve en 2002, à l'Armory Show de New York cette fois. Le nombre de galeries internationales fréquentées par les conservateurs (Londres, Paris, Madrid et São Paulo) et où des œuvres (internationales) sont acquises atteint un sommet entre 2002 et 2007 pour retomber les années suivantes. Il semble que le MACM n'échappe pas à l'influence grandissante des foires internationales dans le domaine du marché de l'art international qu'évoquent l'historien de l'art américain Paul O'Neil (2007 : 17) et la sociologue Raymonde Moulin (2009 : 61).

IV.2.2 Les acquisitions par don

Les dons constituent 85 % des acquisitions du MACM entre 1992 et 2012. Sur un total de 2141 acquisitions par don, 1839 font l'objet d'un rapport justificatif. Parmi les 15 % qui n'en ont pas, il est indiqué dans 10 % des cas que le mécène désire rester anonyme ou ne

veut pas de reçu fiscal. Ces chiffres montrent le rôle important de l'avantage fiscal consenti au donateur dans le mécénat sous forme de dons d'œuvres aux musées.

Tableau XIIa. Acquisitions par don : motivations liées à la collection

Année	% acquisitions justifiées	Accroissant les corpus historiques	Accroissant les corpus monographiques	Motivations stylistiques	Comblant un manque	Collection Lavalin	<i>Politiques du MACM</i>
1992	85 %	10 %		16 %			
1993	94 %	23 %		15 %	7 %		
1994	85 %	27 %	19 %	14 %	5 %	2 %	
1995	100 %	32 %	42 %			1 %	1 %
1996	95 %	11 %	10 %	28 %			5 %
1997	90 %	10 %	18 %	34 %		2 %	
1998	96 %	8 %	20 %	20 %	12 %		4 %
1999	66 %	3 %	17 %	22 %	5 %	4 %	
2000	96 %	32 %	10 %	20 %	8 %	4 %	5 %
2001	89 %	10 %	8 %	32 %	20 %	1 %	
2002	96 %	7 %	12 %	10 %	18 %		
2003	98 %	12 %	10 %	10 %	15 %		1 %
2004	100 %	10 %	65 %	7 %	5 %		2 %
2005	100 %	2 %	10 %	7 %	8 %		
2006	90 %	2 %	12 %	8 %	15 %		10 %
2007	100 %	6 %	5 %		5 %		
2008	100 %		6 %	5 %			
2009	90 %		10 %				2 %
2010	83 %	3 %	3 %	5 %	1 %		11 %
2011	70 %	8 %	8 %	8 %			12 %
2012	92 %	5 %	4 %	12 %	5 %		

Les motivations les plus fréquentes mentionnées dans les rapports justificatifs ont été regroupées en deux tableaux. Celles se rapportant à la collection se trouvent dans le tableau ci-dessus (XIIa). Dans cette catégorie, les plus évoquées sont l'accroissement des corpus historiques et monographiques ainsi que le style de l'œuvre que l'on veut acquérir. Elles sont suivies de près par l'argument du manque que comblerait l'acquisition. Les motivations mettant de l'avant l'existence d'une œuvre du même artiste dans la collection Lavalin cessent complètement après 2002, et on évoque les *Politiques du MACM concernant sa collection* épisodiquement dans la moitié des années de notre période.

L'importance d'accroître les corpus historiques et monographiques et de représenter la diversité stylistique de l'art contemporain est évoquée, malgré quelques fluctuations d'une année à l'autre, dans des proportions qui vont rarement au-dessous de 10 % jusqu'en

2003¹³⁷. À l'inverse, ce même argument atteint rarement 10 % à partir de 2004¹³⁸. La diminution de l'argument en faveur de l'accroissement des corpus historiques, comme celui que l'on trouve dans le dossier de *Sans titre* (c. 1930) de Paul-Émile Borduas¹³⁹, se fait sentir à partir de 2004, moment où s'inverse la tendance des acquisitions d'œuvres par don qui sont, dès lors, plus contemporaines qu'historiques.

Les motivations concernant les groupements autour d'un artiste sont fréquentes entre 1992 et 2003. C'est l'argument qui est utilisé dans le dossier de *Circuit ouvert* (1967) d'Edmund Alleyn¹⁴⁰ et qui appuie l'acquisition dans le but d'enrichir le corpus de l'artiste, ce qui permet de développer des thématiques d'exposition.

On rencontre régulièrement des motivations stylistiques soutenant une acquisition entre 1992 et 2003, comme c'est le cas dans le rapport justificatif de *The Pull* (1996) de Susan G. Scott, que l'on qualifie d'« œuvre au style actuel », ou dans celui de *Tagada soin soin* (1973) de Pierre Ayot¹⁴¹ : « Avec cet engouement pour le médium dont fait preuve Ayot, apparaît une nouvelle esthétique, une nouvelle figuration propre au Pop Art. » Ces arguments occupent en revanche une place de second rang entre 2003 et 2011, mais reviennent plus fortement en 2012.

La motivation d'un manque à combler occupe une place de plus en plus importante à partir de 1998 on l'invoque de manière continue jusqu'en 2009. Comme le mentionne France Lévesque (2003 : 94) qui s'appuie sur Preziosi (1992), cela participe à l'idée d'accumulation d'une collection et met de l'avant l'indexation de catégories selon les

¹³⁷ L'année où cette motivation est la plus évoquée est 1995, où sont acquis les 32 tableaux de Louis Comtois et les 37 vidéos de Dennis Oppenheim, tandis qu'elle ne représente que 3 % des motivations en 1999.

¹³⁸ L'année 2004 ne peut pas vraiment être prise en considération, car elle est marquée par 2 acquisitions massives : 111 photos de Charles Gagnon et 226 dessins de Robert Roussil qui vont rejoindre des collections monographiques et faussent les statistiques.

¹³⁹ Paul-Émile Borduas, *Sans titre* (c.1930) [D9866A8]. « Le Musée se fait un devoir de préserver et d'enrichir ce patrimoine historique pour rappeler le caractère exceptionnel et promoteur de la contribution de l'artiste tant aux développements de l'esthétique picturale contemporaine qu'aux changements culturels survenus au Québec. »

¹⁴⁰ Edmund Alleyn, *Circuit ouvert* (1967) [D949P1].

¹⁴¹ Susan G. Scott, *The Pull* (1996) [D9782P1] ; Pierre Ayot, *Tagada soin soin* (1973) [D0175E1].

différents corpus qu'elle identifie (artiste, mouvement, support de l'œuvre) et devenant prétexte à intégrer un artiste ou un style qui n'est pas encore représenté.

Avant de disparaître totalement des rapports justificatifs en 2001, les références à la collection Lavalin donnent en quelque sorte, comme l'avance France Lévesque (2003 : 137), une certaine légitimation à l'acquisition qui est proposée. Ainsi, on peut lire dans le document justificatif de *Nocturne* (1964) de Jacques Hurtubise : « La collection compte 68 œuvres de l'artiste dont près de la moitié provient de la collection Lavalin. Parmi toutes ces œuvres, une seule témoigne de cette période¹⁴². »

Les motivations liées aux *Politiques du MACM concernant sa collection* reposent en grande partie sur le mandat « de collectionner et de mettre en valeur les œuvres les plus significatives en art contemporain du Québec, du Canada et d'ailleurs », comme c'est le cas dans le dossier de *I am Still Black* (1999) de William Pope : « Nous sommes heureux de la [l'œuvre] représenter dans notre collection puisque le premier mandat du MACM est de collectionner et de mettre en valeur les œuvres les plus significatives en art contemporain du Québec, du Canada et de la scène internationale¹⁴³. »

¹⁴² Jacques Hurtubise, *Nocturne*, (1964) [D00106P1].

¹⁴³ William Pope L., *I am Still Black* (1999) [D1009TM8].

Tableau XIIIb : Acquisitions par don : exposition passée au MACM, exposition future au MACM, rayonnement international, remerciements au donateur

Année	% acquisitions justifiées	Exposition passée au MACM	Exposition future au MACM	Rayonnement international	Remerciements au donateur
1992	85 %				
1993	94 %			20 %	
1994	85 %	9 %			
1995	100 %	2 %		5 %	4 %
1996	95 %	2 %	5 %	12 %	
1997	90 %			15 %	
1998	96 %		2 %		
1999	66 %	2 %	2 %	2 %	7 %
2000	96 %	3 %	2 %	7 %	
2001	89 %	2 %	2 %		3 %
2002	96 %	4 %		6 %	20 %
2003	98 %	1 %		2 %	15 %
2004	100 %	1 %		3 %	14 %
2005	100 %	3 %		10 %	47 %
2006	90 %	3 %		13 %	
2007	100 %		2 %	48 %	22 %
2008	100 %	2 %		12 %	52 %
2009	90 %	4 %			7 %
2010	83 %	3 %		7 %	33 %
2011	70 %	3 %		7 %	12 %
2012	92 %	3 %	3 %	9 %	3 %

L'importance des expositions que le MACM organise à l'intérieur de ses murs, que ce soit des expositions passées ou futures, occupe une place de premier plan dans les motivations avancées pour justifier une acquisition.

La participation d'un artiste ou d'une œuvre à une exposition passée n'est pas évoquée en 1992 et en 1993, mais l'est de manière régulière entre 1994 et 2012 (à l'exception de 1995, de 1997 et de 1998) et représente une moyenne d'environ 3 % pour l'ensemble. On trouve mention de l'artiste dans des expositions bien antérieures à la date de la proposition d'acquisition de l'œuvre, comme c'est le cas de *M'Field* (1998) de Michael Flomen « dont le Musée a déjà présenté les œuvres dans le cadre de l'exposition *Tendances actuelles de la photographie, la sculpture et la vidéo* à l'hiver 1978-1979 »¹⁴⁴, ou encore du grand dessin *Tellu modulations vibratoires* (1963) de Jean-Paul Mousseau dont on a

¹⁴⁴ Michael Flomen, *M'Field* (1998) [D01132PH1].

présenté une demande d'acquisition en 2002 en mentionnant sa présence dans la rétrospective de l'artiste durant l'hiver 1977¹⁴⁵.

La participation à une exposition future est, par contre, moins évoquée que celle à une exposition passée. Elle est même sporadique entre 2001 et 2012, n'étant mise de l'avant que quelques fois en 2007 et en 2012. Elle fait une première apparition lors de la proposition d'acquisition en 1996 d'*Émanation : le Musée noir* (1992-1993) d'Irene Whittome avec la mention que le Musée prépare pour mai 1997 une exposition monographique de l'artiste. On la mentionne une des dernières fois en 2001 alors qu'on veut faire l'acquisition de *Jéricho : A Variation* (1978) d'Yves Gaucher, en précisant que le MACM prévoit une grande rétrospective de cet artiste en 2002-2003¹⁴⁶.

Le rayonnement international de l'artiste est particulièrement évoqué entre 2002 et 2008. Avant cela, on en parle dans une moindre mesure et peu après 2008.

La reconnaissance envers le donateur occupe une place de plus en plus importante à partir de 2002. Avant cette date, elle figure dans moins de 10 % des rapports justificatifs. Rappelons que 2003 et 2004 sont des années particulièrement riches en dons. Il y en a 114 en 2003 et 478 en 2004.

IV.3 1992 à 2012 et mandats de direction au MACM, une question de style

L'analyse des tableaux XI et XII nous permet de distinguer trois périodes qui correspondent à différents mandats de direction. La première, de 1992 à 2003, celle du mandat de Marcel Brisebois, se caractérise par la complétude des corpus historiques et monographiques, ainsi que par les motivations stylistiques plus fréquentes qu'au cours des

¹⁴⁵ Jean-Paul Mousseau, *Tellu modulations vibratoires* (1963) [D0251D1].

¹⁴⁶ Irene Whittome, *Émanation : le Musée noir* (1992-1993) [D9643113] ; Yves Gaucher, *Jéricho : A Variation* (1978) [D0125P1].

années suivantes. Ce sont également les années où il y est question, dans les rapports, de la collection Lavalin, de même que des expositions passées et futures du MACM.

La deuxième période, qui commence en 2004 et se termine en 2009, correspond au mandat de Marc Mayer. Le rayonnement international de l'artiste et l'hommage rendu au donateur dominant dans les rapports justificatifs, au détriment de la complétude des corpus ou des expositions.

La troisième période correspond aux mandats de direction qui terminent notre période d'étude (2009-2012). Les principales motivations des mandats précédents sont évoquées, mais modérément. On ne trouve aucune référence à la collection Lavalin, et les expositions futures du MACM ne sont mentionnées qu'en 2012.

Voyons si nous pouvons caractériser les mandats de direction qui semblent se distinguer notamment par la façon d'écrire les motivations.

Jusqu'en 2002-2003, les rapports justificatifs sont fournis et foisonnent de détails non seulement sur le style de l'œuvre dont il est question, mais aussi sur les différentes approches adoptées par l'artiste, ses affiliations aux nombreux mouvements artistiques. C'est le cas notamment en 1992 de la notice suivant la biographie d'André Jasmin et son parcours professionnel dans le dossier de *Sans titre*¹⁴⁷ :

Sans titre de 1944 est donc manifestement une œuvre de jeunesse qui met en évidence le souci chez l'artiste de traiter de manière non réaliste des objets conventionnels de la vie quotidienne. Cette petite nature morte témoigne d'une grande fraîcheur d'exécution et présente à l'évidence les qualités plastiques qui marqueront l'œuvre ultérieure. Parce qu'elle rappelle le contexte particulier à Montréal qui a vu l'émergence et l'affirmation du surréalisme et de l'automatisme, au cours des années 40, cette œuvre sur papier, simple et lumineuse s'impose avec placidité.

¹⁴⁷ André Jasmin, *Sans titre* (1944) [D921348G01].

L'exemple précédent illustre le souci pédagogique dans le texte justificatif qui est caractéristique des premières années suivant l'arrivée du Musée à la Place des Arts en 1992 et qui se poursuit jusqu'en 2003, comme le montre ce texte au sujet de *L'odalisque* (1983) de Marcelle Ferron¹⁴⁸ :

La composition ici repose sur de larges tracés à l'horizontale de couleurs, traités en transparence et dont la sensualité est accentuée par l'utilisation de pigments argentés [...] Dans l'élaboration des tableaux de cette période, une certaine calligraphie qui, est d'abord discrètement assimilée à l'étalement des couleurs prend bientôt l'avant-plan et semble devenir l'élément structurant de la composition. Cette calligraphie qui à l'occasion possède des qualités orientalisantes deviendra un des caractères distinctifs de nombreuses œuvres exécutées durant les années 1980¹⁴⁹.

À partir de 2004, le ton didactique de la rédaction diminue au profit d'une urgence en ce qui concerne les manques à combler, ou les axes de collectionnement à ajuster. Citons pour exemple ce qu'on lit dans le rapport justificatif de l'acquisition en 2004 de *Vivre aux dépens d'autrui* (2003) de Michel Boulanger¹⁵⁰ et qui concerne le développement de la collection :

Il devient impérieux pour l'institution de considérer l'apport d'artistes québécois plus jeunes, mais possédant déjà une maîtrise exceptionnelle de leur pratique dans le développement de la collection.

Dans le texte suivant, tiré du dossier d'acquisition, en 2007, de *Sans titre* (1985) de Norman Bluhm¹⁵¹, on utilise un ton tout aussi autoritaire en faisant référence à la fois aux différents corpus et à l'ensemble de la collection :

Il faut convenir que la collection accuse un certain manque en ce qui concerne la peinture américaine des années 50, 60 et 70 et que nous avons trop peu d'œuvres de grands artistes des États-Unis qui ont marqué l'après-guerre et détrôné Paris comme centre du monde de l'art.

¹⁴⁸ Marcelle Ferron, *L'odalisque* (1983) [D0331P1].

¹⁴⁹ Cette œuvre a été acquise auprès d'un particulier, par l'entremise d'une galerie.

¹⁵⁰ Michel Boulanger, *Vivre aux dépens d'autrui* (2003) [D04290P1].

¹⁵¹ Norman Bluhm, *Sans titre* (1985) [D0735P1].

À partir de 2009, les rapports justificatifs changent encore. Ils adoptent un style plus laconique et le texte s'en tient à la demande du formulaire, à l'instar de ce que l'on trouve après la biographie et la description de l'œuvre dans le rapport justificatif du don, en 2010, de *Stripped Mandala* (1972) de l'artiste allemand Kurt Kranz¹⁵² : « Le titre de l'œuvre évoque une constante dans le travail de l'artiste : la fascination pour la spirale et le motif circulaire. » Le texte qui suit la biographie de Françoise Sullivan et la description de deux sculptures (1968) proposées en don en 2011¹⁵³ est un exemple du changement de ton par l'économie de mots utilisés : « L'acquisition de ces deux œuvres est d'intérêt historique, car elles illustrent les enjeux de la réflexion de l'artiste sur sa contribution à l'histoire de l'art et sur la nature de l'objet sculptural dans le contexte de la production québécoise des années 1960. »

IV.3.1 Les trois directeurs à la Place des Arts, de 1992 à 2012

Les tableaux XI et XII de la section précédente nous informent sur les différents mandats de direction qui se sont succédé au cours de notre période d'étude. Nous aimerions nous y attarder et regarder en quoi les rapports justificatifs diffèrent d'un mandat à l'autre.

¹⁵²Kurt Kranz, *Stripped Mandala* (1972) [D1019D1].

¹⁵³ Françoise Sullivan, *Sans titre* (1968) et *Sans titre* (1968) [D1116S1 et D1117S1].

IV.3.1.1 Marcel Brisebois (1992-2003)

Comme la plupart des directeurs du MACM, Marcel Brisebois a fait face à des contraintes budgétaires. Il est celui qui s'est le plus épanché dans les rapports annuels, comme on le voit dans celui de 2001 (2001 : 11) où il évoque « [l']incapacité financière [du Musée] à soutenir un rythme d'acquisition d'œuvres dynamiques ».

C'est au cours de son mandat de plus de 20 ans que la collection a enregistré le plus grand nombre d'acquisitions sollicitées, soit 1343 au total (270 achats, 1073 dons), auxquelles s'ajoutent les 1324 acquisitions non sollicitées de la collection Lavalin.

Les restrictions budgétaires pour lesquelles il est impossible de déterminer la part qui relève du remboursement de l'emprunt de 5,4 millions de dollars ont eu pour conséquence, entre autres, l'intensification de projets en collaboration avec la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal. Certains consisteront en des levées de financement somme toute assez modestes à en juger par les chiffres publiés dans le *Rapport d'activité 1995-1996* (1996 : 24) concernant *La collection du MAC, c'est MACollection!* « En mars, au moment de la publication du rapport, le total atteint grâce à la participation de 50 donateurs est de 59 150 \$. » D'autres auront pour but de faire entrer au Musée des collections privées par l'entremise d'une exposition *L'œil du collectionneur* (du 18 octobre 1996 au 5 janvier 1997). Selon Marcel Brisebois (1996-1997 : 7), cette exposition a eu pour « effet d'encourager la création du Club des collectionneurs et des amateurs d'art du Musée d'art contemporain de Montréal ». En 2000, il (1999-2000 : 10) dira de la Fondation qu'elle est devenue un « pilier » du Musée et il reconnaîtra « l'inestimable contribution des collectionneurs qui, par leurs dons, viennent combler certaines lacunes dans la collection, permettant parfois un rattrapage historique important ».

La collection est au cœur des préoccupations de Marcel Brisebois. Ce qu'il en dit dans le dernier rapport annuel de son mandat est révélateur (2003-2004 : 9) : « La collection est la principale richesse du Musée, et lui confère son identité. » C'est au cours de son mandat

que les expositions de longue durée autour de la collection sont lancées. Ainsi, la première exposition, *La collection : tableau inaugural*, tient l'affiche pendant deux ans et a pour but de présenter la collection et de montrer la diversité de ses corpus. Elle est suivie 10 ans plus tard, en 2002, de la première exposition qualifiée par le MACM de permanente : *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec !* Cette exposition met de l'avant les assises de la collection et les réalisations de Paul-Émile Borduas en particulier et durera six ans, soit de 2002 à 2008.

Même s'il n'est pas du ressort du directeur d'écrire les rapports justificatifs, ou de les dicter, leur rédaction reflète les caractéristiques de la période où elle est réalisée et il est possible d'en dégager les tendances. Nous proposons de regarder ce qui a distingué ceux de la période où Marcel Brisebois a dirigé le MACM à la Place des Arts.

Une caractéristique du mandat de Marcel Brisebois est la production de rapports justificatifs pour les acquisitions par achat, ce que nous ne retrouvons pas sous les autres mandats. En effet, 65 % des 270 dossiers d'acquisitions par achat contiennent un rapport justificatif. La forme et le contenu de ce document sont identiques à ceux des dossiers d'acquisitions par don. On y reconnaît la même intention didactique et le ton pédagogique visant à montrer les valeurs de l'œuvre et de l'artiste ainsi que la nécessité de les intégrer à la collection. À titre d'exemple, regardons ce qu'a écrit le conservateur Réal Lussier pour motiver l'achat, en 1992, de *I have been a tree in the hand* (1984-1992) de Giuseppe Penone¹⁵⁴ :

Le moule en fer de la main de l'artiste s'est pétrifié tranquillement dans le nœud d'un arbre, symbole de l'emprise de la chair sur la matière, mainmise de la culture sur la nature. En fait, on peut dire que l'œuvre mesure le temps et rend compte de l'acte créateur qui l'a modelée tout en exprimant le lien existentiel qui unit l'homme et son environnement, l'homme et la nature. La présence d'une première œuvre de Penone au sein de la collection du Musée apparaît des plus essentielles lorsque l'on mesure l'importance du travail de l'artiste à travers non seulement l'essor de l'Arte Povera mais aussi le développement de l'art contemporain en général. Par ailleurs, cette

¹⁵⁴ Giuseppe Penone, *I have been a tree in the hand* (1984-1991) [A921335S1].

acquisition se justifie doublement en pertinence, car elle permet d'élaborer un propos avec les œuvres de Mario Merz, Giulio Paolini et Jannis Kounellis que le Musée possède actuellement.

Cet extrait met en évidence un souci de contextualiser l'esthétique de l'œuvre qui va au-delà des normes d'un formulaire. À lui seul, ce texte résume les caractéristiques d'acquisition de la période 1992-2003 relevées dans les tableaux XI et XII. L'achat comble un manque stylistique (*Arte Povera*), marque la première entrée dans la collection de l'artiste international Giuseppe Penone, dont l'œuvre en rejoint d'autres de même calibre (Merz, Paolini, Kounellis), ce qui favorise des rapprochements expositionnels.

Les 1073 acquisitions réalisées par voie de don au cours du mandat de Marcel Brisebois comportent 614 acquisitions historiques, soit plus de la moitié. Parmi celles-ci, les 437 québécoises accordent une place importante aux artistes de l'abstraction québécoise. Dans cette optique, les acquisitions visent à accroître les séries monographiques des peintres surréalistes, automatistes, postautomatistes, géométriques, et promoteurs du *hard edge*, tout comme celles des sculpteurs de la même époque.

L'importance accordée aux œuvres québécoises historiques est conforme à ce qui est inscrit dans les *Politiques*. Les motivations insistent sur le rôle d'éclaireur des pionniers de la modernité en histoire de l'art, rappellent la mission patrimoniale du Musée dans la conservation et l'accroissement des corpus en question, de même que le rôle pédagogique que joue l'institution en diffusant les œuvres. On en trouve un exemple dans le rapport justificatif de l'acquisition par don, en 1998, de la série composée d'une aquarelle et de dessins (c. 1930) de Paul-Émile Borduas¹⁵⁵ :

L'ensemble des neuf fusains représente un intérêt historique esthétique pour nous et contribue en somme à enrichir notre connaissance historico-biographique de Borduas, ses relations de jeunesse et l'influence d'Ozias Leduc. Le Musée se fait un devoir de préserver et d'enrichir ce patrimoine pour rappeler le caractère exceptionnel et promoteur de la contribution de l'artiste tant aux développements de l'esthétique picturale contemporaine qu'aux

¹⁵⁵ Paul-Émile Borduas, *Sans titre* (c.1930) [D9866A8], quatre *Religieuse lisant* (1928) [D9867D1-D9870D1], *À l'exposition* (1928) [D9871D1], *Trois ouvriers au travail* (1928) [D9872D1].

changements culturels survenus au Québec dans les années 1940 et 1950 et des répercussions au pays.

Une autre particularité des rapports justificatifs de ce mandat renforçant la didactique qu'on y reconnaît est le souci d'y inclure, chaque fois que cela est possible, les détails révélés par les ayants droit au conservateur et qui, pensons-nous, sont ajoutés dans l'intention d'enrichir les connaissances techniques ou anecdotiques sur l'artiste. Citons comme exemple ce qui est écrit dans le rapport justificatif concernant l'acquisition de la sculpture *Sans titre* (1964) de Charles Daudelin offerte par Gisèle Morin Lortie en 1994 : « L'œuvre a été réalisée à la demande de Gisèle et de Gérard Lortie pour être placée dans la cour et elle a été conçue pour être vue de face »¹⁵⁶, ou encore dans les dossiers de deux tableaux : *Composition abstraite n° 48* (1950) et *Composition abstraite n° 49* (c. 1950) de Jauran, dons en 1999 de madame de Repentigny, la veuve de l'artiste : « Selon sa femme, Jauran aurait peint ces deux œuvres au dos d'une toile cirée¹⁵⁷. »

Comme nous l'avons vu au chapitre II et au chapitre III, l'acquisition de la collection Lavalin a eu lieu au cours du mandat de Marcel Brisebois, sitôt après le déménagement de 1992. Plusieurs rapports justificatifs font état de liens entre les acquisitions nouvellement proposées et les œuvres existant au sein de cette acquisition massive jusqu'en 2001.

C'est le cas du rapport de l'acquisition de don en 1994 du tableau *Radioactivité n° 7* (1961) de Jacques Hurtubise¹⁵⁸ : « Ce tableau complète le corpus des quelque 20 œuvres de l'artiste dans la collection auxquelles s'ajoutent les 28 dans la collection Lavalin. » Cette distinction dans le texte entre les deux collections se répète chaque fois qu'une nouvelle acquisition entre dans la collection et que d'autres œuvres de l'artiste existent aussi dans la collection Lavalin. Selon France Lévesque (2003 : 137), la collection du MACM s'est appuyée sur la légitimité de la collection Lavalin pour justifier l'acquisition de nouvelles œuvres. Notre analyse des rapports justificatifs tend à montrer le contraire, justement en raison de

¹⁵⁶ Charles Daudelin, *Sans titre* (1964) [D9454S1].

¹⁵⁷ Les rapports justificatifs se trouvent dans les dossiers de Jauran, *Composition abstraite n° 48* (1950) [D9941P1] et de *Composition abstraite n° 49* (c.1950) [D9942P1].

¹⁵⁸ Jacques Hurtubise, *Radioactivité n° 7* (1961) [D9455P1].

cette distinction que l'on fait entre les deux collections. Certes, la combinaison des deux corpus vient étoffer le nombre d'œuvres de l'artiste, mais les motivations ne présentent pas la collection de l'entreprise comme un support de validité historique ou esthétique.

IV.3.1.2 Marc Mayer (2004-2008)

Le mandat de Marc Mayer à la direction du MACM dure quatre ans. On pourrait penser que la brièveté de ce mandat le rend difficile à caractériser. Cependant, le style que Mayer adopte dès son arrivée est tellement différent qu'il a des répercussions à tous les niveaux du Musée et jusque dans la rédaction des rapports justificatifs. D'un autre côté, en raison de la courte durée du mandat de Mayer, il est impossible de dire si le rythme d'innovations qu'il a apporté aurait été poursuivi au fil des ans.

En prenant les rênes de l'institution muséale en 2004, Marc Mayer reconnaît les restrictions financières qui la touchent. C'est le manque d'espaces d'exposition qui est sa préoccupation première (2005-2006 : 9). Le discours de ce directeur est complètement différent de celui de son prédécesseur. En effet, autant faire plus avec moins sur le plan financier (2003-2004 : 7) ou inscrire la collection comme survivance d'une mémoire collective (1992a : 15) étaient les mots d'ordre de l'administration précédente, autant on assiste dans celle-ci à un tournant historique (2005-2006 : 9).

Le financement qui permet au Musée de fonctionner demeure constant et le budget alloué aux acquisitions est le même. Ce qui change, ce sont les stratégies de marketing et de gestion muséale qu'introduit le nouveau directeur.

Marc Mayer agit d'abord sur la scène locale en faisant la promotion du Musée dans des lieux très fréquentés. Mentionnons les encarts publicitaires loués dans les stations de métro depuis 1995 pour annoncer les expositions, visant à accroître la fréquentation et assurant la visibilité du Musée auprès d'un large public.

Il agit aussi à l'échelle canadienne et internationale en misant plus que ses prédécesseurs sur le rayonnement des œuvres et la possibilité d'échanger celles qui ont été acquises par achat, participant pleinement au « capitalisme de la collection¹⁵⁹ » dont parle Paul Werner (2005 : 4). Mentionnons quelques acquisitions de 2006 et de 2007 qui sont de ce calibre : l'installation *Jumbo Spoons and Big Cake* (2000) de Thomas Hirschhorn, l'installation *Screen Door* (2005) de Rodney Graham, la vidéo (*Entlastungen*) *Pipilottis Fehler* (1988) de Pipilotti Rist, *Chameleon* (2004) de Franz West, ou encore les quatre vidéos (1967-1968) de Bruce Nauman, l'installation *Loop Through* (2005) de Gary Hill, les compositions photos *Pictures of Magazines (monochromes) Black et Orange* (2007) de Vik Muniz¹⁶⁰.

Pareillement, dès 2004, on commence à acquérir des œuvres aux dimensions hors norme. C'est le cas en 2004 des *Bois flottés* (2004) de Serge Murphy¹⁶¹ qui instaure une relation inédite à l'espace au MACM, laquelle se perpétuera au cours de cette période¹⁶².

Sous le mandat de Mayer, on assiste à la restructuration des levées de fonds qui, comme le dit le président du conseil d'administration Marc DeSerres (2005-2006 : 7), a pour but d'accroître les revenus et de mieux positionner le Musée pour le projet d'expansion du Silo n° 5, qui résoudrait les questions d'espace. Le journaliste Stéphane Baillargeon (2005 : B-8) parle de l'intention de Mayer de doter à moyen terme le Musée d'un fonds dépassant les 20 millions grâce à l'aide de la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal et qui permettra de réaliser ses projets.

¹⁵⁹ Paul Werner (2005). « The genius of capitalism-and vice-versa », *Museum, Inc. : Inside the Global Art World*, Chicago, Tricky Paradigm Press, p. 4 : « The museum puts its own capital ("the collection") or the capital of others ("loans ") into circulation ("shows"). As the capital circulates, it accumulates more capital, which inturn is put back in circulation or leveraged for more capital. »

¹⁶⁰ Thomas Hirschhorn, *Jumbo Spoons and Big Cake* (2000) [A0711] (installation monumentale, environ 12 mètres sur 12 mètres) ; Rodney Graham, *Screen Door* (2005) [A06111] ; Franz West, *Chameleon* (2004) [A0684I9] ; Pipilotti Rist, *Entlastungen* (1988) [A072VID1] ; Bruce Nauman, quatre vidéos des années (1967-1968) [A0765VID1-A0769VID1] ; Gary Hill, *Loop Through* (2005) [A0770I2] ; Vik Muniz, *Pictures of Magazines (monochromes) Black et Orange* (2007) [A0771Ph1 et A0772Ph1].

¹⁶¹ Serge Murphy, *Les bois flottés* (2004) [D04405I12].

¹⁶² En 2007, deux acquisitions ont des tailles gigantesques : *Jumbo Spoons and Big Cake* (2000) [A0711] de Thomas Hirschhorn, dont l'entreposage requiert à lui seul neuf caisses et une palette, et de Wanda Koop, *Airplane* (1983) [D0715P3] dont le rapport justificatif vante les dimensions : « Le grand format monumental bouleverse le spectateur. ».

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de voir apparaître de nouvelles actions conjointes du Musée et de la Fondation, comme le Symposium des collectionneurs. La première édition de ces soirées-bénéfice à 1000 \$ le couvert a pour but d'enrichir la collection du Musée et propose aux participants la simulation d'une vente aux enchères d'œuvres sélectionnées au préalable par le directeur du MACM et les conservateurs.

Les montants du financement (voir le tableau I du chapitre III) par dons montrent le succès des campagnes de financement de cette période. L'année de l'entrée en fonction de Marc Mayer, le total des levées de fonds de la Fondation s'élève à 284 064 \$. Deux ans après son arrivée, soit en 2006, ce montant a presque doublé et représente 652 852 \$. L'année suivante, il frise le million avec 978 963 \$. Ensuite, il tombe à 657 502 \$ à 2008, puis à 315 014 \$ en 2009, l'année de son départ. À l'évidence, le style d'action de Marc Mayer avait rallié plusieurs personnes à la cause du MACM et à son financement.

On reconnaît l'esprit nouveau qui accompagne le mandat de Marc Mayer dans tous les tableaux de cette étude. Le financement par don augmente considérablement (tableau I) ; les dons montrent une nouvelle préférence pour les œuvres contemporaines, tendance qui se maintient (tableau VIII) ; l'intérêt pour le rayonnement des artistes et des œuvres au Canada et à l'étranger prime sur l'accroissement des corpus historiques ou monographiques (tableaux XIIa et XIIb).

Les expositions marquantes de cette administration n'ont pas la même finalité que celles de la précédente ; il ne s'agit pas de présenter la collection, ses prémisses ou ses corpus, mais de faire découvrir la créativité artistique locale actuelle en lançant une série : *La Triennale québécoise*. La première édition intitulée *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* (du 24 mai au 7 septembre 2008) met en valeur une sélection de réalisations artistiques, dans toutes les salles du Musée. Cette exposition est aussi l'occasion

d'introduire un partenariat d'un genre nouveau avec une autre société d'État : la chaîne de télévision Télé-Québec¹⁶³.

Comme le mentionne le site Internet du Musée (2014), cette exposition constitue, par sa taille, une des plus grandes expositions de l'histoire du Musée. Par ricochet, et comme cela a été le cas en 1992 lors de l'exposition inaugurale *Pour la suite du monde*, de nombreuses œuvres exposées iront alimenter la collection. Un journaliste du quotidien *Le Devoir*, Guillaume Bourgault-Côté (2008), rapporte que le MACM à cette occasion « a fait l'acquisition de 37 des 135 œuvres actuellement accrochées aux murs de l'exposition *La Triennale québécoise* ».

Bien qu'il faille attendre 2005 pour constater des changements dans les rapports justificatifs en raison du processus d'acquisition qui s'étale sur plusieurs semaines, voire plusieurs mois, certains signes de changement apparaissent dès 2004.

Notons en premier lieu qu'aucun des 104 dossiers d'acquisitions par achat de cette période ne contient de rapport justificatif. Toutefois, en ce qui concerne les acquisitions par don, 95 % des 747 dossiers en ont un. Le ton et les arguments avancés dans les rapports sont différents dès 2004. D'une manière générale, les textes perdent leur côté didactique des années précédentes au profit d'une urgence, parfois assez explicite.

À titre d'exemple de cette inflexion nouvelle, rapportons ce qu'on lit dans deux rapports de 2004. Le premier a été écrit pour l'acquisition du tableau *Vivre aux dépens d'autrui* (2003) de Michel Boulanger¹⁶⁴ : « Il devient impérieux pour l'institution de considérer l'apport d'artistes québécois plus jeunes. » Le second concerne l'acquisition de

¹⁶³ Dans le dossier des œuvres concernées – les vidéos de Gwenaël Bélanger, de Patrick Bernatchez, de Louis Philippe Eno, de Bettina Hoffmann, de Charles Guilbert et de Serge Murphy, de Manon Labrecque, de Lynne Marsh, de Tricia Middleton, de Yannick Pouliot et, enfin, de Chih-Chien Wang [A0842VID1-A0851VID1] –, on trouve la notice suivante : « Le MACM et Télé Québec s'unissent à titre de producteurs conservateurs et diffuseurs d'œuvres vidéographiques. Les deux sociétés d'État ont élaboré le meilleur scénario possible pour mettre en valeur la création de dix artistes québécois à qui on a demandé de créer 10 capsules vidéos d'une minute. La nature même de ce médium permettra la diffusion des œuvres en format exposition, en format télé et sur Internet. [...] Après la Triennale, les œuvres seront intégrées à la Collection du Musée d'art contemporain et deviendront patrimoine national. Ces vidéos d'art feront également partie de l'inventaire de Télé Québec qui pourra éventuellement les rediffuser. »

¹⁶⁴ Michel Boulanger, *Vivre aux dépens d'autrui* (2003) [D04390P1].

l'installation *Les bois flottés* (2004) de Serge Murphy, que nous avons mentionnée plus haut : « Le MACM a accepté avec enthousiasme la proposition de don de l'artiste qui remplit à elle seule une salle d'exposition, y reconnaissant la finalité et le caractère achevé d'un travail d'une grande maturité artistique. »

Ces textes du début du mandat de Marc Mayer reflètent les autres rapports justificatifs. Il ne sera plus que rarement question de l'histoire de l'art, de la modernité au Québec et des regroupements possibles avec d'autres œuvres dans la collection ou dans des expositions du MACM. Ils mettent plutôt de l'avant le rajeunissement de la collection par l'intermédiaire des artistes et des styles, et le rayonnement que leur participation apporte au Musée.

Pour illustrer cette volonté de rayonnement, rapportons ce passage du dossier de l'acquisition par don de *Karfunkel Fee* (1990) d'Anselm Kiefer¹⁶⁵ :

Cette acquisition constituera une de nos œuvres les plus prestigieuses dans la collection, aussi importante que *Red Room-Child* de Louise Bourgeois. Il s'agit d'un atout majeur pour notre collection, une valeur inestimable pour l'enrichissement de notre collection. Cette acquisition nous assurerait un plus grand rayonnement à travers le monde.

Une autre caractéristique de cette période ne tarde pas à apparaître dans les rapports justificatifs : l'hommage rendu au donateur. Ainsi, on peut lire dans le rapport justificatif du don de 15 œuvres¹⁶⁶ par Brenda Wallace en 2005 : « Pour l'acquisition de ces 15 œuvres au sein de notre collection, nous n'avons qu'un mot à la bouche : Merci, madame Brenda Wallace. »

¹⁶⁵ Anselm Kiefer, *Karfunkel Fee* (1990) [D08124TM1].

¹⁶⁶ William Burroughs, *RX Morphine at Dawn* (1989) [D0545E1] ; Ian Carr-Harris, *Book for a Public Library* (1995) [D0546TM2] ; Sylvain Cousineau, *Gâteau d'anniversaire* (1977) [D0547TM1] ; Aganetha Dyck, *Sweater* (1988) [D0548S1] ; Eric Fischl, quatre aquarelles (1989) [D0549E1-D0549E4] ; Robert Fones, *Fraktur Double "F"* (1992) [D0550D1] ; Yves Gaucher, *N°2* (1990) [D0551P1] ; Wyn Geleynse, deux photos argentiques, *Antique Movie Camera* (1994) et *Object Assembly* (1993-1994) [D0552PH6] ; Tadashi Kawamata, *P.S. Project NY* (1985) [D0554MA1] ; John Massey, *Blind Faith* (c.1983) [D0555E1] ; Roberto Pellegrinuzzi, *Le chasseur d'images* (1991) [D0556PH1].

Dans le dossier de l'acquisition, en 2008, de *Lettrines 1980-1988* (1980-1988) de Rober Racine, on trouve un autre exemple de cette déférence à l'égard du donateur, ainsi que de la nouveauté artistique que le MACM recherche pour ses collections et que l'on rencontre souvent dans les rapports justificatifs du mandat de Marc Mayer¹⁶⁷ :

L'acquisition de *Lettrines 1980-1988* constitue une opportunité exceptionnelle de compléter la représentation de cet artiste majeur dans la collection. Nous sommes très reconnaissants au donateur d'autant plus qu'il complète aussi les *Vautours* avec 16 nouveaux éléments. Désormais cette donation de plus de 19 œuvres de Rober Racine donne l'occasion au Musée de représenter cet artiste phénoménal dont la clé de toute l'œuvre est placée justement sous le signe de la démesure.

Le problème auquel désire s'attaquer Marc Mayer en arrivant au MACM, c'est le manque d'espace pour les expositions. Pour le résoudre, il envisage une solution impliquant la division du Musée en deux bâtiments. Dans cette optique, il ratisse large pour trouver de nouveaux donateurs et d'éventuels partenariats pour le financement, et repère et acquiert des œuvres qui correspondent à son projet. Les rapports justificatifs d'acquisition rédigés au cours de son mandat portent la trace de ces années et de ses priorités.

IV.3.1.3 Paulette Gagnon (2010-2012)

Une période transitoire suit le départ de Marc Mayer et, en attendant la désignation de la nouvelle directrice, on confie l'intérim à Monique Gauthier. Au cours de cette année, les acquisitions provenant de *La Triennale québécoise* (du 24 mai au 7 septembre 2008) viennent enrichir la collection, dont l'acquisition de l'œuvre numérique *1911* (2006) de

¹⁶⁷ Rober Racine, *Lettrines 1980-1988* (1980-1988) [D0852TM23-D0893D1].

Charles Sandison¹⁶⁸. Le ton de l'extrait du rapport justificatif ci-dessous montre que l'on continue à suivre les lignes directives du mandat précédent :

Les nouvelles technologies et plus spécifiquement le numérique représentent la fine pointe de ce qui se fait de plus innovateur et le Musée se donne comme défi constant d'être à la fine pointe de ce qu'il y a de plus novateur dans le domaine de l'art actuel. Nous sommes redevables à monsieur et madame Mauer de ce don, car nos budgets sont très limités et nous ne pourrions nous permettre l'achat d'une œuvre de ce calibre par un artiste représenté par Yvon Lambert à Paris.

La nomination de Paulette Gagnon à la direction du MACM en juin 2009, comme nous l'avons vu au chapitre II, se fait dans la controverse, alors que le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV) appelle, ainsi que le mentionne la journaliste du *Devoir* Frédérique Doyon (2009), à une consultation publique sur la mission et la gouvernance du Musée. La nouvelle directrice du MACM, Paulette Gagnon, dans un entretien publié dans *Le Devoir* (2009), exprime son respect des traditions en s'appuyant sur des extraits de Pierre Perrault et du *Refus global*.

Le tableau I sur le financement (chapitre III) montre que les subventions fédérales et provinciales sont stables. Par contre, les dons subissent une forte diminution en 2010 après le départ de Marc Mayer, suivie en 2011 d'une reprise. Certes, les montants ne dépassent pas ceux du mandat précédent, mais plafonnent tout de même en 2012 à 992 067 \$. La même division se retrouve dans le tableau V sur la valeur des acquisitions ; après un creux en 2010, la valeur remonte. Le mécénat et les donateurs ont montré une hésitation de deux ans entre un mandat et l'autre.

Comme durant le mandat de Marc Mayer, aucun des 76 dossiers d'acquisitions par achat n'est accompagné de rapport justificatif. Cependant, 87 % des 421 dossiers d'acquisitions par don en contient un.

¹⁶⁸ Charles Sandison, *1911* (2006) [D09154NM1].

Les tableaux XIIa et XIIb portant sur les motivations n'indiquent pas de véritable tendance entre des arguments qui porteraient davantage sur l'accroissement des corpus ou sur le rayonnement international. De manière générale, les caractéristiques des rapports justificatifs de cette période reflètent une certaine hybridité des deux mandats précédents et sont à l'image des expositions que le MACM organise. D'une part, on assiste à une présentation innovante de la collection, en 2011, alors que l'on peut voir dans toutes les salles du Musée des œuvres à la fois gigantesques et rarement présentées : *Déjà – Grand déploiement de la collection*. Cette exposition fait couler beaucoup d'encre dans la presse. Ainsi, dans l'article qu'il écrit dans *Espaces cultures*, le journaliste René Viau (2011-2012 : 34) se dit émerveillé par des choix dont il ne soupçonnait pas l'existence. D'autre part, le public est convié en 2012 à une exposition de type « permanent » qui selon le catalogue (2012 : 13) sert de canevas pour mieux nous faire comprendre l'histoire de l'abstraction des sept dernières décennies : *La Question de l'abstraction* (2012-2016). Celle-ci est reçue par la presse de manière plus pondérée, comme en témoigne l'article d'Alexandre Vigneault dans *La Presse* (2012 : AS-22) qui propose d'y aller pour le plaisir de renouer avec les œuvres de Pellan, de Borduas et de Riopelle.

Dans ce contexte, certains rapports justificatifs, comme à l'époque de Marcel Brisebois, adoptent un ton pédagogique, favorisent des liens avec les corpus historiques et mettent de l'avant les expositions passées ou futures du MACM. À titre d'exemple, citons le texte qui se trouve dans le dossier d'acquisition par don, en 2010, du tableau *Grandes Pulsions III* (2007) de François Lacasse¹⁶⁹ :

Le tableau offert a une valeur intrinsèque pour l'étude de l'art au Québec et au Canada. Il rend compte de la récente production de l'artiste après 20 ans de pratique [...] Reconnaissant d'avoir été sélectionné pour l'exposition soulignant les 50 ans du décès de Paul-Émile Borduas par laquelle le MACM rend hommage à l'artiste pilier de la modernité [...] François Lacasse a décidé de nous offrir cette œuvre qui en compagnie des œuvres de Borduas permet aux visiteurs de revisiter l'héritage du grand maître.

¹⁶⁹ François Lacasse, *Grandes Pulsions III* (2007) [D1001P1].

On retrouve le même discours dans le dossier d'acquisition, en 2011, de *Coulée* (1964) de Fernand Leduc¹⁷⁰. « L'artiste donne du relief à ses tableaux et crée des textures aux allures de cratères lumineux. [...] Cette acquisition vient combler la série des œuvres des années 1960 d'un des artistes les plus importants dans l'histoire de l'art de Montréal, du Québec et du Canada ».

Des références aux expositions prévues dans un proche avenir refont leur apparition, comme du temps de Marcel Brisebois, et sont ajoutées aux motivations dans les rapports justificatifs, notamment pour l'acquisition des deux œuvres (1982) de Daniel Buren¹⁷¹. Voici, à titre d'exemple, ce que l'on trouve dans le dossier de *Quetsche* (1982), après la biographie et le parcours artistique de l'artiste : « Cette œuvre offre un éclairage sur la pensée et le travail de Daniel Buren. De plus, le Musée a prévu d'inclure cette œuvre dans le deuxième volet de l'exposition *Autour de l'abstraction, remarques sur les couleurs* qui aura lieu d'avril à octobre 2013 ».

Cependant, d'autres rapports justificatifs, comme celui de l'acquisition, en 2011, de *Uhm Untitled n° 2* (1989) de Christine Davies¹⁷², rappellent le style de ceux du mandat de Marc Mayer. « L'artiste en début de carrière vient illustrer la volonté du pouvoir nietzschéen à travers laquelle la race humaine s'affirme et plusieurs niveaux de référence s'affrontent. [...] Le Musée a pour mandat de développer la représentation d'artistes québécois et canadiens dont les recherches font état d'une vision singulière et pertinente ».

Malgré le nombre d'acquisitions à la baisse entre 2010 et 2012 (2009 : 156 dons ; 2010 : 55 dons ; 2011 : 67 dons ; 2012 : 56 dons), la tendance à acquérir davantage d'œuvres d'art contemporaines qu'historiques, notée depuis 2004, se maintient, comme le montrent les acquisitions de *Postérité-les-Bains (Usine de sapins)* (2009) du collectif BGL, *Moth Girls* (2012) de Wangechi Mutu, *This Situation* (2007) de Tino Sehgal¹⁷³. Les premières œuvres d'artistes contemporains des Premières Nations font également une première

¹⁷⁰ Fernand Leduc, *Coulée* (1964) [D115P1].

¹⁷¹ Daniel Buren, *Quetsche* (1982) [D1215I13] et *Lavande* (1982) [D1216I13].

¹⁷² Christine Davis, *Uhm Untitled n° 2* (1989) [D1158TM3].

¹⁷³ BGL, *Postérité-les-Bains (Usine de sapins)* (2009) [A1013I] ; Wangechi Mutu, *Moth Girls* (2012) [A1065I246] ; Tino Sehgal, *This Situation* (2007) [A1149].

entrée après celle des estampes inuites introduites lors de l'acquisition de la collection Lavalin. C'est le cas de *The Night of September 12, 1759* (2011) de Kent Monkman et de *Tomorrow Repeated* (2010) de Brian Jungen¹⁷⁴.

Comme durant le mandat de Marc Mayer, on rend hommage au donateur dans les rapports justificatifs jusqu'en 2010. Signalons que c'est beaucoup moins fréquent et que cela cesse dès 2011. À titre d'exemple, on peut lire dans le dossier d'acquisition, en 2010, de *Cherry Blossom Time* (1976) de Robert Walker¹⁷⁵ : « Le donateur passionné de photo contemporaine a fait des choix éclairés, mais aussi coups de cœur pour sa collection personnelle. Le Musée lui est reconnaissant de sa grande sensibilité. »

De la troisième période d'acquisitions, nous retiendrons une ambiance initiale délicate, une certaine tendance à considérer de nouveau la collection comme un organe historique et un ton pédagogique dans les rapports justificatifs semblable à celui que l'on voyait sous le mandat de Marcel Brisebois. Cependant, nous constatons la poursuite de la tendance à acquérir davantage d'œuvres contemporaines remarquée depuis 2004 et le recours à des motivations utilisées durant le mandat de Marc Mayer. D'une manière générale, on peut la qualifier de période hybride qui utilise les motivations des deux mandats antérieurs.

¹⁷⁴ Kent Monkman, *The night of September 12, 1759* (2011) [D11521] ; Brian Jungen, *Tomorrow Repeated* (2010) [A1212S2].

¹⁷⁵ Robert Walker, *Cherry Blossom Time* (1976) [D1044PH1].

Chapitre V L'exposition des nouvelles acquisitions : le cas des expositions de la collection

Entre 1992 et 2012, le MACM a présenté 248 expositions au Musée, une moyenne de 11 par année¹⁷⁶. Le nombre d'expositions a varié pendant ces deux décennies à aussi peu que 5 en 1999 à 20 en 2010.

Les expositions ont parfois été constituées d'une seule œuvre, comme en 2007 avec la présentation de l'installation *Jumbo Spoons and Big Cake* (2000) de Thomas Hirschhorn¹⁷⁷ (4 octobre 2007 – 6 janvier 2008), ou de centaines, comme lors de l'exposition *La Collection : tableau inaugural* (1992) qui présentait 253 œuvres. L'ampleur, la durée, ou les parcours ont différé.

Ce chapitre comporte trois parties. La première s'intéresse à toutes les expositions du MACM présentées dans l'enceinte du Musée (section V.I, ci-dessous) et à celles créées à partir de sa collection uniquement (section V.2, p. 160). La deuxième partie regarde l'utilisation récente des acquisitions dans les expositions de la collection (section V.3, p. 171). La troisième partie se penche sur la distribution de 20 années de collectionnement dans les 31 expositions de la collection 1992-2012 (section V.4, p. 195).

V.1 Types d'expositions

Considérons d'abord ce que les auteurs disent des expositions d'œuvres d'art dans le cadre du Musée. Pour Martin Schärer (2003), l'exposition est « la visualisation explicative de faits absents, au moyen d'objets, ainsi que de moyens de mise en scène, utilisés comme

¹⁷⁶ Ce chiffre concerne les expositions présentées dans l'enceinte du Musée, il ne prend pas en considération les expositions itinérantes.

¹⁷⁷ Thomas Hirschhorn, *Jumbo Spoons and Big Cake* (2000) [A0711].

signes ». Dans ce contexte, l'exposition est à la fois un lieu et un ensemble d'objets singularisés par le biais de mécanismes de présentation (muséographie, textes) dans l'intention d'imager un discours. Pour définir le lieu de l'exposition, le conservateur Michael Belcher (1991 : 5) utilise le mot « interface » qui serait une zone tampon entre l'institution et le public et dans laquelle les deux protagonistes convergent par des points de contact (visite au musée, lecture du catalogue, discussion avec les conservateurs).

Concernant plus spécifiquement les expositions de la collection, le muséologue David Dean (1994) souligne que celles-ci, conçues à partir des œuvres de la collection, se distinguent de toutes les autres parce qu'en plus de narrer un scénario, elles font la promotion de l'institution (l'auteur utilise l'expression « *to sell the institution* »). L'historienne de l'art Catherine Francblin (1995) abonde en ce sens et voit dans les expositions organisées autour de la collection institutionnelle un moyen pour le musée de réaffirmer son identité. Pour le chercheur et spécialiste en communication Jean Davallon (1999), toute exposition a une intention.

L'ensemble des auteurs s'accorde sur la diversité des expositions, en particulier dans le cadre des musées de beaux-arts. Celles-ci se déclinent selon différentes variables – parfois associées entre elles, parfois isolées –, ce qui permet des combinaisons diverses quant à la taille, au lieu de présentation, à la durée, au nombre de commissaires, au choix des œuvres. Survolons brièvement les plus grands types que l'on rencontre, soit les expositions fixes, itinéraires, temporaires, permanentes.

Les expositions fixes ont en général une seule occurrence et se déroulent dans un espace spécifique. Elles diffèrent des expositions itinérantes, prévues pour circuler dans plusieurs musées.

Les expositions temporaires ont, elles, pour caractéristiques de développer un thème et de durer généralement entre trois et six mois. Le critique d'art Thomas Allbright (1980) considère que l'aspect journalistique qui découle de ces présentations courtes présentées

en rafales et touchant à l'actualité artistique convient particulièrement aux musées d'art contemporain.

Selon le muséologue André Desvallées (2011 : 601), les expositions permanentes se distinguent des expositions temporaires par leur intention et leur durée. Ainsi, l'exposition permanente « est une exposition de référence, souvent en lien avec la mission muséale ou sa raison d'être ». La durée d'une génération (soit une vingtaine d'années), qu'on accordait précédemment à ce type d'exposition, a désormais tendance à se réduire à seulement quelques années. Le muséologue Alexandre Delarge (2001) parle de construction d'une vision négociée faite à partir des collections du musée et qui est, de fait, une des finalités des musées. Loin d'être une simple présentation d'œuvres, ces expositions sont le résultat de la construction d'un discours à visée pédagogique. Pour lui, l'exposition permanente a une double fonction : présenter des œuvres de la collection et développer la recherche.

Le nombre de commissaires responsables des expositions n'est pas fixe et varie selon les dimensions des institutions. Dans les institutions de grande taille, la réalisation des expositions est confiée au conservateur spécialiste de la thématique, ou au responsable des corpus de la collection concernés par le sujet. Il en va autrement dans les musées de petite taille qui ont un nombre restreint de conservateurs. Également, il n'y a pas de règle quant au nombre de conservateurs, parfois il y en a un seul et parfois deux ou plus, tout comme il arrive que des professionnels extérieurs à l'institution, même des artistes, soient invités à participer avec les professionnels de l'institution ou appelés à mettre en place leur propre exposition.

Les principaux styles d'exposition des musées d'art sont monographiques et thématiques. On qualifie une exposition de monographique lorsqu'elle présente le travail d'un seul artiste. Cette dernière peut avoir un caractère rétrospectif, auquel cas elle rend compte de l'ensemble de la carrière.

Les expositions regroupant plusieurs artistes autour d'un thème, ou d'un fil conducteur comme le qualifie Michael Belcher (1991), sont dites thématiques. Ces

dernières peuvent faire partie d'une série et être articulées en divers volets présentant chacun une version nouvelle du thème.

Pour tenter d'encadrer la typologie des expositions, le muséologue David Dean (1994) propose une classification en une suite ininterrompue dans laquelle une extrémité est occupée par les expositions concentrées sur l'objet (*object oriented*) et l'autre par celles centrées autour d'un thème (*thematic oriented*). La flexibilité de ce modèle permet les emprunts entre les extrémités au profit d'une grande variété fait du mélange des uns et des autres dans des proportions flexibles.

Jean Davallon (1999) considère l'exposition muséale comme un média qui dépasse la signification de l'objet et devient le lieu permettant le partage et la transmission de savoirs (l'interface de Belcher, en quelque sorte). Les historiens de l'art et muséologues André Gob et Noémi Grouguett (2003) parlent, quant à eux, de langage propre à toute exposition. Chaque fois différent, parce qu'il est le résultat de la combinaison des éléments la constituant.

V.2 Les expositions au MACM¹⁷⁸

Au MACM, comme dans la plupart des musées de beaux-arts, on reconnaît la même diversité expositionnelle. Les rapports annuels de l'institution nous renseignent sur la manière dont le Musée perçoit lui-même les expositions qu'il monte.

Alors qu'avant le MACM était muet à ce sujet, le rapport 2000-2001 publie un texte sur la collection permanente et les expositions temporaires qui explique que le Musée montre des regroupements historiques, thématiques et monographiques d'œuvres

¹⁷⁸ La liste de toutes les expositions du MACM entre 1992 et 2012 se trouve dans l'Annexe.

exemplaires¹⁷⁹. L'année suivante, on précise que les œuvres de la collection sont un instrument d'apprentissage et d'initiation à l'art contemporain¹⁸⁰. Ces textes s'inscrivent dans l'importance que Marcel Brisebois, directeur du MACM de 1986 à 2003, accordait à la pédagogie et à l'apprentissage de l'esthétique contemporaine. En référence aux expositions de la collection, le rapport annuel de 2002 mentionne que la sélection des œuvres vise à rendre compte des parcours esthétiques de figures actuelles et historiques¹⁸¹.

Pour notre étude, nous avons regroupé en un tableau (tableau XIII) les expositions du MACM selon les types les plus couramment utilisés, au nombre de six : les expositions monographiques (A) ; les expositions thématiques (B) ; les expositions qui sont faites en collaboration avec d'autres musées et celles qui, bien que provenant d'une autre institution, sont présentées au MACM (C) ; les expositions présentant les acquisitions récentes et les dons (D) ; les expositions préparées à partir de la collection institutionnelle (E) ; et les expositions présentant un corpus de la collection en particulier (F).

Nous reprendrons la description de chacun de ces types qui seront définis un peu plus loin.

¹⁷⁹ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2000-2001). « Les expositions », *Rapport annuel 2000-2001*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 11.

¹⁸⁰ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2001-2002). « Les expositions », *Rapport annuel 2001-2002*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 13.

¹⁸¹ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2002-2003). « Les expositions », *Rapport annuel 2002-2003*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 27.

Tableau XIII : Nombre et type d'expositions présentées dans l'enceinte du MACM*

Année (#)	A. Expositions monographiques	B. Expositions thématiques	C. Expositions collaboratives et d'ailleurs	D. Expositions des acquisitions et dons	E. Expositions de la collection en général	F. Expositions d'un corpus
1992 (11)	Louis Couturier F-M Bertrand Michèle Waquant Bill Viola Joseph Branco	- <i>Champs libres : métamorphoses et réalités dans l'art hongrois</i> - <i>Art et Sida : des médias à la métaphore</i> - <i>Eye for 1</i> (vidéos) - <i>Pour la Suite du Monde</i>			<i>Tableau inaugural</i>	<i>Sélection de vidéos</i>
1993 (13)	Geneviève Cadieux Guillermo Kuitca Alfred Pellan Guy Pellerin Sylvie Readman Thierry Kuntzel Jean Paul Riopelle Eric Cameron Jean-Jules Soucy Attila Richard Lukacs Robert Doisneau Claude Hamelin	<i>The First Generation- Les femmes et la vidéo</i>			<i>Tableau Inaugural</i>	
1994 (13)	Laurie Walker Henry Saxe Jana Sterbak Thomas Corriveau Alain Paiement Manuel Ocampo Andres Serrano Angela Grauerholz Jean-François Cantin		Michael Snow du MBAC	<i>La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal le partage d'une vision</i>	<i>La collection : quelques œuvres marquantes</i>	Sélection de vidéos canadiennes
1995 (14)	Jocelyne Allouche Guido Molinari Sylvain Cousineau Char Davies Gilles Michalcean Kim Adams Stan Douglas Christian Kiopini	<i>L'effet cinéma</i>	<i>Corpus Loquendi</i> collaboration (vidéo) Nova Scotia College of Art and Design	<i>Dons 1989-1994</i> <i>Les premiers dons 1964-1965</i>	<i>La collection</i>	<i>Instants photographiques</i>
1996 (9)	Louise Bourgeois William Wegman Mousseau Christiane Gauthier Louis Comtois		<i>L'œil du collectionneur</i> Exposition de collections privées (Mtl)	<i>Acquisitions récentes en art actuel</i>	<i>Œuvres phares, peintures et sculptures majeures, 1</i>	<i>Vidéogrammes de la collection</i>
1997 (12)	Irene Whittome Guillaume Bijl Paul Garrin Roland Poulin Daniel Villeneuve Trevor Gould		- <i>De Fougue et de passion : jeunes artistes</i> (Mtl) - <i>Les Personnes : Nathalie Caron/Charles Guilbert</i> - <i>Paterson Ewen</i> Organisée par le Musée des beaux-arts de l'Ontario	<i>Acquisitions récentes</i>	<i>La collection, œuvres phares, 2</i>	<i>Vidéos de la collection</i>
1998 (13)	Gary Hill Andy Goldsworthy Eleanor Bond Micah Lexier Claude Simard Ann Hamilton Eulàlia Validosera Jeff Wall Marcel Odenbach	<i>Du compagnonnage : Denis Farley et Natalie Roy</i> <i>Borduas et l'épopée automatiste</i>	<i>Studiolo : Martha Fleming et Lyne Lapointe</i> organisée par Art Gallery Windsor		<i>Œuvres phares et acquisitions récentes de la collection depuis John Lyman, 3</i>	
1999 (5)	Jacq. de Tonnancour Gilbert Boyer Roland Poulin	<i>Culbutes, Œuvres d'impertinence pour le millénaire, 23 artistes</i>	<i>Déclics, Art et société</i> collaborative (Qc)			

2000 (10)	André Martin Marcelle Ferron (R) Louise Viger Pierre Huyghe Marc Séguin Charles Gagnon (R) Stéphane Gilot		<i>Mutandas</i> en collaboration avec Center for Contemporary Art Rotterdam		<i>Œuvres phares et acquisitions récentes</i> , 4 <i>Idées de Paysages Paysages d'idées</i> , 1	
2001 (13)	Stéphane La Rue Spencer Tunick Melvin Charney Sylvie Laliberté (1 ^{re}) Shirin Neshat (1 ^{re} CDA) BGL François Lacasse Alain Pelletier	<i>Métamorphoses et clonage</i> (11 artistes)	- <i>Regards croisés</i> collaborative (Qc, FR) - <i>Dialogue(s)</i> collaboration avec Centre d'exposition de Val-d'Or		<i>Œuvres phares</i> , 5 <i>Autour de la mémoire de l'archive</i>	
2002 (12)	Janet Cardiff Lyne Lapointe Atom Egoyan Alexandre David Sam Taylor-Wood Nadine Norman James Casebere Betty Goodwin		<i>Gillian Wearing –Mass Observation</i> organisée par Museum of Contemporary Art de Chicago		<i>Place à la Magie!</i> <i>Le corps et ses absences</i> <i>En série, suite et fin</i>	
2003 (12)	David Rabinowitch Nan Goldin Jana Sterbak Nicolas Baier Yves Gaucher (R) Michel Boulanger Dominique Blain KamilaWozniakowska			<i>Acquisitions récentes</i>	<i>Place à la Magie!</i> <i>Peinture en liberté : perspective sur les années 1990</i>	<i>Vidéos de la collection</i>
2004 (11)	Edward Burtinsky (R) Henri Venne Isaac Julien Laurent Pilon Michel Goulet Cynthia Girard (1 ^e) William Kentridge (R)	<i>Nous venons en paix</i> (17 artistes)	<i>La Magie des signes</i> , œuvres papier de Paul- Emile Borduas Collaborative avec le Conseil général des Yvelines (FR)		<i>Place à la Magie !</i> <i>Où ?</i>	
2005 (13)	Fiona Tan (1) Alexandre Castonguay Sylvie Bouchard Betty Goodwin	<i>-L'envers des apparences</i> photo environnement (11 artistes) <i>-Territoires urbains</i> (6 artistes) -Michael Snow avec Vik Muniz -Claude Tousignant avec Carlos et Jason Sanchez	<i>Anselm Kiefer-Ciel et terre</i> organisée par le Modern Art Museum of Fortworth Texas	<i>Exposition de la collection et acquisitions récentes</i>	<i>Place à la Magie !</i> <i>Question de temps et d'espace</i>	<i>Dessins de la collection</i>
2006 (12)	Samuel-Roy-Bois (1 ^e) Pascal Granmaison Neo Rauch (1 ^e CDA) Rodney Graham Jean-Pierre Gauthier Jérôme Fortin Guy Ben-Ner		<i>-Concours de peintures canadiennes</i> Collaboration Banque royale du Canada (prix) <i>-Brian Jungen</i> organisée par la Vancouver Art Gallery	<i>Acquisitions récentes</i>	<i>Place à la Magie !</i> <i>La collection :</i> déploiement 10 œuvres calibre international	
2007 (11)	Bruce Nauman Thomas Hirschhorn (1) Vik Muniz Karel Funk Yannick Pouliot Geoffrey Farmer et Arnaud Maggs		<i>Artefact Montréal 2007.</i> <i>Sculptures urbaines</i> <i>Organisée par le Centre d'art public MTL</i>		<i>Place à la Magie !</i> <i>Ces images sonores</i> <i>De l'écriture</i>	

2008 (10)	Lynne Marsh Claude Tousignant (R)	<i>Paul-Émile Borduas et le Refus global</i> <i>Rien ne se perd, rien ne se gagne, tout se transforme. La triennale québécoise 2008</i>	- <i>Sympathy for the Devil : Art et rock and roll depuis 1967 : Produite par le Museum of Contemporary Art de Chicago</i> - <i>Sur papier ou presque collaborative avec l'orangerie du Domaine de Madame Élisabeth à Versailles (FR)</i>		<i>Place à la Magie ! Idées de Paysages, 2</i>	<i>La collection : 3 installations</i>
2009 (18)	Spring Hurlbut (1 ^e) Robert Polidori Etienne Zack Marcel Dzama Luanne Martineau Christine Davis Francine Savard Tacita Dean (1) Tricia Middleton (1 ^e) Betty Goodwin Rober Racine Merce Cunningham Michel Boulanger	<i>Cubes, blocs et autres espaces</i> <i>Alfred Pellan, Paul-Émile Borduas et Jean Paul Riopelle</i>	Collaboration avec RBC et Canadian Art Foundation présentation du 11 ^e concours annuel de peintures - <i>Vente de garage</i> en collaboration avec le réseau ARTV	<i>Dons majeurs</i>		
2010 (20)	Runa Islam David K. Ross Jon Pylpchuk Kelly Richardson Anri Sala Young & Giroux Euan MacDonald (1) Borduas Gagnon BGL (vidéo) Louise Bourgeois	<i>Les Lendemain d'hier</i> (10 artistes) Finalistes SOBEY (BGL, Hannah, Grandmaison, Tam) <i>Points de vue sur la collection :</i> - <i>Bleu</i> - <i>Actes de présence</i>	<i>Medium Religion</i> (vidéos) conjointement avec colloque international Max et Iris Stern <i>Exposition du prix Sobey</i> Collaboration avec Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse			<i>Pixels : (Nauman, Plante, Sandison)</i> <i>En verre, sous verre</i>
2011 (7)	Valérie Blass Ghada Amer Wangechi Mutu Paul-Émile Borduas	- <i>La triennale québécoise 2011- Le travail qui nous attend</i>	<i>Vente de garage ou lorsque l'objet devient création</i> en collaboration avec le réseau ARTV		<i>Déjà - Grand Déploiement de la collection</i>	
2012 et 2013 (9)	Pierre Dorion Lynne Cohen Laurent Grasso Tino Sehgal	<i>ZOO</i> <i>Der Kauf der Dinge</i> (Fischli et Weiss)	<i>Montréal/Brooklyn Janet Biggs et Aude Moreau</i> Partenariat avec Amack Mellon (échanges vidéos)		<i>La Question de l'abstraction</i> <i>Autour de l'abstraction, 1</i>	

Le nombre d'expositions indiqué entre parenthèses sous l'année doit être modulé, en raison, d'une part, de la quantité variable d'œuvres dans une exposition et, d'autre part, pour des questions de chevauchement. En effet, certaines expositions commencent à l'automne et se poursuivent jusqu'au printemps de l'année suivante.

L'exposition monographique (colonne A) est le type le plus courant au MACM. L'année 2009, avec 13 expositions, est celle où il y en a le plus, tandis que 2008, avec deux, est celle

où il y en a le moins. Pour les mêmes raisons que celles citées ci-dessus, ces chiffres sont relatifs. Relevons toutefois que parmi les expositions monographiques, certaines sont rétrospectives (signalées par un R dans le tableau XIII), d'autres sont une première canadienne, à l'instar de celle organisée autour des œuvres de Shirin Neshat en 2001 (29 septembre 2001 – 13 janvier 2002), ou une première au MACM, comme dans le cas de *Sylvie Laliberté, œuvre de politesse* (23 août – 21 octobre 2001). Elles ont en commun de rassembler des œuvres provenant de différentes sources (collections privées, galeries, collection du MACM) et d'avoir une courte durée (deux à six mois). Les expositions monographiques ont l'avantage de la diversité et de l'actualisation de l'information artistique rendue publique, elles permettent une rotation fréquente et, par extension, une médiatisation non négligeable.

Les expositions thématiques (colonne B) deviennent régulières à partir de 2004. Avant cette date, elles sont occasionnelles. De manière générale, elles permettent d'approfondir un thème, comme dans le cas de *Paul-Émile Borduas et le Refus global* (12 juillet 2008 – 19 avril 2009), ou elles permettent de présenter les réalisations des finalistes de prix prestigieux comme *BGL, Pascal Grandmaison, Adad Hannah, Karen Tam* (8 octobre 2010 – 2 janvier 2011). Parfois, ces expositions sont prétextes à réunir deux ou trois artistes, comme en 2005 avec l'exposition *Michael Snow /Vik Muniz* (23 avril – 18 septembre 2005), et l'exposition *Claude Tousignant/Carlos et Jason Sanchez* (7 octobre 2005 – 6 janvier 2006), ou en 2009 avec *Alfred Pellan, Paul-Émile Borduas et Jean Paul Riopelle* (8 octobre 2009 – 3 mars 2010). Très variées par leur sujet et leur taille, ces expositions sont de courte durée et l'occasion d'inviter un artiste ou un conservateur extérieur au Musée en tant que commissaire et à qui l'on donne temporairement carte blanche. Cela a été le cas en 2010 quand la conservatrice indépendante Marie-Ève Beaupré et l'artiste Manon de Pauw ont chacune présenté une exposition d'œuvres de la collection *Bleu et Actes de présence* (4 novembre 2010 – 27 mars 2011).

Il arrive que le MACM soit l'hôte d'expositions conçues et produites ailleurs (colonne C). Citons pour exemple *Corpus Loquendi*, en 1995, une exposition préparée en collaboration avec le Nova Scotia College of Art and Design. De même, le Musée peut

accueillir des expositions conçues entièrement dans d'autres institutions, comme dans le cas de *Paterson Ewen* en 1997 en provenance du Musée national des beaux-arts du Canada. De manière exceptionnelle, le Musée conçoit et présente dans ses murs des expositions constituées d'œuvres qui ne proviennent pas d'une institution, ni de sa collection. Cela a été le cas avec *L'œil du collectionneur* en 1996 qui présentait différents objets provenant de plusieurs collections privées montréalaises.

Les acquisitions récentes et les dons (colonne D), les expositions de la collection (colonne E), les expositions de corpus de la collection (colonne F) forment notre sujet de recherche. Nous les décrivons succinctement ici, mais nous nous y attarderons plus en profondeur dans la section V.2.1 qui suit immédiatement.

En 1994, le MACM met sur pied une exposition de la collection corporative Lavalin acquise deux ans auparavant et présente 174 des 1324 objets qui la constituent (colonne D). Ce genre d'exposition mettant en vedette les nouvelles expositions se produit cinq autres fois au cours de notre période de recherche : en 1996, 1997, 2003, 2005 et 2006. D'une manière générale, les acquisitions récentes par achat ou par don qui y figurent ne remontent jamais à plus de 10 ans auparavant.

Il y a trois expositions qui se rapportent uniquement aux dons (colonne D). Deux ont lieu simultanément en 1995 : *Dons de 1989 à 1994* (28 avril–29 octobre 1995) présente 113 œuvres récemment acquises, *Les premiers dons 1964-1965* (28 avril-29 octobre 1995) marque le trentième anniversaire de l'inauguration du Musée et montre 30 des 70 premiers dons ayant formé le noyau initial de la collection. La troisième exposition consacrée aux dons, *Dons majeurs*, a lieu en 2009 (7 novembre 2009–8 mars 2010) et expose sept œuvres.

La collection (colonne E) est un sujet d'exposition qui revient toutes les années à l'exception de 1999, de 2009 et de 2010. De manière générale, il s'agit d'expositions présentant les assises historiques, telle la série des cinq expositions *Œuvres phares* (1996, 1997, 1998, 2000 et 2001), *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec* (2002-2008) et *La Question de l'abstraction* (2012-2016). Certaines expositions de la collection sont

hybrides, traitant à la fois de la collection et d'un thème. C'est le cas de *En série suite et fin* (24 mai-2 septembre 2002) qui présentait des séries de gravures d'Albert Dumouchel et d'Alain Laframboise, et de *Question de temps et d'espace* (22 avril-9 octobre 2005) qui regroupait des acquisitions des années 2003-2005 unies par le thème de l'intitulé.

Les expositions concernant un corpus de la collection (colonne F) sont moins fréquentes, elles concernent surtout des vidéos, films et photos. En 2008, une exposition s'est intéressée aux installations, et en 2010 aux œuvres numériques. D'une manière générale, ces expositions présentent les développements techniques récents de la production artistique.

V.2.1 Expositions de la collection

Entre 1992 et 2012, nous avons identifié 31 expositions qui portaient sur la collection et qui ont été conçues par les conservateurs du Musée et présentées dans l'enceinte de la Place des Arts. Listées dans le tableau XIII, nous les retrouvons plus en détail dans le tableau XIV.

Tableau XIV : Expositions de la collection 1992-2012

Année	A. Titre de l'exposition	B. Dates	C. Durée	D. Commissaire
1992	La Collection : tableau inaugural [253 œuvres au total]	28 mai 1992-24 octobre 1994	24 mois	Josée Bélisle, Manon Blanchette, Paulette Gagnon, Sandra Grant Marchand, Pierre Landry
	La Collection : second tableau volet 1	14 oct.1992-25 avril 1993	6 mois	Idem
1993	La Collection : tableau inaugural (suite)	28 mai 1992-24 oct. 1994	suite	
	La Collection : second tableau volet 2	13 mai 1992- 24 octobre 1994	5 mois	Idem
1994	La Collection : second tableau volet 3	5 oct. 1993 – 15 avril 1994	6 mois	idem
	La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal, le partage d'une vision [174 œuvres]	30 avril – 23 oct. 1994	6 mois	Josée Bélisle
	La collection quelques œuvres marquantes [7œuvres]	11 nov. 1994 – 16 avril 1995	5 mois	Josée Bélisle
1995	Dons 1989-1994 [113 œuvres]	18 avril - 29 oct. 1995	6mois	Josée Bélisle
	La collection [39 œuvres]	18 nov. 1995 – 21 avril 1996	5 mois	Josée Bélisle
1996	Œuvres-phares : peintures et sculptures majeures [25 œuvres]	17 mai – 20 oct. 1996	5 mois	Josée Bélisle
	Vidéogrammes de la collection permanente, acquisitions récentes [5 œuvres]	18 oct. 1996– 5 janvier 1997	3 mois	-
	Œuvres phares [24 œuvres]	1 ^{er} nov. 1996- 6 avril 1997	5 mois	Josée Bélisle
	Acquisitions récentes en art actuel [12 œuvres]	1 ^{er} nov. 1996- 6 avril 1997	5 mois	Josée Bélisle
1997	Vidéogrammes de la collection permanente [5 œuvres]	18 oct. 96 – 5 janvier 1997	3 mois	Josée Bélisle
	La collection : œuvres phares [24 œuvres]	26 avril – 26 oct. 1997	6 mois	Josée Bélisle
	Vidéo de la collection permanente [3 œuvres]	27 mai 1997 – 4 janvier 1998	7 mois	-
	Acquisitions récentes [6 œuvres]	9 novembre – 12 avril 1998	5 mois	Josée Bélisle
1998	Vidéo de la collection du MACM [2 œuvres]	5 mai – 30 sept. 1998	4 mois	Josée Bélisle
	Œuvres-phares et acquisitions récentes de la collection depuis John Lyman	16 déc.1998 – 27 mai 1999	5 mois	Josée Bélisle
1999	Autour de la mémoire et de l'archive [11 œuvres]	11 déc. 1999 – 24 mars 2000	3 mois	Josée Bélisle
2000	Œuvres-phares et acquisitions récentes [43 œuvres]	21 avril – 15 oct. 2000	6 mois	Josée Bélisle
	Œuvres-phares [6 œuvres]	3 nov. 2000 – 28 mars 2001	4 mois	Josée Bélisle
	Idées de paysages, paysages d'idées[23 œuvres]	3 nov. 2000- 28 mars 2001	4 mois	Josée Bélisle
2001				
2002	Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec [90 œuvres]	2002 - 2006 /2008	6 ans	Josée Bélisle
	En série suite et fin [68 œuvres]	24 mai- 2 sept. 2002	4 mois	Josée Bélisle
	Le corps et ses absences [21 œuvres]	6 nov-23 mars 2003	4 mois	-
2003	Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec	2002 – 2006 // 2008	6 ans	Josée Bélisle
	Acquisitions récentes [31 œuvres]	15 nov. 2003 – 31 mars 2004	4 mois	Josée Bélisle
	Peinture en liberté : perspective sur les années 90 [14 œuvres]	16 mai - 7 sept. 2003	4 mois	Josée Bélisle
2004	Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec	2002 – 2006 / 2008	6 ans	Josée Bélisle
	Où ? [15 œuvres]	23 avril – 17 oct. 2004	6 mois	Josée Bélisle
2005	Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec	2002 – 2006 / 2008	6 ans	Josée Bélisle
	Dessins de la collection [129 œuvres]	29 oct. 2005 – 3 janvier 2006	3 mois	Josée Bélisle
	La Collection [12 œuvres]	9 fév. – 3 avril 2006	2 mois	Josée Bélisle
	Question de temps et d'espace [19 œuvres]	23 avril – 9 octobre 2005	6 mois	Josée Bélisle

2006	Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec Acquisitions récentes [62 œuvres]	2002 – 2006 / 2008 4 nov. 2006 – 25 mars 2007	6 ans 4 mois	Josée Bélisle Marc Mayer
2007	Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec De l'écriture [54 œuvres] Ces images sonores [11 œuvres]	2002 – 2006 / 2008 20 avril – 7 octobre 2007 3 nov. - 24 mars 2008	6 ans 6 mois 4 mois	Josée Bélisle Josée Bélisle Josée Bélisle
2008	Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec Idées de Paysage/Paysages d'idée 2 [28 œuvres]	2002 – 2006 / 2008 6 nov. 2008- 4 jan. 2009	6 ans 2 mois	Josée Bélisle Josée Bélisle
2009	La collection : quelques installations [3 œuvres]	28 fév. – 5 oct. 2009	8 mois	Josée Bélisle
2010	Dons majeurs [7œuvres]	31 oct. 2009 - 5 avril 2010	6 mois	Josée Bélisle
2011	Déjà – Grand déploiement de la collection [112 œuvres]	26 mai – 4 sept 2011	4 mois	Josée Bélisle
2012	La Question de l'abstraction [104 œuvres]	12 avril 2012 – mars 2016	4 ans	Josée Bélisle

Avec 253 œuvres montrées (colonne A), *La Collection : tableau inaugural* reste à ce jour l'exposition ayant diffusé le plus d'œuvres de la collection en une seule fois et la seule à avoir montré près de 10 % de la collection. Rappelons qu'au moment du déménagement en 1992, la collection comprend quelque 3000 œuvres et qu'en 2012, selon Paulette Gagnon (2012-2013 : 8), elle en compte 7797. Il ne sera plus possible de présenter dans l'enceinte de la Place des Arts pareil pourcentage de la collection en une fois. *La Collection : tableau inaugural* et ses volets, comme le disent les commissaires du Musée dans le catalogue (Josée Bélisle et coll. 1992 : 25), atteste de « l'importance qu'elle (la collection du Musée) est appelée à prendre dans ces nouveaux lieux ». Elle appuie également les décisions prises à la fin des années 1980 de conserver l'entité musée (avec une collection) du MACM après le déménagement à la Place des Arts.

Six autres expositions ont présenté une centaine d'objets. Il s'agit de *La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal, le partage d'une vision* (1994), qui affiche 174 des 1324 objets ; *Dons 1989-1994* (1995) expose 113 œuvres ; *Dessins de la collection* (2005) montre 129 œuvres du corpus papier, le plus volumineux dans la collection en terme de nombre ; *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec* (2002-2006-08), la première exposition à être qualifiée par le MACM de permanente, expose 90 œuvres ; *Déjà – Grand déploiement de la collection* (2011) en a 112. *La Question de l'abstraction* (2012-2016), comme le rappelle la commissaire Josée Bélisle (2012), « réunissait 104 œuvres

majeures réalisées par 56 artistes comptant parmi les principales figures du renouveau artistique durant ces périodes de mutation ».

De manière générale (colonne C), les expositions durent en moyenne de trois à six mois. Cependant, trois ont une durée exceptionnelle de deux à six ans : *La Collection : tableau inaugural* (1992 à 1994) qui marque l'arrivée du MACM à la Place des Arts, *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec* (2002-2006/08) qui célèbre ses 10 ans de présence au centre ville et *La Question de l'abstraction* (2012-2016), organisée pour ses 20 ans.

Josée Bélisle est commissaire de la très grande majorité des expositions en lien avec la collection (colonne D). Seules deux exceptions : *La Collection : tableau inaugural* (1992) a fait appel au commissariat de tous les conservateurs du MACM et *Acquisitions récentes* (2007) pour laquelle le directeur du MACM Marc Mayer est aussi commissaire.

Exceptionnellement, le MACM confie la responsabilité d'expositions à des conservateurs externes. Cela a été le cas avec *Bleu : point de vue sur la collection* (4 novembre 2010 – 27 mars 2011) et Marie-Ève Beaupré, une conservatrice indépendante, en était responsable, et *Actes de présences* (4 novembre 2010 – 27 mars 2011) dont la responsabilité avait été donnée à l'artiste Manon de Pauw. Cependant, la responsabilité des expositions est normalement répartie parmi les conservateurs du MACM. Certains se voient confier les présentations monographiques ou thématiques. Citons pour exemples Marc Lanctôt qui a été commissaire entre autres de l'exposition monographique *Pierre Dorion* (4 octobre 2010 – 6 janvier 2013) et de l'exposition thématique *Cubes, blocs et autres espaces* (7 novembre 2009 – 5 avril 2010), ou Lesley Johnstone, commissaire de l'exposition monographique *Valérie Blass* (2 février – 22 avril 2012) et de l'exposition thématique *Les lendemains d'hier* (21 mai – 6 septembre 2010).

D'autres conservateurs sont responsables de départements entiers. C'est le cas d'Emeren Garcia qui a la charge des expositions itinérantes depuis 1993 et de Josée Bélisle

qui est responsable des collections depuis que le Musée a emménagé ses locaux à la Place des Arts et qui est également commissaire des expositions de la collection.

V.3 Utilisation récente des acquisitions

Nous avons cherché à connaître comment les acquisitions récentes étaient diffusées dans les expositions. Lorsque nous parlons d'acquisitions récentes, nous faisons référence à celles qui ont été faites dans une période de cinq années. Nous comprenons qu'on ne peut exposer immédiatement des œuvres sitôt qu'elles sont acquises, mais voyons si ces dernières trouvent une place dans les expositions dans le délai que nous avons arbitrairement arrêté à cinq ans.

- Regroupement des expositions

Les 31 expositions de la collection que nous avons retenues sont trop diverses pour être traitées d'un seul tenant. Nous les avons groupées dans le tableau XV selon leur sujet principal : présentation de la collection (A), thématique à partir de la collection (B), expositions des médiums artistiques (vidéogrammes, dessins, etc.) (C), exposition des acquisitions récentes (D) et expositions des dons (E). Notons que cette catégorisation est flexible, car comme nous le verrons, certaines expositions mélangent les particularités. Ainsi *Œuvres phares et acquisitions récentes* (2000) est une exposition de la collection qui donne aussi à voir certaines acquisitions récentes.

Dans le tableau XV, nous retrouvons (colonne A) 13 expositions ayant pour sujet principal la présentation de la collection. D'une manière générale, les titres de ces expositions sont explicites : *La collection*, ou *Œuvres phares*, mais il y en a deux dont

l'appellation fait davantage référence à des mouvements stylistiques. Ainsi, *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60* (2002-2006/2008) emprunte une phrase au *Refus global* et attribue une place importante à un des signataires, Paul-Émile Borduas. *La Question de l'abstraction* participe à une réflexion institutionnelle sur l'importance de l'abstraction dans le développement de l'art contemporain.

Parmi les vingt autres expositions, neuf développent des thématiques (colonne B) comme celle du temps ou du corps qu'elles imagent avec des œuvres de la collection, quatre se rapportent à des médiums spécifiques (colonne C), soit des vidéos, des gravures ou des installations, quatre concernant les acquisitions nouvellement achetées ou données (colonne D) et deux concernent uniquement les dons (colonne E).

Tableau XV : Classification des expositions de la collection 1992-2012¹⁸²

A. Présentation de la collection	B. Thématique/ de la collection	C. Médium de la collection	D. Acquisitions nouvelles	E. Dons
#1 <i>La Collection : tableau inaugural</i> (28 mai 1992 - 24 octobre 1994) [253]	#13 <i>Idées de paysages, paysages d'idées - 1</i> (3 novembre 2000 - 28 mars 2001) [27]	#3 <i>Sélection de vidéogrammes canadiens de la collection</i> (15 juillet - 25 septembre 1994) [4]	#9 <i>Acquisitions récentes en art actuel</i> (1er novembre 1996 - 6 avril 1997) [12]	#5 <i>Dons 1989-1994</i> (28 avril - 29 octobre 1995) [113]
# 2 <i>La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal</i> (30 avril au 23 octobre 1994) [174]		#16 <i>En série, suite et fin</i> (24 mai - 2 septembre 2002) [68]	#10 <i>Acquisitions récentes</i> (9 novembre 1997 - 12 avril 1998) [6]	#29 <i>Dons Majeurs</i> (7 novembre 2009 - 8 mars 2010) [7]
#4 <i>La collection : quelques œuvres marquantes</i> (11 novembre 1994 - 16 avril 1995) [7]	#17 <i>Le corps et ses absences</i> (6 novembre 2002 - 17 mars 2003) [21]	#22 <i>Dessins de la collection</i> (29 octobre 2005 - 8 janvier 2006) [129]	#19 <i>Acquisitions récentes (acquises entre 1998 et 2000)</i> (15 novembre 2003 - 31 mars 2004) [31]	
#6 <i>La collection</i> (18 novembre 1995 - 21 avril 1996) [39]	#18 <i>Peinture en liberté</i> (16 mai --7 septembre 2003) [14]	#28 <i>3 installations</i> (28 février - 5 octobre 2009) [3]	#24 <i>Acquisitions récentes 2006-2007</i> (2006-2007) [62]	
#7 <i>Œuvres phares, peintures et sculptures majeures</i> (1er novembre 1996 - 6 avril 1997) [25]	#20 <i>Où?</i> (17 avril 2004 - 17 octobre 2004) [15]			
#8 <i>La collection : œuvres phares</i> (26 avril - 26 oct. 1997) [24]	#21 <i>Question de temps et d'espace</i> (22 avril - 9 octobre 2005) [19]			
#11 <i>Œuvres-phares et acquisitions récentes de la collection depuis John Lyman</i> (16 décembre 1998 - 27 mai 1999) [46]	#25 <i>De l'écriture</i> (20 avril - 7 octobre 2007) [54]			
#12 <i>Œuvres phares et acquisitions récentes</i> (21 avril - 15 octobre 2000) [43]	#26 <i>Ces images sonores</i> (3 novembre 2007 - 13 avril 2008) [11]			
#14 <i>Œuvres phares</i> (3 novembre 2000 - 28 mars 2001) [6]	#27 <i>Idées de paysages, paysages d'idées-2</i> (6 novembre 2008 - 4 janvier 2009) [28]			
#15 <i>Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec</i> (2002-2006-08) [90]				
#23 <i>La collection</i> (9 février - 3 avril 2006) [12]				
#30 <i>Déjà - Grand déploiement de la collection</i> (26 mai - 4 septembre 2011) [112]				
#31 <i>La Question de l'abstraction</i> (2012-2016) [104]				

¹⁸² Les numéros placés devant les expositions (par exemple : #1) sont ceux de la numérotation des expositions dans le tableau XVII. Entre parenthèses se trouvent les dates de l'exposition. Les chiffres placés entre crochets correspondent au nombre d'œuvres présentées dans l'exposition.

V.3.1 Les expositions de la collection (colonne A)

Plus du tiers des expositions (13 des 31) ont pour sujet la collection. Certaines ont pour objectif de montrer l'ensemble des corpus, comme dans le cas de *La Collection : tableau inaugural* en 1992. D'autres insistent davantage sur ses fondements, comme le fait *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60* (2002-2006/2008), ou offrent un aperçu condensé d'une collection dans la collection comme lors de l'exposition *La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal* (1994).

Parmi les expositions présentant la collection, nous reconnaissons les trois qui célèbrent l'arrivée du MACM à la Place des Arts. La première est *La Collection : tableau inaugural* (1992-1994) qui, comme son nom l'indique, est la première exposition de la collection à occuper les salles du MACM après son déménagement. La deuxième, *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec* (2002-2006/08) marque les dix ans de présence au centre ville, et la troisième, *La Question de l'abstraction* (2012-2016) en célèbre les vingt ans. Ce sont toutes des expositions présentant un grand nombre d'œuvres de la collection.

La Collection : tableau inaugural (1992-1994) entend offrir un panorama de la collection et des différents corpus qui la constituent. Cette exposition est divisée en deux grandes parties, l'une, fixe, puise davantage dans les corpus historiques de la collection (avant 1980), l'autre, en rotation, appelée *La collection : second volet* donne à voir des œuvres plus actuelles et en change tous les six mois environ.

Des 253 œuvres présentées, 85 sont des acquisitions faites cinq ans auparavant ou moins, soit le tiers de l'ensemble. La majorité de ces acquisitions récentes concernent des œuvres contemporaines comme *Creativity ; Fertility* (1985) d'Irene Whittome, ou *Sous-verres, sun-verres* (1990) de Daniel Buren. Toutefois, 25 touchent aux corpus historiques, à

l'instar de *Flowers on Indian Cloths* (1949) de Goodridge Roberts, ou *Nu au portrait d'homme* (1943) de Mimi Parent¹⁸³.

Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec est annoncée comme « la première véritable présentation permanente des assises historiques de la collection [qui]réunit 90 œuvres majeures des principales figures qui ont marqué, au Québec, les années 40, 50 et 60 »¹⁸⁴. L'exposition occupe deux salles. La première réserve un espace dédié aux œuvres de Paul-Émile Borduas et un autre aux œuvres historiques. Dans la deuxième salle, on retrouve les œuvres des années 1960. Parmi les 90 œuvres exposées, 5 sont des acquisitions nouvelles réalisées cinq ans ou moins auparavant : *Composition* (1965) de Rita Letendre, *Sunburst* (c. 1959) de Louis Archambault, *Composition* (1956) de Louis Belzile, *Composition abstraite n° 48* (c. 1950) et *Composition abstraite n° 49* (c. 1950) de Jauran¹⁸⁵. Le pourcentage d'acquisitions nouvelles de cette exposition est de cinq pour cent, ce qui est moins élevé que dans l'exposition précédente. Notons toutefois les neuf œuvres provenant de la collection Lavalin parmi lesquelles se trouvent des tableaux de Paul-Émile Borduas, de Jean-Paul Lemieux, de Jacques de Tonnancour, d'Albert Dumouchel, de Pierre Gauvreau, de John Lyman, de Goodridge Roberts et de Jean Paul Riopelle, ainsi qu'une sculpture de Charles Daudelin¹⁸⁶.

Comme l'indique le titre, l'exposition *La Question de l'abstraction* (2012-2016) présente avec 104 œuvres la collection à partir de la perspective de l'abstraction qui, selon la directrice du Musée Paulette Gagnon (2013 : 13), « a pris son envol au sortir de la

¹⁸³ Irene Whittome, *Creativity ; Fertility* (1985) [D9018I40] ; Daniel Buren, *Sous-verres, sun-verres* (1990) [A917I20] ; Goodridge Roberts, *Flowers on Indian Cloths* (1949) [D88131P1] ; Mimi Parent, *Nu au portrait d'homme* (1943) [D88128P1].

¹⁸⁴ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2002-2003). « Les expositions », *Rapport annuel 2002-2003*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p.31

¹⁸⁵ Rita Letendre, *Composition* (1965) [D0055P1] ; Louis Archambault, *Sunburst* (c.1959) [D0059S3] ; Louis Belzile, *Composition* (1956) [D9818P1] ; Jauran, *Composition abstraite n° 48* (c.1950) [D9941P1] et *Composition abstraite n° 49* (c.1950) [D9942P1].

¹⁸⁶ Paul-Émile Borduas, *Nature morte à la cigarette* (1941) [A92954P1] ; Jean-Paul Lemieux, *La ville* (1958) [A921063P1] ; Jacques de Tonnancour, *Paysage laurentien* (1961) [A92868P1] ; Charles Daudelin, *Espace, silence et nuit* (1966) [A921267S1] ; Albert Dumouchel, *Les moissons dévastées* (1948) [A92893P1] ; Pierre Gauvreau, *L'écartèlement à la mâchoire crispée* (1946) [A92784P1] ; John Lyman, *Lac Massawipi, Québec* (1936) [A92703P1] ; Goodridge Roberts, *La sablière* (1942) [A92693P1] et Jean Paul Riopelle, *Sans titre* (1949) [A921164P1].

Deuxième Guerre mondiale, époque qui correspond à des changements considérables étroitement liés d'ailleurs à la signature de *Refus global* ». Comme *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, cette exposition se décline dans deux salles. La première accorde une place importante aux corpus historiques de la collection avec 80 œuvres, et la deuxième porte sur les réalisations contemporaines avec une vingtaine d'œuvres.

Parmi les œuvres de *La Question de l'abstraction*, on retrouve cinq acquisitions récentes. Certaines sont des œuvres réalisées avant 1980, comme les tableaux de Jean-Paul Jérôme et de Jean-Paul Mousseau et trois sont des œuvres actuelles de Chris Kline, de Francine Savard et de David Ross¹⁸⁷. Comme lors de la précédente exposition, on trouve neuf œuvres de la collection Lavalin dont le tableau de Jean Paul Riopelle *Sans titre* (1949) que l'on avait dans *Place à la Magie !* ainsi que des sculptures d'Ulysse Comtois, et d'Yves Trudeau, des tableaux de Pierre Gauvreau, de Jean McEwen, de Jacques Hurtubise, de Lise Gervais et de Claude Tousignant¹⁸⁸.

Dans ce groupe (colonne A), on retrouve la série des cinq expositions *Œuvres phares* (#7, 8, 11, 12 et 14) qui se déroule entre 1995 et 2001 et qui ont pour objectif d'exhiber les « incontournables » de la collection, ou comme l'avance le *Rapport d'activités 1997-1998* de « mettre en valeur certaines œuvres majeures de la collection et de permettre de les situer dans une trame historique »¹⁸⁹. À l'exception de la dernière de cette série *Œuvres phares* (3 novembre 2000- 28 mars 2001) qui ne comprend que six œuvres, les expositions montrent entre 24 et 46 œuvres dans un parcours chronologique divisé en deux parties. La première salle est constituée d'œuvres d'artistes québécois des années 1940, 1950 et 1960 comme Paul-Émile Borduas, Jean Paul Riopelle, Alfred Pellan, Claude Tousignant, tandis que

¹⁸⁷ Jean-Paul Jérôme, *Sans titre* (1958) [D09140P1] ; Jean-Paul Mousseau, *Soleil* (1956) [D111P1] ; Francine Savard, *Casier pour objet du désir* (2000) [D1155S1] ; David K. Ross, *MACM (après 1989)* (2010) [D1057PH1] ; Chris Kline, *Divider N° 6* (2011) [D1185P1].

¹⁸⁸ Ulysse Comtois, *Sans titre* (1965) [A921052P1] et *Colonne* (1970) [A921120S1] ; Jean Paul Riopelle, *Sans titre* (1949) [A9211164P1] ; Pierre Gauvreau, *L'écartèlement du coeur chanté par l'oiseau-foin* (1951) [A92784P1] ; Jean McEwen, *Rouge sur blanc* (1956) [A92447P1] ; Jacques Hurtubise, *Peinture n° 43* (1962) [A92891P1] ; Lise Gervais, *Vorace multiglore* (1964) [A921001P1] ; Yves Trudeau, *La cité* (1962) [A921045S1] ; Claude Tousignant, *Gong* (1965) [A92712P1].

¹⁸⁹ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1997-1998). « Les expositions », *Rapport d'activités 1997-1998*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p.18.

la deuxième affiche des œuvres des années 1970 et 1980 d'artistes canadiens, québécois et internationaux comme David Rabinowitch, Keith Sonnier, Michel Goulet et Richard Long.

L'exposition *Œuvres phares : peintures et sculptures majeures* de 1996 (#7) intègre dans la section historique l'acquisition *Interprétation des formes et des couleurs* (1958) d'Alfred Pellan¹⁹⁰, un don fait en 1993, et *Four Red Clouds* (1956) d'Adolph Gottlieb un tableau acheté en 1994¹⁹¹, tandis que dans la seconde section on trouve *Sans titre : Where Has the Eagle Gone* (1976) de Charles Gagnon¹⁹², une œuvre donnée en 1995.

La même chose se produit lors de la deuxième édition d'*Œuvres phares* en 1997 (#8) où on reconnaît *Four Red Clouds* (1956) d'Adolph Gottlieb (et qui se trouvait aussi dans la version précédente), et *Morningside Heights* (1965) de Michael Snow¹⁹³, un achat fait en 1996.

La troisième édition de cette série *Œuvres phares et acquisitions récentes de la collection depuis John Lyman*, comme son nom l'indique, est un bon exemple d'hybridité entre une exposition qui présente les incontournables de la collection en même temps que des acquisitions nouvelles. Constituée de 46 d'œuvres (près du double des précédentes), elle est l'occasion de montrer 19 nouvelles acquisitions achetées ou données moins de cinq années auparavant. On y retrouve dix achats : un tableau de Roger Bellemarre, une photo de Karilee Fuglem, un dessin de Betty Goodwin, deux photos de Louis Lussier, quatre aquarelles de Jean McEwen, et une installation de Barbara Steinman¹⁹⁴, ainsi que neuf dons : sept estampes de Dorothea Rockburne, une sculpture de Roland Poulin, et une photo de Claude-Philippe Benoit¹⁹⁵. Notons également que cette exposition présente deux œuvres de

¹⁹⁰ Alfred Pellan, *Interprétation des formes et des couleurs* (1958) [D9321P1].

¹⁹¹ Adolph Gottlieb, *Four Red Clouds* (1956) [A947P1].

¹⁹² Charles Gagnon, *Where Has the Eagle Gone* (1976) [D9580MD1].

¹⁹³ Michael Snow, *Morningside Heights* (1965) [A9614MD3].

¹⁹⁴ Roger Bellemare, *Sans titre* (1997) [A9712P1] ; Karilee Figlemm, *Fluff* (1996) [A9742PH4] ; Betty Goodwin, *Beyond Chaos n° 7* (1998) [A98101D1] ; Louis Lussier, *Sans titre (Midnight)* (1993) [A9744PH1] et *Sans titre (Inverse)* (1993) [A9743PH1] ; Jean McEwen, *Le Drapeau inconnu n° 3, n° 2, n° 9, n° 6* (1964) [A9551A1 à A9554A1] et Barbara Steinman, *L'Écoute* (1992) [A9636I2].

¹⁹⁵ Dorothea Rockburne, *Locus Series #1, #2, #6, #5,#4, #3* et *Locus* (1972) [AD38E6 à AD38E6(6)] ; Roland Poulin, *Des ombres dans les angles* (1981-1982) [D9647S5] et Claude-Philippe Benoit, *Glacial-Chapitre Ô-NU* (1993) [D9776PH2].

la collection Lavalin : *Tarpaulin n° 7* (1975) de Betty Goodwin et *Portrait de l'artiste* (1945) de John Lyman¹⁹⁶, qui justifie le nom donné à l'exposition.

À l'image de la précédente, la quatrième version : *Œuvres phares et acquisitions récentes* (21 avril- 15 octobre 2000) est une exposition qui montre les incontournables de la collection et des acquisitions récentes. Parmi les 43 œuvres, on retrouve 11 acquisitions nouvelles, 8 achats récents (1994 à 2000), 3 dons des années 1993 à 1998, ainsi que 6 objets de la collection Lavalin¹⁹⁷.

La dernière édition d'*œuvres phares* (3 novembre 2000-28 mars 2001) est différente des autres. Plus petite, elle présente six œuvres exécutées dans les années 1960 et acquises avant l'arrivée du Musée à la Place des Arts : *Gong 64* (1966) de Claude Tousignant, *Bois de balanciers* (1966) de Robert Roussil, *Signals Red Heat (été 66)* (1967-1968) d'Yves Gaucher et *Clame obscur* (1944-1947) d'Alfred Pellan. De plus, le parcours ne se décline pas dans une alternance entre section historique et section actuelle, à l'opposé des autres expositions de cette série. Notons que les deux autres œuvres sont *Sorader A Song of Love* (1967) de Rita Letendre, en dépôt depuis 1998, et un tableau de la collection Lavalin, *Pierres du Moulin n° 3* (1955) de Jean McEwen¹⁹⁸.

La prochaine série d'expositions de ce groupe (dans la colonne A) est reconnaissable au titre commençant par *La collection* (#4, #6 et #23). Le nombre d'œuvres présentées varie entre 7 et 39. Comme il est noté dans le *Rapport d'activités 1994-1995*, la première exposition *La collection : quelques œuvres marquantes* (1994-1995) vise à exposer « des

¹⁹⁶ Betty Goodwin, *Tarpaulin n° 7* (1975) [A921188P1] et John Lyman, *Portrait de l'artiste* (1945) [A92485P1].

¹⁹⁷ Achats : Adolph Gottlieb, *Four Red Clouds* (1956) [A947P1] ; Richard Mill, *RM1382* (1996) [A976P1] ; Guido Molinari, *Cygne Bleu (Pour Pierre Desjardins, in memoriam)* (1985) [A977P1] ; Françoise Sullivan, *Rouge n° 3, 5, 6, 2* (1997) [A987P4] ; Raymond Gervais, *L'œil acoustique* (1997) [A988I5] ; Leopold Plotek, *Ruby, it's you* (1998) [A9888P1] ; Michèle Waquant, *Sol, rue de la Fraternité* (1995-1998) [A004PH1]. Dons : John Piper, *Gemälde* (1935) [D9424P1] ; Pierre Heyvaert, *Equa-Tria n° 22* (1970) [D9716S1] ; Jean-Marie Delavalle, *Grande plaque d'aluminium* (1992) [D98129S1]. De la collection Lavalin : Jean McEwen, *Rouge sur blanc* (1956) [A92447P1] ; Alfred Pellan, *Nature morte aux deux couteaux* (1942) [A92590P1] ; Jean Paul Riopelle, *Composition* (1951) [A92446P1] ; Michael Snow, *Coat of Blue* (1962) et *Years* (1960) [A92790P1 et A92632C01] ; Claude Tousignant, *Honni soit...* (1962) [A9212P1].

¹⁹⁸ Jean McEwen, *Pierres du Moulin n° 3* (1955) [A02379P1].

œuvres impressionnantes »¹⁹⁹. Cette exposition présente sept acquisitions par achat, trois sont récentes (1989 et 1991) : les installations *Thalès au pied de la spirale* (1988) de Pierre Granches, *Borrowed Scenery* (1987) de Barbara Steinman et *Sous-verre, sun-verres* (1990) de Daniel Buren²⁰⁰. Les acquisitions plus anciennes (1985 et 1987) sont *Driven II* (1985) de Michael Snow, *Niagara Sandstone Circle* (1981) de Richard Long, *Triplo Igloo* (1984) de Mario Merz et *Sans titre* (1984) d'Anish Kapoor²⁰¹.

La collection (1995-1996), la deuxième exposition, se déroule l'année suivante. Avec 39 « œuvres choisies²⁰² », elle est plus importante que la précédente, et à l'instar de la majorité des expositions de la collection, elle se décline en deux parties. Ainsi, la première section est consacrée aux corpus historiques, dont elle montre 25 œuvres, notamment 3 œuvres d'Alfred Pellan des années 1930 et 1940, 5 réalisations de Paul-Émile Borduas des années 1970, 2 de Jean Paul Riopelle des années 1950. La deuxième section présente 14 œuvres actuelles des années 1980 et 1990 dont des réalisations de Roland Poulin, Betty Goodwin, Raymond Gervais, Rober Racine, Marc Garneau, Christian Kiopini, Luc Béland ou de Michael Smith.

Parmi les 39 œuvres de l'exposition, 22 sont des acquisitions récentes (56 %), achats et dons, partagées moitié-moitié entre réalisations historiques et réalisations contemporaines.

À titre d'exemples historiques, citons *Fruits et légumes* (1935) d'Alfred Pellan, *Four Red Clouds* (1956) d'Adolph Gottlieb, et *Boîte n° 4* (1962) de Charles Gagnon ; comme exemples actuels, nommons : *Colin-maillard* (1992) de Sylvie Bouchard, *Résistance au*

¹⁹⁹ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1994-1995). « Expositions », *Rapport d'activités 1994-1995*, p.11.

²⁰⁰ Pierre Granches, *Thalès au pied de la spirale* (1988) [A8925S19] ; Barbara Steinman, *Borrowed Scenery* (1987) [A9119I40] ; Daniel Buren, *Sous-verre, sun-verres* (1990) [A917I20].

²⁰¹ Michael Snow, *Driven II* (1985) [A8723MD1] ; Richard Long, *Niagara Sandstone Circle* (1981) [A8534S362] ; Mario Merz, *Triplo Igloo* (1984) [A8540S] ; Anish Kapoor, *Sans titre* (1984) [A8616S4].

²⁰² MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1995-1996). « Les expositions », *Rapport d'activités 1995-1996*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p.15.

présent (1992) de François-Marie Bertrand, et *Encadrer un vert* (1992) de Michel Daigneault²⁰³.

La troisième exposition de ce groupe a lieu dix ans plus tard en 2006 et présente 12 œuvres. La réalisation la plus ancienne est *Star Traces Around Polaris* (1973) de Paterson Ewen, et la plus actuelle est l'œuvre en dépôt *Éléments pour un sablier* (2005) de Roberto Pellegrinuzzi²⁰⁴. Le tiers des œuvres (quatre objets) sont des acquisitions par achat et par don de 2005.

Dans le grand groupe des expositions de la collection (colonne A), on trouve deux expositions différentes des autres : *La collection Lavalin du Musée d'art contemporain, le partage d'une vision* (1994) et *Déjà-Grand déploiement de la collection* (2011).

La collection Lavalin du Musée d'art contemporain le partage d'une vision (1994) est un cas à part. Nous l'avons placée dans la colonne A parce qu'elle fait partie de la collection du MACM dès 1992. Cependant, on aurait aussi pu la placer dans la colonne C des acquisitions.

Parmi les 1324 œuvres de la collection Lavalin, la commissaire de l'événement Josée Bélisle (1994b : 30) explique avoir retenu 70 peintures, 70 œuvres sur papier, une quinzaine de sculptures et 2 photos et qui correspondent aux plus volumineux corpus de la collection du MACM. Le parcours s'ouvre avec une douzaine d'œuvres du XIX^e siècle d'artistes québécois tels François Baillargé, Antoine-Sébastien Plamondon, Théophile Hamel ou Ozias Leduc. Suivent près de 60 réalisations historiques (entre 1939 et 1965) de John Lyman, Goodridge Roberts, Paul-Émile Borduas, Alfred Pellan, Fernand Leduc, Marcelle Ferron ou d'autres encore. Un deuxième groupe, constitué d'environ 50 œuvres, représente les années 1960 à 1980 avec des réalisations de Guido Molinari, Yves Gaucher, Charles Gagnon Jacques Hurtubise, incluant les sculpteurs Armand Vaillancourt, Yves

²⁰³ Alfred Pellan, *Fruits et légumes* (1935) [A9316P1] ; Adolph Gottlieb, *Four Red Clouds* (1956) [A947P1] ; Charles Gagnon *Boîte n° 4* (1962) [A953MD1] ; Sylvie Bouchard, *Colin-maillard* (1992) [AA9336P2] ; François-Marie Bertrand, *Résistance au présent* (1992) [AA9314P3] ; Michel Daigneault, *Encadrer un vert* (1992) [A9344P1].

²⁰⁴ Paterson Ewen, *Star Traces Around Polaris* (1973) [A8710P1] ; Roberto Pellegrinuzzi, *Éléments pour un sablier* (2005) [DEP.2006.2].

Trudeau et Robert Roussil. Un troisième groupe s'attarde sur les œuvres papier des années 1980 avec entre autres travaux, ceux de Betty Goodwin, Poland Poulin, Francine Larivée ou de Marc Garneau (1994b : 30).

Comme le dit Josée Bélisle (1994b : 26), cette exposition a pour but de mesurer la compatibilité, voire la complémentarité, des deux collections et vise prioritairement à mettre en évidence les similitudes entre ces deux entités désormais unies. Portant exclusivement sur la collection nouvellement acquise, il n'y a aucune correspondance avec celle du MACM, ni aucune incursion d'achats ou de dons récents.

Déjà-Grand déploiement de la collection (2011) est une exposition exceptionnelle par l'angle narratif abordé, le parcours proposé et l'occupation de l'espace muséal. Les œuvres les plus anciennes présentées dans cette exposition sont *Coat of Blue* (1962) et *The Chiffons* (1964) de Michael Snow, *Grease Cone* (1965) de David Rabinowitch, *P-M-I JN-69* (1969) d'Yves Gaucher²⁰⁵. La liste ne fait état d'aucune œuvre de Paul-Émile Borduas, Alfred Pelland, Fernand Leduc ou Jean Paul Riopelle et autres artistes des années 1940, 1950 et 1960 auxquels les expositions de la collection nous ont habitués. Au contraire, ici le parcours non linéaire se développe en sept thématiques indépendantes les unes des autres et déployées dans toutes les salles du MACM.

Parmi les 112 œuvres exposées, plusieurs sont des acquisitions, achats et dons des années 2000, mais uniquement 10 (10 %) ont été réalisées dans les cinq ans précédant leur acquisition par le Musée. Citons quelques exemples : *Marker (cagoule)* (1988-1989) de Betty Goodwin, *Eden-Garden-End* (2004) de Michel Goulet ou deux œuvres de David Altmejd *Le Berger* (2008) et *Le Dentiste* (2008)²⁰⁶. Notons que des 112 œuvres, les deux tableaux des années 1960 de Michael Snow proviennent de la collection Lavalin.

²⁰⁵Michael Snow, *Coat of Blue* (1962) [A92790P1] et *The Chiffons* (1964) [A92710P1] ; David Rabinowitch, *Grease Cone* (1965) [D858S1] ; Yves Gaucher, *P-M-I JN-69* (1969) [D0519P1].

²⁰⁶ Betty Goodwin, *Marker (Cagoule)* (1988-1989) [D0646S1] ; Michel Goulet, *Eden-Garden-End* (2004) [D081271] ; David Altmejd, *Le Berger* (2008) [A085S1] et *Le Dentiste* (2008) [D0812S1].

- Caractéristiques des expositions portant sur la collection

Des expositions portant sur la collection, nous retiendrons qu'elles sont à majorité hybrides, visant à la fois à présenter la collection et certaines acquisitions nouvelles. Le commissariat de ces expositions a été confié à Josée Bélisle. Nous voyons ici une formule se dessiner. Le parcours linéaire se déroule en deux temps. Le premier est voué aux corpus historiques et insiste sur les assises de la collection. Le deuxième, souvent moins important en nombre, donne à voir des œuvres actuelles. Les acquisitions nouvelles présentées se retrouvent dans les deux sections. L'exposition de la collection Lavalin, bien que dépourvue d'acquisitions récentes, sous le commissariat de Josée Bélisle, suit le modèle décrit ci-dessus et cherche à montrer l'assimilation de cette collection à la collection muséale. L'exposition *Déjà-Grand déploiement de la collection* (2011), bien que développée par le même conservateur s'inscrit en tous points comme une exception à la règle de présentation en place. Elle est aussi l'indication qu'il est possible de présenter la collection selon d'autres énonciations, à partir d'œuvres différentes et dans des modes innovants.

V.3.2 Les expositions thématiques de la collection (colonne B)

Les expositions thématiques sont au nombre de huit. En 2000, le MACM propose le premier volet de l'exposition *Idées de paysages, paysages d'idées* avec 27 œuvres de la collection qui manifestent un attachement au paysage comme stimulus de l'imaginaire et évocateur du passage du temps²⁰⁷. On y retrouve les réalisations actuelles (toutes faites après 1980) de 20 artistes : Sylvie Bouchard, Geneviève Cadieux, Paterson Ewen, Denis

²⁰⁷ MUSE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2000-2001). « Les expositions », *Rapport d'activités 2000-2001*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 17.

Farley, Karilee Fuglem, Betty Goodwin, Angela Grauerholz, Alfredo Jaar, Jocelyn Jean, Tadashi Kawamata, Christian Kiopini, Pieter Laurens Mol, Richard Long, Robert Longo, Mario Merz, Giuseppe Penone, Roland Poulin, David Rabinowitch, Sylvie Readman et Joyce Wieland. L'intention derrière cette exception est de donner à voir un maximum d'exemples contemporains.

Douze œuvres sont des acquisitions remontant à 1995 ou moins, parmi lesquelles dix sont des achats comme : *Pink Full Moon* (1994) de Paterson Ewen, *Chemin de fer* (1994) d'Angela Grauerholz acquis en 1995, ou *Vestige* (1999) de Sylvie Readman acheté en 2000. Les deux acquisitions par dons sont *Plante verte n° 1* (1995) de Christian Kiopini et *J'habite une maison outremer : La Nouvelle-Australie* (1996) de Jocelyn Jean²⁰⁸.

En 2008, le MACM présente le deuxième volet de cette exposition *Idées de paysages, paysages d'idées* dont les 28 œuvres réunissent certains éléments de la nature ou des composants du bâti urbain. L'exposition joue sur la polysémie des paysages d'idée comme le dit le *Rapport annuel*²⁰⁹. Même si dans la liste des œuvres on retrouve *l'Île fortifiée* (1941) de Paul-Émile Borduas, ou *Summer Days and Nights* (1960) de Joyce Wieland, la majorité des œuvres sélectionnées ont été réalisées après 1980. Parmi celles-ci, 10 sont des acquisitions récentes (7 dons entre 2003 et 2008 et trois achats en 2003 et en 2007), 3 proviennent de la collection Lavalin : *Square Sunset* (1962) de Paterson Ewen, *Lune d'hiver* (1957) de Jean-Paul Lemieux, et *Verandah on the Lake* (c. 1950) de John Lyman²¹⁰.

Le corps et ses absences (2002) réunit 21 œuvres imageant l'importance accordée au corps, à la manifestation de l'être et à sa disparition. Elles sont toutes des productions des années 1980 et 1990 à l'exception de *Sans titre* (1965) de Serge Lemoyne et de *Coat of Blue*

²⁰⁸ Paterson Ewen, *Pink Full Moon* (1994) [A9513P1] ; Angela Grauerholz, *Chemin de fer* (1994) [A956PH1] ; Sylvie Readman, *Vestige* (1999) [A002PH1] ; Christian Kiopini, *Les deux Plante verte n° 1* (1995) [D9879P1] ; Jocelyn Jean, *J'habite une maison outremer : la Nouvelle-Australie* (1996) [D9772P1].

²⁰⁹ MUSE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2008-2009). « Les expositions », *Rapport annuel 2008-2009*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 37.

²¹⁰ Paul-Émile Borduas, *l'Île fortifiée* (1941) [A7153P1] ; Joyce Wieland, *Summer Days and Nights* (1960) [A8876P1] ; Paterson Ewen, *Square Sunset* (1962) [A92265P1] ; Jean-Paul Lemieux, *Lune d'hiver* (1957) [A92263P1] ; John Lyman, *Verandah on the Lake* (c.1950) [A92699P1].

(1962) de Michael Snow. On ne retrouve qu'une seule acquisition de moins de cinq ans, l'achat en 2002 de *Coaxial Plank Density* de Marc Quinn²¹¹.

En 2003, la pluralité des styles et la diversité des modes d'expression des années 1990 motivent le titre de la prochaine exposition thématique, *Peinture en liberté : Perspective sur les années 1990*. La réunion des 14 œuvres tend à mettre en évidence la pluralité des pratiques de cette décennie avec les œuvres de Sylvie Bouchard, Michel Boulanger, Sylvain Bouthillette, Marie-Claude Bouthillier, Michel Daigneault, Pierre Dorion, Stéphane La Rue, François Lacasse, Guy Pellerin, Francine Savard, Marc Séguin et Kamila Wozniakowska²¹². Dans ce contexte, l'exposition présente 12 acquisitions récentes faites entre 1997 et 2002 : 10 achats (2 autres achats remontent à 1993) et 2 dons de 2000 et 2002.

Un peu sur le même modèle que l'exposition thématique précédente, *Où ?* en 2004, cherche à développer le rapport du spectateur à l'œuvre exposée. Pour illustrer la thématique, la sélection propose 15 œuvres toutes actuelles acquises entre 2000 et 2004 (9 achats et 6 dons). Parmi les 12 artistes, on retrouve Edward Burtinsky, Geneviève Cadieux, Alexandre Castonguay, Luc Courchenes, Pierre Dorion, Pascal Grandmaison, Alfredo Jaar, Robert Morris, Rober Racine, Thomas Struth, Spencer Tunick et Michèle Waquant²¹³.

²¹¹ Serge Lemoyne, *Sans titre* (1965) [A9341D1] ; Michel Snow, *Coat of Blue* (1962) [A92790P1] ; Marc Quinn, *Coaxial Planck Density* (1999) [A029S1].

²¹²Sylvie Bouchard, *Portrait du jeune fumeur* (1992) [D0262P1] ; Michel Boulanger, *L'Effondrement des habitats* (1998) [A018P1] ; Sylvain Bouthillette, *Dharma, Tram, Stop* (1997) [A9790I2] ; Marie-Claude Bouthillier, « *mcb* » *les blés* (1999) [A022P1] ; Michel Daigneault, *Encadrer un vert* (1992) [A9344P1] ; Pierre Dorion, *Pantin* (1997) [A9812P1] ; Stéphane La Rue, *2 : 39* (1999) [A005P1] et *32 : 55* (1999) [A006P1] et *11 : 18* (1999) [A007P1] ; François Lacasse, *Seuil III* (1998) [D00163P1] ; Guy Pellerin, *Ici/Ailleurs* (1993) [A9349I13] ; Francine Savard, *Les Couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke, 36/100- essai* (1997-1998) [A988713I37] ; Marc Séguin, *Peinture* (1996) [A9741P1] ; Kamila Wozniakowska, *Corrigé pour la postérité* (1997) [A9785P1].

²¹³Edward Burtinsky, *Three Gorges Project, Wushan #11, Yangtze River, China* (2002) [A041PH1] ; Geneviève Cadieux, *Pour un oui, pour un non* (1999-2000) [D0273PH1] et *Portrait* (2000) [D03122PH1] ; Alexandre Castonguay, *Générique* (2001) [A024I] ; Luc Courchenes, *02/12/04-Hong Kong (de la série « Journal panoscopique »)* (2002) [A04398TM1] et *02/12/05-Hong Kong (de la série « Journal panoscopique »)* (2002) [A04399TM1] et *03/02/15 -Barcelone (de la série « Journal panoscopique »)* (2003) [A04400TM1] ; Pierre Dorion, *Nuage gris* (1999-2002) [D0386P3] ; Pascal Grandmaison, *Daylight* (2002) [D0397I1] ; Alfredo Jaar, *Ntarama (de la série « Real Pictures » 1995)* (1995) [D0228I44] ; Robert Morris, *Working in the Dark and attempting to touch Out the...* (1980) [D03120D1] ; Rober Racine, *Spica* (1999-2001) [A0249I] ; Thomas

En 2005, *Question de temps et d'espace* explore le rapport au continuum espace-temps d'inspiration personnelle ou géopolitique. Pour imager le sujet, 19 œuvres sont exposées, les plus anciennes sont les boîtiers lumineux de Trevor Gould de 1997 et les plus actuelles les photos d'Henri Venne de 2004. Toutes les acquisitions sont récentes, la plus ancienne est un don de 1998. Les artistes sélectionnés sont : Claude-Philippe Benoit, Martin Bourdeau, James Casebere, Lynne Cohen, Greg Curnoe, Denis Farley, Trevor Gould, Pascal Grandmaison, William Kentridge, Francine Savard, Serge Tousignant, Sergio Vega et Henri Venne²¹⁴.

Le thème de l'exposition *De l'écriture* en 2007 est l'importance des mots écrits et particulièrement les pratiques artistiques qui exploitent le signe, sa séquence, sa mise en espace ou la calligraphie. Contrairement aux expositions précédentes, cette exposition présente un nombre significatif d'œuvres de la collection (54) parmi lesquelles on retrouve des productions de Raymonde April, Pierre Ayot, Marie-Claude Bouthillier, Ian Carr-Harris, Melvin Charney, Greg Curnoe, Raymond Gervais, Gary Hill, Dennis Oppenheim, Rober Racine, Monique Régimbald-Zeiber, Francine Savard, Louise Robert, Michael Snow, Jana Sterbak, Serge Tousignant et Colette Whiten. Cette exposition se distingue des précédentes par la sélection des œuvres. En effet, plus de la moitié (16) sont des productions qui remontent aux années 1970, voire avant, comme *Luce* (1912) de Filippo Tomasso Marinetti ou *Headline (Sketch the News)* (1959) de Michael Snow²¹⁵. Notons également que l'intérêt ne semble pas avoir été de montrer les nouvelles acquisitions, car seules 11 sont récentes, parmi lesquelles se trouvent *Spica* (1999-2001) de Rober Racine, *Sans titre (For Terry Last)* (1993) de Jana Sterbak, cinq photos de Serge Tousignant de la série *Lecture*

Struth, *Nevada I, Nevada* (1999) [A0291PH1] ; Spencer Tunick, *Montréal 3 (Musée d'art contemporain de Montréal)* (2001) [A0246PH1] ; Michèle Waquant, *Sol, rue de la Fraternité* (1965-1998) [A004PH1].

²¹⁴Claude-Philippe Benoit, *Sans titre n° 17- Chapitre... du Prince* (1999) [A023PH1] ; Martin Bourdeau, *Fig. 62 (Le Déjeuner sur l'herbe de Manet)* (1999) [A0358P1] ; James Casebere, *Parlor* (2001) [A0329PH1] ; Lynne Cohen, *Spa* (2000) [A037PH1] ; Greg Curnoe, *America* (1989-1990) [D9842P1] ; Denis Farley, *Paysage étalonné, Saint-Jean-Port-Joli, Québec* (1997) [D0043PH1] ; Trevor Gould, quatre boîtiers lumineux *Le monde dans notre ville* (1997) [D0344I1 à D0347I1] ; Pascal Grandmaison, *Solo* (2003) [A0359I] ; William Kentridge, *Learning the Flute* (2003) [A042I2] ; Francine Savard, *Moi/Toi Ici/là-bas* (2004) [A045P2] ; Serge Tousignant, *Ouragan Fran* (1996-1997) [D0380PH1] ; Sergio Vega, *El Primer Dia* (2003) [A056PH5] ; Henri Venne, quatre photos de la série *Nothing Ever Stays the Same n° 1-4* (2004) [A057TM2 à A0510TM2].

²¹⁵ Filippo Tomasso Marinetti, *Luce* (1912) [A8156C01] ; Michael Snow, *Headline (Sketch for News)* (1959) [A764D1].

(1996), *Tanto tempo senza notizie di te* (2005) d'Ewa Monika Zebrowski, « mbc » *les blés* (1999) de Marie-Claude Bouthillier (déjà montré en 2003), *Book for a Public Library (Bonnard)* (1995) d'Ian Carr-Harris, et *Corps pédagogique* (2001) de Manon de Pauw²¹⁶.

L'exposition *Ces images sonores* en 2007 explore la thématique du son dans la production artistique avec une sélection de 10 œuvres de la collection qui incorporent le son, l'idée du son, voire son absence. Les œuvres forment des ambiances sonorisées avec, comme l'annonce le *Rapport annuel*, un va-et-vient poétique entre une envahissante propagation du son et son idéalité muette²¹⁷. Toutes les œuvres présentées sont actuelles, à l'exception de *Sans titre (tiré de l'album « The Artist's Jazz Band »)* de Michael Snow. On retrouve des œuvres de Darren Almond, Sylvain Bouthillette (vu en 2003), Linda Covit, Jean-Pierre Gauthier, Raymond Gervais, Ann Hamilton, Christian Marclay, Yannick Pouliot, Jean-Luc Vilmouth et Michèle Waquant²¹⁸. Parmi les 11 œuvres, 3 sont des acquisitions récentes : deux achats de 2006, un don de 2003 et il y a une œuvre en dépôt depuis 2005. Les autres sont des acquisitions des années 1980 et 1990.

Les expositions thématiques sont variées et, à partir d'un sujet commun, présentent la pluralité des styles exploités par les artistes en lien avec le sujet. À l'inverse des autres expositions de la collection, on y retrouve surtout des acquisitions récentes qui, à l'occasion, voisinent des œuvres acquises il y a plus longtemps.

²¹⁶Rober Racine, *Spica* (1999-2001) [A0249I] ; Jana Sterbak, *Sans titre (For Terry Last)* (1993) [D0285TM3] ; cinq photos de Serge Tousignant, de la série *Lecture* (1996) [D0375PH1 à D0379PH1] ; Ewa Monika Zebrowski, *Tanto tempo senza notizie di te* (2005) [D0639PH1] ; Marie-Claude Bouthillier, « mbc » *les blés* (1999) [A022P1] ; Ian Carr-Harris, *Book for a Public Library (Bonnard)* (1995) [D0546TM2] ; Manon de Pauw, *Corps pédagogique* (2001) [A073VID1].

²¹⁷ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2007-2008). « Les expositions », *Rapport annuel 2007-2008*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p.32.

²¹⁸ Darren Almond, *In the Between* (2006) [A079I3] ; Sylvain Bouthillette (vu en 2003), *Dharma, Tram, Stop* (1997) [A9790I2] ; Linda Covit, *La cloche aphone* (1997) [D0356S1] ; Jean-Pierre Gauthier, *Battements et Papillons* (2006) [A062I] ; Raymond Gervais, *L'œil acoustique* (1997) [A988I5] ; Ann Hamilton, *Bearings* (1996) [A994I2] ; Christian Marclay, *Telephones* (1995) [A019VID1] ; Yannick Pouliot, *Courtisan* (2002) [DEP.2005.3] ; Michael Snow, *Sans titre (tiré de l'album « the Artist's Jazz Band »)* (1973-1974) [A7437G9 (9)] ; Jean-Luc Vilmouth, *Stereo Morning* (1984) [A8537S3] ; Michèle Waquant, *Les bruits blancs* (1990) [A9311VID1].

V.3.3 Les expositions de médium de la collection (colonne C)

La première exposition de cette catégorie, *Sélection de vidéogrammes canadiens de la collection* (1994), présente quatre vidéogrammes : *Shut the Fuck Up* (1985) de General Idea, *Pure Virtue* (1985) de Tanya Mars, *Âges de vie* (1986) de Raymond Miguel et *212 Rue Faubourg Saint-Antoine* (1986) de Michèle Waquant. Le médium vidéo a fait son entrée dans la collection au cours des années 1980 et poursuit son avancée au cours des années 1990, comme en témoigne cette exposition faite d'achats de 1988, 1990 et 1993²¹⁹.

En série suite et fin (2002) réunit 68 œuvres provenant de trois ensembles : 26 paysages au fusain des années 1970 d'Albert Dumouchel, 39 photos de la suite *Notte Oscura* d'Alain Laframboise de 1989 et 38 épreuves photos de la série *Furtifs, série XXV du 01/07/1994* (1994-1996) de Christiane Gauthier. Toutes sont des acquisitions des années 1997-2000. Les œuvres d'Albert Dumouchel sont des dons de 2000, celles d'Alain Laframboise, des dons de 1999 et les photos de Christiane Gauthier ont été achetées en 1997. Les deux fils conducteurs de cette exposition thématique sont, comme le titre l'indique, la série et les acquisitions récentes groupées.

En 2005, le MACM met sur pied une grande exposition (129 œuvres) consacrée à un des corpus le plus volumineux de sa collection représentant plus de 15 % des 7000 œuvres répertoriées, selon le *Rapport annuel*. Elle vise à souligner l'apport incontestable de figures marquantes de l'histoire de l'art contemporain²²⁰.

L'exposition présente ce médium selon un parcours chronologique et linéaire. Les artistes sélectionnés sont entre autres Fernand Léger, Paul-Émile Borduas, Jean Paul

²¹⁹ General Idea, *Shut the Fuck Up* (1985) [A903VID1]; Tanya Mars, *Pure Virtue* (1985) [A8850VID1]; Raymond Miguel, *Âges de vie* (1986) [A9318VID1]; Michèle Waquant, *212 Rue Faubourg Saint-Antoine* (1986) [A9310VID1].

²²⁰ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2005-2006). « Expositions », *Rapport annuel 2005-2006*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p.27.

Riopelle, Alfred Pellan, John Lyman, Michael Snow, Charles Gagnon, Paterson Ewen, Betty Goodwin, Roland Poulin, Fred Sandback, Rober Racine.

Parmi les 129 œuvres, 88 sont historiques et 40 sont réalisées après 1980. Le dessin le plus ancien est *Sans titre* (1894) d'Ozias Leduc et les plus récents sont *Studio Table 2* (2002) de Michael Merrill ainsi que *Vautour n° 106* et *Vautour n° 94* (2002) de Rober Racine²²¹. L'exposition brosse un panorama de ce mode d'expression à partir des œuvres de sa collection. L'exercice adopte une disposition semblable à celle que nous avons vue dans les expositions de la collection (colonne A) : une première section historique importante et une deuxième section, avec un nombre d'œuvres actuelles moindre.

On retrouve 15 acquisitions récentes (2003) : deux dessins de Ludger Gerdes *Sans titre n° I* et *Sans titre n° II* (1990) ; *Tout, cependant intéresse ses yeux, n° 3* (1998-2001) de Renée Lavillante ; *Petit drame* (1983) de Raymond Lavoie ; deux dessins *Sans titre* (1989-1990) de Martha Fleming et Lyne Lapointe ; *Studio Table 2*, (2002) de Michael Merrill ; *Working in the Dark and Attempting to Touch Out The Major Stars, Betelgeuse, Bellatrix, Rigel Saiph, Alinitak, Alnilam, Mintaka and the Great Nebula in the Constellation Orion* (1980) de Robert Morris ; *Vautour n° 81* (2001), *Vautour n° 94* (2002), *Vautour n° 96* (2001), *Vautour n° 97*(2001), *Vautour n° 106* (2002) de Rober Racine ; *Sans titre* (1983) de Fred Sandback ; *Série Ho T'u* (1988) d'Irene Whittome²²².

Soulignons également que cette exposition présente 21 dessins de la collection Lavalin (soit 16 % de la sélection), un dessin de Gilles Boisvert, 6 gouaches de Charles Daudelin, 4 gouaches de Jauran, 3 de Fernand Leduc, une encre de Serge Lemoyne, et 2

²²¹ Ozias Leduc, *Sans titre* (1894) [A779D1] ; Michael Merrill, *Studio Table 2* (2002) [D0392D1] ; Rober Racine, *Vautour n° 106* (2002) [A0327D1] et *Vautour n° 94* (2002) [A034D1].

²²²Ludger Gerdes, *Sans titre n° I* et *Sans titre n° II* (1990) [D0334D1 et D0335D1] ; Renée Lavillante, *Tout, cependant intéresse ses yeux, n° 3* (1998-2001) [D0355D1] ; Raymond Lavoie, *Petit drame* (1983) [D00115TM1] ; Martha Fleming et Lyne Lapointe, deux dessins *Sans titre* (1989-1990) [D0332TM1 et D0333TM1] ; Michael Merrill, *Studio Table 2* (2002) [D0392D1] ; Robert Morris, *Working in the Dark and Attempting to Touch Out The Major Stars, Betelgeuse, Bellatrix, Rigel Saiph, Alinitak, Alnilam, Mintaka and the Great Nebula in the Constellation Orion* (1980) [D03120D1] ; Rober Racine, *Vautour n° 81* (2001) et *Vautour n° 94* (2002) et *Vautour n° 96* (2001) et *Vautour n° 97* (2001) et *Vautour n° 106* (2002) [A033D1, A034D1, A0325D1, A0326D1, A0327D1] ; Fred Sandback, *Sans titre* (1983) [D03121D1] ; Irene Whittome, *Série Ho T'u* (1988) [D01112TM4].

aquarelles de Rita Letendre, 2 encres de Jean Paul Riopelle, une gouache de Michael Snow et 2 dessins de Claude Tousignant.

L'exposition *La collection : quelques installations* (2009), centrée sur le concept de l'installation, présente trois acquisitions achetées entre 2008 et 2009 : *Not I/Pas moi* (2006-2007) de Christine Davis, *Cuba Still (Remake)* (2005) d'Adad Hannah, *Chameleon* (2004) de Franz West, ainsi qu'une gouache de Michael Snow, *Blue Table and Chairs*, qui provient de la collection Lavalin²²³.

Des expositions portant sur le médium de l'installation, nous retiendrons une grande diversité d'approches. Certaines expositions, comme *En série et fin*, sont prétexte à montrer des acquisitions groupées, d'autres à faire l'inventaire d'un mode d'expression selon une narration chronologique linéaire, comme *Dessins de la collection*, et d'autres, plus petites, sont comme des clins d'œil sur une technique artistique.

V.3.4 Les expositions des acquisitions nouvelles (colonne D)

Quatre expositions de cette catégorie veulent mettre de l'avant les achats et les dons venus enrichir la collection au cours des dernières années.

Aquisitions récentes en art actuel (1996) présente 12 œuvres acquises au cours des trois années précédentes. La réalisation la plus ancienne est de 1989 et c'est *Capitonée House-Plan* de Guillermo Kuitca²²⁴. Les modes d'expressions exposés sont divers : on retrouve six œuvres picturales, une sculpture, trois installations et deux réalisations en

²²³Christine Davis, *Not I/Pas moi* (2006-2007) [A0723I] ; Adad Hannah, *Cuba Still (Remake)* (2005) [A075I] ; Franz West, *Chameleon* (2004) [A0684I9] ; Michael Snow, *Blue Table and Chairs* (1957) [A92956G]1].

²²⁴Guillermo Kuitca, *Capitonée House-Plan* (1989) [A9315P1].

médias mixtes. L'intention de l'exposition est de célébrer la diversité des styles des artistes contemporains tout en rendant compte des dernières acquisitions dans le domaine²²⁵.

L'année suivante, l'exposition *Acquisitions récentes* reprend le concept en présentant six acquisitions réalisées en cours d'année d'œuvres des années 1990 par les artistes québécois et canadiens Roland Poulin, Guido Molinari, Naomi London, Jocelyn Jean et Catherine Widgery. La sélection met en scène une diversité de modes d'expression artistique : deux œuvres picturales (Guido Molinari), deux installations (Naomi London et Catherine Widgery), une œuvre réalisée en médias mixtes (Jocelyn Jean) et une sculpture (Roland Poulin)²²⁶.

Comme les précédentes, *Acquisitions récentes* (2003) cherche également à rendre compte de la diversité des styles adoptés par les artistes actuels venus rejoindre la collection au cours des dernières années. Parmi les 31 œuvres sélectionnées, on retrouve 12 achats et 19 dons, toutes des réalisations récentes. La plus ancienne est une sculpture de Michel Goulet, *Table du travail* (1987), et les plus actuelles sont de 2002. Parmi celles-ci, on retrouve le tableau de François-Marie Bertrand, *Composition retrouvée* (2002), l'œuvre en médias mixtes de Jérôme Fortin, *Solitude n° 6* (2002), deux sculptures de Roland Poulin, *Demeure n° 19* et *Demeure n° 7* (2002), deux dessins de Rober Racine, *Vautour n° 94* et *Vautour n° 106* (2002) et une série d'épreuves à développement chromogène *The Pony* (2002) de Tykkä Salla²²⁷.

²²⁵ Marie A. Côté, *Les Jeux de Farre II* (1993) [A942I3]; Martha Fleming et Lyne Lapointe, *Datura* (1993) [A9616MD1]; Mona Hatoum, *Short Space* (1992) [A9613I15]; Guillermon Kuitca, *Capitonnée House-Plan1*(989) [A9315P1]; Al McWilliams, *Veil* (1991) [D9576MD1]; Monique Mongeau, *De Pyrrhus à Pira, n° 250, n° 255, n° 258, n° 262, n° 263* (1994) [A964P1 à A968P1]; Tony Oursler, *I can't Hear You (Autochtonous)* (1995) [A9559I11]; Laurie Walker, *Eyeball* (1993) [A9417S2].

²²⁶ Roland Poulin, *Dérobée* (1995-1996) [A9637S3]; Guido Molinari, *Cygne bleu (pour Pierre Desjardins : in memoriam)* (1985) [A977P1] et *Quantificateur bleu 12/93* (1993) [D9817P1]; Naomi London, *The Sweater Project* (1992) [A9710I14]; Jocelyn Jean, *Les quatre balises* (1997) [A9740TM4]; Catherine Widgery, *Silence and Slow Time* (1994) [A9651I3].

²²⁷ Michel Goulet, *Table du travail* (1987) [D0147S2]; François-Marie Bertrand, *Composition retrouvée* (2002) [A0247P2]; Jérôme Fortin, *Solitude n° 6* (2002) [A032TM49]; Roland Poulin, *Demeure n° 19* et *Demeure n° 7* (2002) [A036S1 et A0315S1]; Rober Racine, *Vautour n° 94* (2002) [A034D1] et *Vautour n° 106* (2002) [A0327D1]; Tykkä Salla, *The Pony* (2002) [A0248PH5].

La dernière exposition de cette série *Acquisitions récentes 2006-2007* présente 62 œuvres acquises entre 2003 et 2006. Comme pour les autres on y retrouve un échantillon des modes artistiques actuels : œuvres picturales, sculptures, œuvres sur papier et installation. Dans la sélection des œuvres, il y a peu d'acquisitions des corpus historiques. Relevons toutefois la présence de l'œuvre sur verre *Hommage à la musique* (1969) de Marcelle Ferron. L'exposition fait une large place aux photos (41 au total) dont une grande partie (30) provient du don des 111 photos de Charles Gagnon, don fait par Yajima Gagnon en 2004. Citons également la présence du vidéogramme *Snail* (2003) d'Euan MacDonald, les quatre œuvres sur papier de Jacques Hurtubise de la série *Maskarade* (1989), la réalisation en médias mixtes de Liz Magor *Carton II* (2006) et les installations *Vous êtes sortis du secteur américain* (2005) de John Terada, ainsi que *Les Bois flottés* (2004) de Serge Murphy²²⁸.

Les expositions de cette catégorie (colonne D) agissent en tant que vitrine des achats et des dons faits peu de temps auparavant. La sélection tend à mettre en évidence la variété des styles utilisés par les artistes, ou les différents corpus qui se trouvent enrichis par ces dons et achats. Ils figurent dans l'exposition à titre d'information ou de chronique des activités des conservateurs, et pour rendre public un échantillon des œuvres venues rejoindre la collection.

V.3.5 Les expositions des dons (colonne E)

Il y a deux expositions dans ce groupe. La première a lieu en 1995, la deuxième, dix ans plus tard, en 2006. À la différence des expositions thématiques où les œuvres exposées

²²⁸Marcelle Ferron, *Hommage à la musique* (1969) [D0632P1] ; Charles Gagnon, série d'épreuves à la gélatine argentique des années 1960, 1970, 1980 [D04...PH1] ; Euan MacDonald, *Snail* (2003) [A055VID1] ; Jacques Hurtubise, *Dent de l'œil de verre, Or aux dents, Mors aux lèvres et Coaltar à l'œil* (de la série *Maskarade*) (1989) [D0539P1 à D0542P1] ; Liz Magor, *Carton II* (2006) [A065TM1] ; John Terada, *Vous êtes sortis du secteur américain* (2005) [A0623I1] ; Serge Murphy, *Les Bois flottés* (2004) [D04405I12].

mettent en image une narration, celles des dons (colonne E) rendent compte de la générosité du donateur. L'importance de l'œuvre est certes en fonction de son apport à la collection, mais elle est aussi dans la personne dont le geste a permis l'acquisition. Rappelons qu'en 1995 il y a deux expositions sur les dons qui se déroulent simultanément. L'une est historique, *Les premiers dons 1964-1965*, et rappelle le rôle joué par ce mode d'acquisition dans la constitution de la collection. La deuxième est celle que nous regardons, elle se concentre sur les acquisitions récentes.

Dons 1989-1994 fait écho à *Les premiers dons 1964-1965* et se déroule simultanément (28 avril-29 octobre 1995). Le *Rapport d'activités* mentionne qu'en cinq ans le MACM a enregistré 300 dons au sein desquels les conservateurs ont procédé à une sélection de 113 objets²²⁹. Ceux-ci sont représentatifs de l'itinéraire esthétique des artistes considérés comme incontournables dans la collection comme John Lyman, Alfred Pellan, Jean Paul Riopelle, Edmund Alleyn, Jean-Philippe Dallaire, Charles Daudelin, Jacques Hurtubise ou Guido Molinari. Toutefois, on retrouve aussi des œuvres produites par des artistes internationaux comme le Belge Pierre Alechinsky, les Américains Jim Dine et Frank Stella, les Espagnols Joan Miro, Antoni Tàpies, le Français Man Ray ou l'Allemand Joseph Beuys. La sélection a été faite dans différents corpus techniques. À titre d'exemple, mentionnons les installations de Dennis Adams et de Trevor Gould, les sculptures de Liliana Berezowsky ou Marcel Lemyre, des productions en médias mixtes de Pierre Alechinsky ou de Pierre Ayot, les gravures de Robert Motherwell ou de Paul Reyberolle, les peintures de Rita Letendre, ou d'Alfred Pellan, les photos de Nam June Paik, le dessin de Murray Favro²³⁰. Notons que des 113 acquisitions montrées, 99 ont été acquises entre 1990 et 1995.

²²⁹ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1995-1996). « Les expositions », *Rapport d'activités 1995-1996*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 13.

²³⁰ Dennis Adams, *Réservoir* (1992) [A921372I6] ; Trevor Gould, *Sometimes called Monument* (1988-1989) [D9114I5] ; Liliana Berezowsky, *Kander* (1986) [D0322S1] ; Marcel Lemyre, *Sans titre* (1989) [D9374S2] ; Pierre Alechinsky, *Bélier* (1987) [D921339MD1] ; Pierre Ayot, *Pliez* (1968) [D9383TM1] ; Robert Motherwell, *Hermitage* (1975) [D9021G1] ; Paul Reyberolle, *Composition Milan* (1972) [D9390G1] ; Rita Letendre, *Retombés* (1964) [D921349P1] ; John Piper, *Gemälde* (1935) [D9425P1] ; Alfred Pellan, *Hommes-Rugby* (c. 1935) [D9398P1] ; Nam June Paik, *Laser/ M. McLuhan* (1984) [D89106PH1] ; Murray Favro, *Combining the Compressor and Turbine in a Turbojet Engine* (1974) [D9429D1].

L'intention de l'exposition est de montrer la diversité des dons, des artistes et des expressions tout en reconnaissant l'importance du geste philanthropique sans lequel la collection n'aurait pas cette envergure.

En comparaison, l'exposition *Dons majeurs* (2009) avec sept œuvres est petite en terme de nombre, mais elle est conséquente en terme de valeur monétaire, puisqu'elle présente les œuvres magistrales d'artistes en vue sur le marché de l'art contemporain international comme Anselm Kiefer et David Altmejd. Selon le *Rapport annuel*, l'exposition a pour but « de faire partager à nos publics les effets tangibles de leur générosité ». Cette exposition est véritablement une célébration du gigantisme, toutes les œuvres ont des dimensions impressionnantes. Ainsi *Jéricho 2 : une allusion à Barnett Newman* (1978) d'Yves Gaucher est un ensemble de toiles mesurant 274,6 x 559 cm, *Fantasmes fragiles* (2003-2004) de Rober Racine est un assemblage de 86 éléments de 21,6 x 25,7 cm chacun et qui occupe toute une paroi²³¹.

Avec seulement deux expositions dans ce groupe, il est difficile de tirer des conclusions. Notons toutefois que *Dons 1989-1994* (113 œuvres) était présentée simultanément à *Les premiers dons 1964-1965* (30 œuvres) qui faisait écho aux premiers temps de la collection. L'intention était de marquer à la fois la perpétuation du geste philanthropique et une nouvelle ère de collectionnement à la Place des Arts, tout en célébrant

30 années de constitution de collection. L'exposition de 2009 est différente. Elle met en valeur la largesse du don dans tous les sens du terme, largesse financière compte tenu de la valeur monétaire sur le marché de l'art des œuvres exposées, largesse en terme d'espace et de dimensions des œuvres exposées, largesse aussi en terme de rayonnement pour l'institution qu'apportent ces acquisitions. Dans la presse, l'annonce de l'exposition s'accompagne d'articles rapportant les « 4,8 millions en dons d'œuvres » pour l'année

²³¹Anselm Kiefer, *Karfunkelfee* (1990) [D08124TM1] et *Die Frauen der Antike* (1999) [D091TM1]; David Altmejd, *Le Dentiste* (2008) [D0812S1]; Yves Gaucher, *Jéricho 2 : une allusion à Barnett Newman* (1978) [D0756P2]; Rober Racine, *Fantasmes fragiles* (2003-2004) [D0994TM87]; Francine Savard, *Le Musée imaginaire* (1997) [D0680TM14]; Lorna Simpson, *ID (Identify-Identify)* (1990) [D09120PH2].

2009²³². Comme le souligne le *Rapport annuel 2009-2010*, cette exposition d'œuvres « magistrales » a plusieurs visées. Elle sert à affirmer l'importance des dons comme mode de développement et d'enrichissement de la collection, à exprimer la reconnaissance du Musée envers les gestes philanthropiques et à partager avec le public les effets tangibles de la générosité des mécènes.

D'une manière générale, toutes les expositions ont recours aux acquisitions nouvelles. Celles où nous en retrouvons le moins sont les expositions de la collection (colonne A) dont le but est à la fois didactique et permet une vue panoramique de l'ensemble de la collection. Le total des œuvres présentées dans le cadre des expositions de la collection s'élève à 935. Parmi celles-ci, nous retrouvons 176 acquisitions des cinq dernières années ou moins, ce qui représente 18 % (ou 23 % si le calcul est fait en ne tenant pas compte de l'exposition de la collection Lavalin).

Les acquisitions nouvelles se retrouvent plus particulièrement dans les autres catégories (colonnes B, C, D, E). Ainsi, les expositions thématiques (colonne B) totalisent 199 œuvres et enregistrent 90 acquisitions récentes, ce qui représente un pourcentage de 45,5 %. Les expositions des médiums de la collection (colonne C) montrent 204 œuvres et 101 acquisitions récentes, soit 49,5 %. Les expositions faites autour des acquisitions nouvelles représentent 111 œuvres récentes. Les expositions autour des dons totalisent 120 objets, 106 sont des acquisitions récentes, soit 88 %.

Les expositions de la collection au MACM présentent la dualité des stratégies narratives évoquée par France Lévesque (2006 : 145) qui sont propres aux musées d'art contemporain. Elles sont tantôt articulées autour des valeurs artistiques validées par l'histoire de l'art, tantôt pluralistes et présentant les récits de la contemporanéité à partir d'un échantillonnage d'œuvres qui traduit l'éventail stylistique actuel.

²³² Le DEVOIR (2009). « En bref – 4,8 millions en dons d'œuvres pour le MACM », [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/279985/en-bref-4-8-millions-en-dons-d-oeuvres-pour-le-macm>. Consulté le 8 octobre 2015.

En effet, le discours concernant la collection est différent selon qu'il s'agisse d'une exposition de présentation de l'ensemble ou d'un corpus en particulier, comme lors de *Les dessins de la collection* (2006). Dans ce contexte, le discours cherche à ancrer la narration dans la version de l'histoire de l'art admise au MACM et inscrite dans les *Politiques*. Alors, les acquisitions récentes sont intégrées (on serait tenté de dire accessoirement) lorsqu'elles peuvent participer à la narration. Citons, à titre d'exemples, *Fruits et légumes* (c. 1935) d'Alfred Pellan acheté en 1993 et utilisé dans l'exposition *La collection* (18 novembre 1995-21 avril 1996), ou *Soleil* (1956) de Jean-Paul Mousseau, don de 2011 exposé dans *La Question de l'abstraction* (2012-2016)²³³.

Bien que le récit historique occupe effectivement une place importante dans cette catégorie d'expositions et que les acquisitions dans les expositions thématiques ou des corpus servent un sujet précis, notre recherche n'a pas corroboré les résultats de France Lévesque. En effet, au lieu de reconnaître la présentation d'un « échantillonnage d'œuvres traduisant l'éventail stylistique actuel » dans les autres catégories d'expositions, nous voyons le reflet d'une chronique journalistique des achats et des dons venus rejoindre la collection sans véritable désir de monstration stylistique. Cette particularité constitue une caractéristique propre aux expositions temporaires relevées en début de chapitre et dont parle le critique artistique Thomas Albright (1980).

V.4 Distribution de 20 années de collectionnement

Nous venons de voir l'utilisation des acquisitions récentes dans les expositions. Élargissons ici notre enquête à l'ensemble de la collection et regardons l'utilisation de la collection faite dans les 31 expositions que nous avons sélectionnées. En effet, au cours de notre recherche, nous avons remarqué la présence répétée des mêmes œuvres dans plusieurs expositions de la collection. Nous aimerions clore ce chapitre en nous penchant

²³³ Alfred Pellan, *Fruits et légumes* (c.1935) [A9316P1] ; Jean-Paul Mousseau, *Soleil* (1956) [D1111P1].

sur ces récurrences qui traduisent l'existence d'une certaine hiérarchie dans la collection et l'existence d'œuvres vedettes ou de figures de proue. Se retrouvent-elles davantage dans une catégorie d'exposition que dans une autre ? Nous apprennent-elles quelque chose sur le discours que le MACM entend diffuser de sa collection ? Les œuvres de la collection Lavalin sont-elles concernées ?

Afin de visualiser dans chacune des expositions la répétition des œuvres, nous avons modélisé 20 ans d'expositions dans un grand tableau qui se trouve en fin de chapitre (tableau XXI) en indiquant là où il y a des récurrences. Regardons en premier l'utilisation des œuvres de la collection Lavalin dans les expositions de la collection.

V.4.1 Les œuvres de la collection Lavalin dans les expositions

Les expositions dans lesquelles on reconnaît le plus d'œuvres de la collection Lavalin sont *Dessins de la collection* (29 octobre 2005-3 janvier 2006) avec 20 dessins sur les 129 que compte l'exposition. *Place à la Magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec* (2002-2006/08) montre 7 œuvres provenant de la collection Lavalin sur les 90 de l'exposition. *Œuvres-phares et acquisitions récentes* (21 avril - 15 octobre 2000) en présente six et *La Question de l'abstraction* (2012-2016) cinq.

Le tableau XVI retrace l'utilisation des œuvres de la collection Lavalin dans les expositions. Après le nom de l'artiste (colonne A), on trouve le titre de l'œuvre (colonne B), le nom de l'exposition où elle figure (colonne C) et ses dates (colonne D).

Tableau XVI : Œuvres de l'acquisition Lavalin dans les expositions du MACM

A. Artiste	B. Œuvre	C. Exposition	D. dates
Gilles Boisvert	<i>Écriture noire</i> (1966)	<i>Dessins de la collection</i> <i>De l'écriture</i>	29 octobre 2005 – 3 janvier 2006 20 avril – 7 octobre 2007
Paul-Émile Borduas	<i>Nature morte à la cigarette</i> (1941) <i>Composition</i> (1954)	<i>Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec</i> <i>Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec</i>	2002-2006/08 2002-2006/08
Ulysse Comtois	<i>La colonne</i> (1975) <i>Sans titre</i> (1978-1980)	<i>La Question de l'abstraction</i> <i>La Question de l'abstraction</i>	2012-2016 2012-2016
Charles Daudelin	<i>Espace, Silence et Nuit</i> (1966)	<i>Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec</i>	2002-2006/08
Charles Daudelin	<i>Sans titre n° 4</i> (1948)	<i>Dessins de la collection</i>	29 oct. 2005 – 3 janvier 2006
Charles Daudelin	<i>Sans titre n° 3</i> (1948)	<i>Dessins de la collection</i>	29 oct. 2005 – 3 janvier 2006
Charles Daudelin	<i>Sans titre n° 1</i> (1948)	<i>Dessins de la collection</i>	29 oct. 2005 – 3 janvier 2006
Charles Daudelin	<i>Sans titre n° 6</i> (1948)	<i>Dessins de la collection</i>	29 oct. 2005 – 3 janvier 2006
Charles Daudelin	<i>Sans titre n° 2</i> (1948)	<i>Dessins de la collection</i>	29 oct. 2005 – 3 janvier 2006
Charles Daudelin	<i>Sans titre n° 5</i> (1948)	<i>Dessins de la collection</i>	29 oct. 2005 – 3 janvier 2006
Albert Dumouchel	<i>Les moissons dévastées</i> (1948)	<i>Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec</i>	2002-2006/08
Pierre Gauvreau	<i>L'écartèlement du cœur chanté par l'oiseau-foin</i> (1951)	<i>La collection</i> <i>Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec</i>	18 novembre 1995 – 21 avril 1996 2002-2006/08
Jacques Hurtubise	<i>Peinture n° 43</i> (1962)	<i>La Question de l'abstraction</i>	2012-2016
Jauran	<i>Sans titre n° n° n° 23</i> (1955) <i>Sans titre n° 2</i> (1954) <i>Sans titre n° 36</i> (1954) <i>Sans titre</i> (1951)	<i>Dessins de la collection</i> <i>Dessins de la collection</i> <i>Dessins de la collection</i> <i>Dessins de la collection</i>	29 octobre 2005 – 3 janvier 2006 29 octobre 2005 – 3 janvier 2006 29 octobre 2005 – 3 janvier 2006 29 octobre 2005 – 3 janvier 2006
Fernand Leduc	<i>Bleu, vert, rouge</i> (1963) <i>Sans titre</i> (1951) <i>Sans titre</i> (1952)	<i>Dessins de la collection</i> <i>Dessins de la collection</i> <i>Dessins de la collection</i>	29 octobre 2005 – 3 janvier 2006 29 octobre 2005 – 3 janvier 2006 29 octobre 2005 – 3 janvier 2006
Jean-Paul Lemieux	<i>La ville</i> (1958) <i>Lune d'hiver</i> (1957)	<i>Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec</i> <i>Idées de paysage, paysages d'idées #2</i>	2002-2006/08 6 novembre 2008- 4 janvier 2009
John Lyman	<i>Lake Massawippi, Québec</i> (c.1936) <i>Verandah on the Lake</i> (c.1950)	<i>Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec</i> <i>Idées de paysage, paysages d'idées #2</i>	2002-2006/08 6 novembre 2008- 4 janvier 2009
Rita Letendre	<i>Jour sans fin</i> (1953) <i>Demain peut-être</i> (1953)	<i>Dessins de la collection</i> <i>Dessins de la collection</i>	29 octobre 2005 – 3 janvier 2006 29 octobre 2005 – 3 janvier 2006
Jean McEwen	<i>Rouge sur blanc</i> (1956) <i>Pierres du moulin n° 3</i> (1955)	<i>Œuvres phares et acquisitions récentes</i> <i>La Question de l'abstraction</i> <i>Œuvres phares</i>	21 avril – 15 octobre 2000 2012-2016 3 novembre 2000 – 28 mars 2001
Alfred Pellán	<i>Nature morte aux deux couteaux</i> (1942)	<i>Œuvres phares et acquisitions récentes</i>	21 avril – 15 octobre 2000
Claude Péloquin	<i>Aucun avion ne part</i> (1976)	<i>De l'écriture</i>	20 avril – 7 octobre 2007
Jean Paul Riopelle	<i>Composition</i> <i>Sans titre</i> <i>Sans titre</i>	<i>Œuvres phares et acquisitions récentes</i> <i>Dessins de la collection</i> <i>Dessins de la collection</i>	21 avril – 15 octobre 2000 29 octobre 2005 – 3 janvier 2006 29 octobre 2005 – 3 janvier 2006
Goodridge Roberts	<i>La sablière</i>	<i>Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec</i>	2002-2006/08
Michael Snow	<i>Years</i> <i>Coat of Blue</i> (1962) <i>Blue Table and Chairs</i> (1957) <i>The Chiffons</i> (1964)	<i>Œuvres phares et acquisitions récentes</i> <i>Œuvres phares et acquisitions récentes</i> <i>Le corps et ses absences</i> <i>Déjà- Grand déploiement de la collection</i> <i>Déjà- Grand déploiement de la collection</i> <i>Dessins de la collection</i> <i>La Question de l'abstraction</i>	21 avril – 15 octobre 2000 21 avril – 15 octobre 2000 6 novembre 2002 – 17 mars 2003 26 mai – 4 septembre 2011 26 mai – 4 septembre 2011 29 octobre 2005 – 3 janvier 2006 2012 – 2016
Jacques de Tonnancour	<i>Paysage laurentien</i> (1961)	<i>Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec</i>	2002-2006/08
Claude Tousignant	<i>Honni soit...</i> (1962)	<i>Œuvres phares et acquisitions récentes</i>	21 avril – 15 octobre 2000
Serge Tousignant	<i>Accordéon</i> (1971)	<i>Dessins de la collection</i>	29 octobre 2005 – 3 janvier 2006
Yves Trudeau	<i>La cité</i> (1962)	<i>Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60</i>	2002-2006/08

À l'exception de *Coat of Blue* (1962) de Michael Snow que l'on retrouve dans trois expositions, *d'Écriture noire* (1966) de Gilles Boisvert que l'on reconnaît dans deux, de *Rouge sur blanc* (1956) de Jean McEwen présente dans deux, ou *La cité* (1962) d'Yves Trudeau également dans deux expositions, les autres œuvres de la collection Lavalin n'ont été présentées qu'une fois.

Les artistes les plus favorisés sont Charles Daudelin (sept dessins), suivi de Jauran (quatre dessins) et de Michael Snow (quatre œuvres). On note la présentation de quatre de des œuvres de ce dernier dans différentes expositions. La cause de cette fréquence vient peut-être du fait que Michael Snow n'est pas une artiste québécois ce qui permet d'ajouter un représentant canadien à l'exposition, ou en raison de la diversité des médiums d'exécution des œuvres concernées : *Years* (1960) est un collage sur support de papier, *The Chiffons* (1964), une huile émaillée sur toile, *Blue Table and Chairs* (1957), une gouache sur papier et *Coat of Blue* (1962), une huile sur toile.

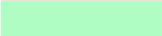
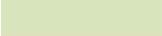
V.4.2 Utilisation de la collection dans les expositions

Le total des œuvres exposées entre 1992 et 2012 dans le cadre des 31 expositions de la collection est de 1556. Parmi ces œuvres, certaines sont reprises d'une exposition à l'autre, une fois, deux fois ou plus. Nous avons tenté de repérer les répétitions pour identifier les catégories d'expositions les plus concernées par le phénomène et pour en comprendre la raison d'être. Une des caractéristiques des musées d'art contemporain selon le muséologue Bruce Altshuler (2005) réside dans le paradoxe issu de la confrontation entre l'évanescence du temps, la nature actuelle des œuvres acquises et la fixité de la

collection muséale. Voyons si l'examen des 31 expositions que nous avons retenues pour notre recherche permet d'établir un lien entre le discours du Musée et le type d'exposition.

Le tableau XVII reprend la liste des 31 expositions de la collection en ordre chronologique. Nous avons attribué une couleur distincte à chaque exposition. Un numéro précède le titre de l'exposition pour en faciliter la consultation.

Tableau XVII : Code couleur des expositions de la collection

	1- <i>La Collection : Tableau inaugural</i> (1992-1994)
	2- <i>La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal</i> (30 avril au 23 octobre 1994)
	3- <i>Sélection de vidéogrammes canadiens de la collection</i> (15 juillet -25 septembre 1994)
	4- <i>La collection : quelques œuvres marquantes</i> (11 novembre 1994 - 16 avril 1995)
	5- <i>Dons 1989-1994</i> (28 avril – 29 octobre 1995)
	6- <i>La collection</i> (18 novembre 1995 - 21 avril 1996)
	7- <i>Œuvres phares, peintures et sculptures majeures</i> (1er novembre 1996 - 6 avril 1997)
	8- <i>La collection : œuvres phares</i> (26 avril – 26 oct. 1997)
	9- <i>Acquisitions récentes en art actuel</i> (1er novembre 1996 - 6 avril 1997)
	10- <i>Acquisitions récentes</i> (9 novembre 1997- 12 avril 1998)
	11- <i>Œuvres-phares et acquisitions récentes de la collection depuis John Lyman</i> (16 décembre 1998 - 27 mai 1999)
	12- <i>Œuvres phares et acquisitions récentes</i> (21 avril - 15 octobre 2000)
	13- <i>Idées de paysages, paysages d'idées # 1</i> (3 novembre 2000 - 28 mars 2001)
	14- <i>Œuvres phares</i> (3 novembre 2008 – 28 mars 2001)
	15- <i>Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec</i> (2002-2006-08)
	16- <i>En série, suite et fin</i> (24 mai - 2 septembre 2002)
	17- <i>Le corps et ses absences</i> (6 novembre 2002 - 17 mars 2003)
	18- <i>Peinture en liberté</i> (16 mai - 7 septembre 2003)
	19- <i>Acquisitions récentes (acquises entre 1998 et 2000)</i> (15 novembre 2003- 31 mars 2004)
	20- <i>Où?</i> (17 avril 2004 - 17 octobre 2004)
	21- <i>Question de temps et d'espace</i> (22 avril - 9 octobre 2005)
	22- <i>Dessins de la collection</i> (29 octobre 2005- 8 janvier 2006)
	23- <i>La collection</i> (9 février - 3 avril 2006)
	24- <i>Acquisitions récentes 2006-2007</i> (2006-2007)
	25- <i>De l'écriture</i> (20 avril - 7 octobre 2007)
	26- <i>Ces images sonores</i> (3 novembre 2007- 13 avril 2008)
	27- <i>Idées de paysages, paysages d'idées #2</i> (6 novembre 2008 - 4 janvier 2009)
	28- <i>3 installations</i> (28 février – 5 octobre 2009)
	29- <i>Dons Majeurs</i> (7 novembre 2009 - 8 mars 2010)
	30- <i>Déjà - Grand déploiement de la collection</i> (26 mai - 4 septembre 2011)
	31- <i>La Question de l'abstraction</i> (2012-2016)

Le tableau XVIII indique le nombre d'œuvres présentes dans les 31 expositions et le pourcentage de répétitions. Les couleurs sont celles qui ont été attribuées aux expositions et le numéro qui se trouve dans le carré de couleur est celui de l'exposition pour faciliter la consultation. Nous avons surligné en jaune les chiffres des 13 expositions qui présentent la collection.

Tableau XVIII : Pourcentage d'œuvres répétées par exposition de la collection

Expositions	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Nombres d'œuvres 1556	253	174	4	7	113	39	25	24	12	6	46	43	23	6	90	68	21	14	31	15	19	129	12	62	54	11	28	4	7	112	104
Nombres d'œuvres répétées 436	44	50	2	5	2	16	21	15	1	2	17	28	8	3	43	0	7	6	8	9	2	28	4	6	10	1	13	2	1	32	50
Pourcentage d'œuvres répétées 28 %	17	29	50	71	2	41	84	63	8	33	37	65	35	50	48	0	33	43	26	60	11	22	33	10	19	9	46	50	14	28	48

Parmi les 1556 œuvres présentées dans les expositions de la collection, 436 sont répétées, soit 28 % de l'ensemble des œuvres présentées. À l'exception d'*En série suite et fin* (#16), toutes les expositions sont concernées par les répétitions. Numérotées chronologiquement, la première exposition (#1) est *La Collection : tableau inaugural* (1992) et la dernière, la (#31), est *La Question de l'abstraction* (2012-2016).

Les pourcentages doivent être modulés en fonction du nombre d'œuvres de l'exposition. Ainsi, les résultats affichés pour une exposition avec peu d'œuvres comme *3 installations* (2009) n'ont pas la même signification que ceux où il y en a 253, telle *La Collection : tableau inaugural* (1992). Nous constatons que la majorité des répétitions se trouvent dans les 13 expositions présentant la collection, surlignées en jaune dans le tableau XVII (les numéros 1, 3, 4, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 23, 30 et 31).

Tableau XIX : Détail du tableau XVII, les expositions de la collection par types

Expositions	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Nombres d'œuvres 1556	253	174	4	7	113	39	25	24	12	6	46	43	23	6	90	68	21	14	31	15	19	129	12	62	54	11	28	4	7	112	104
Nombres d'œuvres répétées 436	44	50	2	5	2	16	21	15	1	2	17	28	8	3	43	0	7	6	8	9	2	28	4	6	10	1	13	2	1	32	50
Pourcentage d'œuvres répétées 28 %	17	29	50	71	2	41	84	63	8	33	37	65	35	50	48	0	33	43	26	60	11	22	33	10	19	9	46	50	14	28	48

Les résultats des trois expositions à durée prolongée *La collection : tableau inaugural* (1992), *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec !* (2002-2006/08) et *La Question de l'abstraction* (2012-2016) sont surlignées en violet. Les résultats des cinq expositions de la série *Œuvres phares* sont surlignés en vert, ceux de la série *La collection* en jaune, et la collection Lavalin en gris. Les expositions portant sur la collection (colonne A du tableau XV) sont les plus concernées par les répétitions.

Tableau XX : Artistes/œuvres répétés trois fois et plus - emplacement par numéro d'exposition

Artiste	Titre œuvres	Nombre de répétition	No d'acquisition	Emplacement # des expositions
Charles Daudelin	<i>La colonne</i> (1973-1978)	7	A8532S37	1, 6, 7, 8, 11, 12, 31
Paterson Ewen	<i>Star Traces Around Polaris</i> (1973)	6	A8710P1	1, 6, 8, 11, 23, 30
Richard Long	<i>Niagara Sandstone Circle</i> (1981)	6	A8534S362	1, 4, 8, 10, 11, 30
Jean Paul Riopelle	<i>Landing</i> (1958)	5	A6856P1	6, 8, 11, 15, 31
Jean Paul Riopelle	<i>Sans titre</i> (1950)	4	A7430P1	1, 7, 8, 31
Jean Paul Riopelle	<i>L'Érieux</i> (1957)	4	D7551P1	7, 12, 14, 31
Armand Vaillancourt	<i>Justice aux Indiens d'Amérique</i> (1957)	4	A7843S1	1, 6, 8, 12
Alfred Pellán	<i>Hombres-Rugby</i> (1935)	4	D8398P1	5, 6, 8, 15
Alfred Pellán	<i>Mascarade</i> (1939-42)	4	A76640P1	7, 11, 12, 15
Claude Tousignant	<i>Gong' 64</i> (1966)	4	A673P1	1, 7, 14, 15
Robert Roussil	<i>Bois de balancier</i> (1968)	4	D7625S5	1, 11, 14, 15
Paul-Émile Borduas	<i>L'Île fortifiée</i> (1941)	4	A7153P1	6, 7, 15, 27
Paul-Émile Borduas	<i>Cheminement bleu</i> (1955)	4	A92893P1	6, 7, 15, 31
John McCracken	<i>Black Plank</i> (1965-1968)	4	D78109S1	1, 7, 23, 30
Adolph Gottlieb	<i>Four Red Clouds</i> (1956)	4	A947P1	6, 7, 8, 12
Joyce Wieland	<i>Summer Days and Nights</i> (1960)	4	A8876P1	8, 11, 13, 27
Alfred Pellán	<i>Sous-Terre</i> (1938)	3	A71124P1	1, 12, 31
Paul-Émile Borduas	<i>Le carnaval des objets délaissés</i> (1949)	3	D7365P1	6, 15, 31
Paul-Émile Borduas	<i>Sans titre n° 28</i> (1959)	3	D73105P1	6, 7, 15
Paul-Émile Borduas	<i>Chatoiement</i> (1956)	3	A7150P1	12, 15, 31
Paul-Émile Borduas	<i>Le facteur ailé de la falaise ou 5.47</i> (1947)	3	A7520P1	12, 15, 31
Paul-Émile Borduas	<i>Viol aux confins de la matière</i> (1943)	3	A7156P1	6, 15, 31
Jean-Paul Mousseau	<i>Bataille moyenâgeuse</i> (1948)	3	A7213G01	1, 15, 31
Marcel Barbeau	<i>Rétine virevoltante</i> (1966)	3	A674P1	1, 15, 31
Ulysse Comtois	<i>Colonne n° 6</i> (1967)	3	A6710S1	12, 15, 31
Jean Goguen	<i>Verticale jaune</i> (1962)	3	A9210P1	6, 15, 31
Denis Juneau	<i>Archétype, trois demi-cercles</i> (1958)	3	A937S1	6, 11, 15
Paterson Ewen	<i>Sans titre</i> (1963)	3	D6867P1	6, 12, 15
Max Ernst	<i>Paysage, oiseau et œuf</i> (1959)	3	A773P1	1, 7, 12
Guido Molinari	<i>Mutation quadri-violet</i> 1966)	3	A6621P1	7, 11, 15
Guido Molinari	<i>Structure</i> (1970)	3	A701P1	8, 12, 31
Michael Snow	<i>Coat of Blue</i> (1962)	3	A92790P1	12, 17, 30
Yves Gaucher	<i>Signals Red Heat (été 66)</i> (1967-68)	3	D7626P1	7, 11, 15
Carl Andre	<i>Neubrücke Düsseldorf gewidmet</i> (1976)	3	A80108S19	1, 7, 30
Mario Merz	<i>Triplo Igloo</i> (1984)	3	A8540S	1, 13, 30
Tanya Mars	<i>Pure Virtue</i> (1985)	3	A8850VID1	1, 3, 20
Arnaud Maggs	<i>Joseph Beuys : 100 frontal Views...</i> (1980)	3	A9010PH100	1, 12, 23
Bruce Nauman	<i>Smoke Rings two Concentric Tunnels ...</i> (1981)	3	A8534S362	1, 11, 30
General Idea	<i>Canus Major : The Origin of the Heavenly Waters</i> (1983)	3	A8461P1	8, 27, 30
Daniel Burren	<i>Sous-verres -Sun verres</i> (1990)	3	A917120	1, 4, 27
Barbara Steinman	<i>L'écoute</i> (1992)	3	A963611	11, 17, 30
Sylvia Safdie	<i>Earth Marks N° 1</i> (1997)	3	A983D3	17, 22, 23
Spencer Tunik	<i>Montréal 3 (MACM)</i> (2001)	3	A0246PH1	12, 20, 30
Michel Goulet	<i>Eden-Garden-End</i> (2004)	3	D08127I	12, 27, 30
Rober Racine	<i>Vautour n° 94</i> (2002)	3	A034D1	19, 22, 23
Rober Racine	<i>Vautour n° 96</i> (2001)	3	A0325D1	19, 22, 23
Rober Racine	<i>Vautour n° 97</i> (2001)	3	A0326D1	19, 22, 23

Le tableau XVIII donne en quelque sorte le palmarès des œuvres les plus utilisées dans les expositions de la collection. D'une part, il nous permet de visualiser la hiérarchie en place dans la sélection utilisée pour imager une exposition de la collection et, d'autre part, il met en évidence les œuvres incontournables dans le discours institutionnel. Certes, une œuvre produite dans les années 1950 et 1960 a plus de chance d'être exposée à répétition qu'une œuvre réalisée en 2000. Cependant, on constate l'existence de figures de proue au sein des réalisations plus récentes : la série *Vautour* de Rober Racine.

Trois œuvres achetées au cours des années 1980 sont les plus utilisées : *La Colonne*, une sculpture de Charles Daudelin (1973-1974), *Star Traces Around Polaris* (1973), un tableau de Paterson Ewen et *Niagara Sandstone Circle* (1981), une installation de Richard Long. L'origine diversifiée des artistes, la variété stylistique et la polysémie de ces œuvres permettent un usage multiple. En effet, elles peuvent tout à tour exposer la sculpture au Québec des années 1960-1970, la relation à l'espace et de la géométrie (Richard Long), les réalisations d'artistes québécois francophones (Charles Daudelin), celles des anglophones (Paterson Ewen) ou internationaux (Richard Long), etc.

Parmi les œuvres qui sont répétées trois ou quatre fois, nous retrouvons les artistes associés aux mouvements automatistes, post-automatistes, ceux de l'abstraction géométrique souvent abordés dans l'introduction des expositions présentant la collection où se concentrent les œuvres historiques. Nous reconnaissons les noms de Jean Paul Riopelle, Armand Vaillancourt, Alfred Pellan, Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Mousseau et Guido Molinari. Les expositions les plus concernées sont celles de la présentation de la collection (#1, 6, 7, 8, 11, 12, 31).

Viennent ensuite les œuvres de la fin des années 1970 et des années 1980 d'artistes internationaux ou canadiens : Carle Andre, Mario Merz, Tanya Mars, Arnaud Maggs, General Idea, etc. que l'on retrouve dans la deuxième partie des expositions de présentation de la collection, soit la plus contemporaine, comme dans la série *Œuvres phares* (#7, 8, 11, 12), soit dans l'exposition *Déjà-Grand déploiement de la collection* (2011) (#30).

Notons également les réalisations plus récentes de Spencer Tunik, Michel Goulet ou Rober Racine des années 2000 qui sont répétées surtout dans des expositions autour d'acquisitions nouvelles : #19 *Acquisitions récentes acquises entre 1998 et 2000* (2003),

#22 *Dessins de la collection* (2005), #23 *La collection* (2006). Il est trop tôt pour déterminer si ces artistes ou ces œuvres feront partie dans l'avenir des incontournables de la collection, ou si leur réitération est accidentelle.

Discours du MACM

Le discours du MACM concernant sa collection est différent selon qu'il s'agisse de présenter la collection ou de rendre compte des acquisitions récentes. Les expositions qui visent à donner un aperçu de la collection sont didactiques et correspondent aux caractéristiques de cet objectif avancées par Michael Belcher (1991 : 62) : elles procèdent d'un énoncé clair transmis par la mise en image. Au MACM, le parcours linéaire et chronologique et la division en deux parties favorisées pour ce genre d'exposition rend leur narration aisément accessible.

André Desvallées, Martin Schärer et Noémi Drouguet (2011) précisent que dans les expositions didactiques, le contexte de l'objet prime sur son aura parce que le visiteur est invité à réfléchir et à comprendre. Dans ce sens, la symbolique de l'œuvre et la réduction de l'information intrinsèque sont plus significatives que la transmission de l'esthétique. On peut reconnaître ici les raisons de l'usage répété des mêmes œuvres et des mêmes artistes. Les expositions thématiques qui présentent des corpus de la collection se rangent dans le genre didactique au même titre que les précédentes.

Le discours est moins rigide en présence d'expositions thématiques. Là, dans un contexte *theme oriented* selon David Dean (1994), le sujet en développement a la primeur.

C'est un mode qui permet la présentation des acquisitions récentes dans un contexte narratif ancré dans le propos choisi.

Le discours du MACM est différent au moment de rendre compte des acquisitions. Dans ces circonstances, il est essentiellement concentré sur l'objet (*object oriented*) comme le propose David Dean (1994) cité plus haut et sur l'enrichissement de la collection. Le discours de ces expositions est journalistique et factuel, parfois axé sur la quantité comme avec *Dons 1989-1994* (1995) et la générosité des mécènes, parfois sur la valeur monétaire et le potentiel de rayonnement comme lors de *Dons majeurs* (2009), ou sur la contemporanéité des supports exploités par les artistes (et acquis par le Musée) comme nous le rencontrons dans les expositions *Trois installations* (2009), *Ces images sonores* (2008), etc. Le discours porte surtout sur la monstration de la fonction muséale qui est d'acquérir et d'agrandir la collection et en particulier d'enrichir ses corpus contemporains. Les œuvres sont célébrées le temps de l'exposition, elles sont rarement réutilisées dans d'autres expositions ou exposées à nouveau.

Conclusion

20 années d'acquisitions au MACM, de 1992 à 2012, et le sens qu'on pourrait donner à ces ajouts ont formé le cœur de notre recherche. Nous nous questionnions sur le sens de ce collectionnement et sur les négociations dont il avait fait l'objet. Nous avons pris appui sur les documents du musée dont, au premier chef, les *Politiques*, qui, sans avoir d'axes ou d'orientations spécifiques, déclarent le champs de collectionnement - l'art québécois, canadien et international, d'artistes de réputation internationale, ou encore d'œuvres majeures d'artistes moins reconnus et avancent une date butoir : 1939. L'introduction de notre thèse faisait état des questions soulevés par 20 ans d'acquisitions, sur la manière dont les œuvres ajoutées à la collection par achat ou par don remplissent ou non le mandat national et contemporain du Musée, et sur l'évolution de ce mandat.

La première année de notre période d'étude, 1992, est caractérisée par deux événements majeurs : un déménagement au centre ville de Montréal prévu depuis longtemps et l'imposition par le gouvernement du Québec de l'achat d'une collection massive, corporative de surcroît, la collection Lavalin. Le chapitre II a résumé l'histoire du musée et mis de l'avant les raisons de sa création en tant qu'institution nationale inscrite dans la Révolution tranquille, la double fonction attribuée par le gouvernement au MACM d'être à la fois un musée avec une collection et un centre d'expositions présentant les nouveautés artistiques. Nous avons longuement détaillé ce moment précis où, alors que tous les espoirs de développement de la collection et de son exposition étaient enfin permis, l'arrivée dans des locaux loués de la Place des Arts, subitement surpeuplés par l'ajout des 1324 œuvres de la collection Lavalin, a bouleversé l'institution. Nous avons utilisé une approche documentaire pour la collecte des faits et avons analysé les données factuelles, au chapitre III. Nous avons saisi l'opportunité d'une étude extensive des rapports justificatifs des acquisitions afin de voir quel éclairage ils pouvaient apporter à notre questionnement

au chapitre IV. Grâce à ces documents d'accès limité nous avons déterminé certains aspects du collectionnement et caractérisé le style de rédaction des trois mandats de direction s'insérant dans notre période d'étude. Les rapports justificatifs, mesurés aux données présentées dans le chapitre précédent, ont confirmé l'importance du facteur économique dans le domaine des acquisitions. Notre étude montre que les différents directeurs s'étant succédés à la tête du MACM ont eu une influence manifeste sur les acquisitions, certains renforçant les corpus historiques (Brisebois), d'autres les acquisitions internationales (Mayer) ou les deux à la fois (Gagnon). Toutefois, tous sans exception ont été tributaires de la situation économique et ont respecté à la lettre les *Politiques*, tout comme le double rôle du Musée d'être à la fois un musée et un centre d'expositions. Au cours de notre recherche, nous avons également exploré la présentation des acquisitions dans les expositions de la collection et avons constaté une approche différente selon que les œuvres présentées relèvent des corpus historiques ou contemporains.

Notre étude des expositions a pris en compte uniquement celles qui avaient pour thème la collection et les acquisitions, soit 31 des 248 qui ont été organisées par le Musée en 20 ans. Notre sélection présentait justement la collection, ou plutôt une histoire de l'art contemporain au Québec mise en image à partir de la collection du musée et de ses nouvelles acquisitions. Au chapitre V, nous avons cherché pour une part, à savoir comment les acquisitions faites entre 1992 et 2012 avaient été intégrées ou utilisées dans les expositions. Nous cherchions entre autres choses à vérifier si, comme l'avancent les historiens de l'art Jean-Marc Poinot (1986 ; 1989), Denis Roy (1997), France Lévesque (2003) ou Bruce Altshuler (2007), les expositions d'art contemporain permettent une meilleure compréhension des institutions et aident à caractériser les activités de collectionnement.

À la fin de ce parcours, il importe de revenir à la question principale posée dans l'introduction : celle de savoir si et comment un sens est maintenu dans la collection au travers 20 ans d'acquisitions et s'il se manifeste par le biais des œuvres choisies dans les expositions de la collection. Rappelons que, dans l'introduction, nous émétions l'hypothèse que le collectionnement subissait les contraintes des facteurs politiques constitutifs et

d'autres facteurs politiques plus circonstanciels. Les facteurs politiques constitutifs étaient liés aux décisions prises par le gouvernement, en 1964, au moment de la fondation du MACM, d'y promouvoir un récit historiographique national autour de la Révolution tranquille et d'y rassembler sous un même toit à la fois un musée et un centre d'expositions. Les facteurs politiques circonstanciels correspondaient aux décisions gouvernementales de déplacer le MACM à Place des Arts en 1992, de lui confier la collection Lavalin ainsi que la responsabilité de rembourser l'emprunt de 5,4 millions de dollars contracté la même année pour cette acquisition massive. Parmi ces facteurs politiques circonstanciels, nous rangions également les coupures budgétaires survenues en raison du climat économique défavorable à partir de 1993. Nous faisons également allusion aux défis que présente l'imposition inévitable d'une borne chronologique de collectionnement aux musées d'art contemporain et à ceux rencontrés au MACM par le choix de cette date de 1939.

- Le sens du collectionnement

Certes, comme le dicte les *Politiques*, le Musée continue de « mettre l'accent sur la production artistique actuelle et de manifester un intérêt pour les œuvres significatives créées depuis 1939 » (1989 : 11). Bien que non inscrite dans les *Politiques*, la division du département de conservation en deux sections en 1997 a établi *de facto* une borne du contemporain à 1980, sans avoir été introduite dans les *Politiques*. Même si celle-ci marque la division entre le concept de musée et celui de centre d'expositions, elle ne dissout pas l'ambiguïté de la collection. En effet, 23 ans après l'adoption par le premier conseil d'administration du document fondateur du Musée, la date de début de collectionnement indiquée dans les *Politiques* transmet désormais un sens chronologique du contemporain s'étendant sur plus de 70 ans. Une aussi vaste ouverture temporelle fait en sorte que la

collection du MACM s'apparente chaque année un peu plus à celle d'un musée de beaux-arts traditionnels.

Dans le contexte d'une institution nationale ancrée depuis ses débuts dans la Révolution tranquille, le MACM remplit une fonction éducative et mémorielle qui est le propre des musées. Il réaffirme le moment historique accepté par la majorité des politiciens, des penseurs et de la société comme étant celui qui a marqué la rupture entre l'avant et le maintenant et qui semble significatif pour l'identité québécoise. Toutefois, 50 ans plus tard, l'insistance à montrer une partie de la collection en fonction de ce moment est ambigüe car il s'apparente davantage à un fait commémoratif, à l'évocation d'un événement historique plutôt qu'à la mise en image de la Nation québécoise telle qu'elle est devenue ou après les transformations survenues au cours d'un demi siècle.

Comme le notait Catherine Francblin (1995), la cohabitation du « temps long de la collection » et « du temps court de l'art au présent » nécessitent un encadrement. Au MACM, le début du mandat institutionnel inscrit dans les *Politiques* est 1939. Cette balise a rapidement soulevé la question de cohérence chronologique au sein de la collection. Cela s'est produit en dépit de la symbolique rattachée à 1939 pour le MACM qui comme il est noté dans les *Politiques* « marque l'urgence ressentie par les artistes d'assumer les dynamismes de la création contemporaine et de s'inscrire dans les grands courants internationaux de l'art »²³⁴. Le sens de ce texte évoque les caractéristiques de l'art contemporain que donne Nathalie Heinich, « l'art contemporain repose essentiellement sur l'expérimentation de toutes formes de ruptures avec ce qui précède » (1999 : 18). Bien qu'il n'indique pas clairement l'idée de rupture, il suggère une volonté de se tourner vers l'avenir et un désir de changement. En 1985, comme on l'a déjà vu (chapitre II), lors des célébrations des 20 ans du Musée, de nombreuses critiques s'étaient fait entendre concernant le vieillissement de la collection du Musée au point où certains proposaient

²³⁴ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1999). *Les Politiques du MACM concernant sa collection*, p. 10.

même de se départir des œuvres les plus anciennes. Le Musée n'a jamais vraiment reconsidéré cette question, et on voit la date de 1939 répétée dans toutes les versions des *Politiques*. Toutefois, en 1997, la division du département de la conservation a instauré *de facto* une nouvelle borne de démarcation, 1980. Bien qu'elle ne soit pas officialisée dans les documents, la division en deux sections, l'une avant, l'autre après 1980 a mené à la constitution, pour ainsi dire, d'une collection historique d'œuvres réalisées avant 1980. Nous notons que le choix de 1980 n'a pas fait l'objet d'une réflexion approfondie. Si le Musée désire la conserver, il serait important de la motiver, de justifier le sens qui y est rattaché et de l'inclure dans les *Politiques*.

Bien qu'il soit impossible de déterminer si la décision gouvernementale de déménager le MACM au centre ville a eu des répercussions sur les acquisitions, notre étude montre clairement que l'arrivée, imprévue également au printemps 1992, de la collection Lavalin a quant à elle a eu des répercussions importantes.

Il est difficile de considérer sur un pied d'égalité l'acquisition de la collection Lavalin (1992) et les autres acquisitions par achat et par don. Elle demande une considération particulière. Cette acquisition massive ainsi que l'emprunt de 5,4 millions de dollars contracté pour son paiement ont été des décisions du ministère des Affaires culturelles. Il va sans dire que cet achat n'a pas suivi le processus d'acquisition habituel. Tout s'est déroulé à un autre niveau, hors des procédures normales d'acquisition. Il a ensuite fallu 10 années pour rembourser la dette contractée.

Nous avons vu que, dans les rapports d'activités et les rapports annuels, le MACM prenait acte de l'acquisition (1992), rendait compte de l'exposition qui lui a été consacrée en 1994 et rapportait annuellement l'acquittement de la dette qui s'est éteinte en 2003. Nous notons qu'aucune des 1324 œuvres constituant cet ensemble n'a été détaillée ou décrite au même titre que ne le sont toutes les autres acquisitions entrant dans la collection. Dans tous les documents que nous avons consultés ainsi que dans les cartels d'exposition, les œuvres de la collection Lavalin sont identifiées par une appellation spécifique : « collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal ». Dans les documents

officiels, on comprend que les œuvres de la collection Lavalin font partie de la collection du MACM, mais qu'elles en sont également distinctes, toujours liées à ce fonds corporatif.

Cette acquisition massive a donné lieu à une exposition en 1994 qui a présenté 174 de ses 1324 œuvres et a fait l'objet d'un catalogue qui liste l'ensemble de la collection. Comme nous l'avons vu, ce catalogue sert en quelque sorte de vitrine à la collection, car il présente en annexe l'ensemble des œuvres. Toutefois, relevons que les informations sur la nationalité des artistes portent à confusion étant donné que seul le lieu de naissance est indiqué, et qu'elles ne prennent pas en considération le lieu d'établissement ou d'immigration²³⁵, pouvant donner ainsi une impression d'internationalisation de la collection du musée. Notre étude de l'utilisation des acquisitions 1992-2012 dans les expositions consacrées à la collection montre que, par la suite, de 1994 à 2012, seuls 44 objets de l'ensemble Lavalin, soit 3 %, ont été exposés, et pour la majorité une seule fois (tableau XVI). En comparaison, au cours de notre période, 1338 œuvres de la collection institutionnelle (à l'exclusion des œuvres de la collection Lavalin) ont été montrées dans ces 31 expositions, soit 17,1 % des 7790 œuvres constituant l'entièreté de la collection du MACM (tableau XVIII).

On peut affirmer que la majorité des œuvres de la collection Lavalin n'a pas été montrée (97 %). Parmi celles qui ont été exposées, la plupart ne l'a été qu'une seule fois, sauf rares exceptions telles que les tableaux *Coat of Blue* (1962) de Michael Snow et *Rouge sur blanc* (1956) de Jean McEwen, et certaines ont circulé dans des expositions itinérantes. D'autres ont fait l'objet de prêt à long terme à d'autres musées comme *Enfant de la famille Robitaille* (1830) d'Antoine-Sébastien Plamondon, reconnaissant sans doute par là que l'œuvre du début du XIX^e siècle pouvait trouver un meilleur lieu d'exposition que dans un musée d'art contemporain. Dans l'ensemble, les œuvres acquises par l'achat de la collection Lavalin ont rarement trouvé place dans la présentation de la collection institutionnelle du MACM. Rappelons que nous faisons référence aux 31 expositions que nous avons sélectionnées qui traitent exclusivement de la collection. Il resterait à savoir si dans les

²³⁵ Nous remercions Lise Lamarche d'avoir attiré notre attention sur ce fait important.

217 autres expositions organisées par le MACM en 20 années, les œuvres de cette collection ont été utilisées. Toutefois, retenons que lorsque le Musée parle de sa collection et de l'art contemporain au Québec, il ne juge pas d'une grande utilité d'ajouter des œuvres de l'ensemble de la collection Lavalin pour imager sa narration. Il est vrai que les axes de collectionnement des deux ensembles sont diamétralement opposés. Bien qu'ils ne soient pas définis comme axes dans les *Politiques*, nous pouvons néanmoins retenir qu'en ce qui concerne sa collection, le Musée doit « acquérir les œuvres les plus significatives d'art contemporain québécois, canadien et international [...] en mettant l'accent sur la production artistique actuelle »²³⁶. Les axes de collection de la compagnie de génie-conseil reposent sur des principes décoratifs, avec ce qu'un tel axe de sélection comporte en terme de dimensions et de neutralité thématique. Nous constatons que pour les 20 dernières années, il aura été impossible pour le MACM de les fusionner et de faire en sorte que les œuvres de l'une se fondent avec celles de l'autre de manière à former un tout véritable.

Les œuvres de la collection Lavalin ne servent pas l'institution du MACM, ou si peu. Les *Politiques* mentionnent explicitement et de manière identique dans toutes les versions de ce document, et ce depuis la première version approuvée par le conseil d'administration en 1989, un désir d'encourager les dons de grandes collections : « l'encouragement de dons de grandes collections privée peut aussi donner à la collection une envergure plus large et plus équilibrée. Comme objectif spécifique à atteindre, donner la priorité à un accroissement important des dons d'œuvres à la collection, ce qui permettrait en outre de combler certaines lacunes de celle-ci »²³⁷. Cependant, comme nous l'avons vu, l'achat de la collection Lavalin n'aura pas servi les objectifs d'équilibrer la collection ni d'en combler des lacunes (chapitre III).

Le colloque *Impact des acquisitions massives* organisé par le MACM à l'automne de 1994 avait soulevé des points importants à considérer dans ces circonstances : la

²³⁶ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1999). *Les Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, p. 10.

²³⁷ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1989). *Politique du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, (adoptée par le conseil d'administration les 27 mars et 4 avril 1987, et le 21 juin 1988), p. 13.

transmission de sens patrimonial, l'espace à pourvoir pour assurer l'accueil, l'utilité de l'acquisition pour le public, les frais financiers liés à pareil enrichissement. Force est de reconnaître que les trois premiers éléments demeurent fortement problématiques, et que l'impact financier de l'acquisition de la collection Lavalin, outre son remboursement, a été immense, les subventions gouvernementales n'ayant pas augmenté.

Dans ses notes de clôture du colloque, Gérald Grandmont, alors directeur du service de la recherche et de l'évaluation au Musée de la civilisation, remarquait que toute arrivée massive de collection était l'occasion d'une révision fondamentale de l'institution : de déplacement budgétaires, de modifications de programmes de travail, de développement de nouveaux axes d'études et de réorganisation de l'espace²³⁸. Au moment où se termine notre étude, en dehors de la dette qui a été résorbée (2003), les questions de l'intégration de la collection Lavalin à celle du MACM demeurent telles qu'elles étaient à son arrivée en 1992, intraitées.

Des voix s'élèvent autour des acquisitions réalisées sans prise en compte du coût véritable des œuvres dans une collection. Les recherches des conservateurs Barry Lord et Gail Lord (1989, 1997), comme celles de Suzane Keene (2008) montrent que le prix d'une acquisition se situe au-delà de la somme déboursée au moment de l'achat. Ces chercheurs soulignent que dans le cadre de l'économie de gestion d'une institution, il est important de considérer l'amortissement des coûts engendrés par l'entretien d'une œuvre (réserves, catalogage, conservation, sécurité), car ces derniers relèvent du budget d'administration. Dans des moments de conditions économiques difficiles, où ces budgets stagnent, l'entretien des œuvres utilise une partie de l'argent qui pourrait être consacré à d'autres domaines (recherche, communication, développement de programmes, etc.). Dans ce contexte, il est primordial que les acquisitions servent véritablement la collection et s'y inscrivent de manière à en renforcer le sens. Pour Suzane Keene ajouter à la collection une œuvre qui ira rejoindre les réserves et ne sera pas ou peu exposée est un non-sens

²³⁸ GRANDMONT, Gérald (1994). « Notes pour le commentaire », *Musées et collections : Impact des acquisitions massives*, actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal, 21 octobre 1994, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 77-84.

« narratif et économique » (2005 :5). Cette réalité économique interroge la logique derrière la décision de conserver au MACM un ensemble de 1324 œuvres dont seulement 3% ont été exposés en lien avec la collection du MACM au cours de notre période d'étude.

20 ans après cet achat massif, ce ne sont plus uniquement l'arrivée et la conservation des 8 œuvres du XIX^e siècle ou les statues de Bouddha du Cambodge et de Birmanie du XVIII^e siècle qui génèrent une certaine ambiguïté dans le sens du collectionnement. Nous constatons que la grande majorité des œuvres de cet ensemble ne trouvent toujours pas leur place dans les expositions de la collection.

- Les acquisitions par achat et par don

Outre l'acquisition de la collection Lavalin (1324 œuvres) dont nous venons de parler, le MACM en 20 années a acquis 3173 œuvres par achat et par don. Rappelons ici les caractéristiques des acquisitions 1992-2012. Il s'agit majoritairement d'œuvres d'artistes québécois (chapitre III, tableau VIII). Les acquisitions par achat ont favorisé les œuvres contemporaines, soit d'après 1980, pendant toute notre période d'étude. Dans le cas des acquisitions par don, à partir de 2004, les choix institutionnels visent à actualiser la collection. Les acquisitions concernent moins des œuvres anciennes et très majoritairement des œuvres exécutées après 1980 (chapitre III, tableaux VII et VIII).

Nous notons également un modeste pourcentage d'acquisitions d'œuvres d'artistes canadiens ou internationaux comme l'a indiqué l'examen exhaustif des rapports justificatifs. Dans une faible mesure, mais à l'instar de tous les musées d'art contemporain, le MACM cherche à acquérir des œuvres qui sont sanctionnées par le marché de l'art international. De façon irrégulière, mais répétée (1994-1996 ; 2000 ; 2002-2003 ; 2005-2007 ; 2011), des œuvres sont achetées lors de grandes foires d'art, telles l'Armory Show de New York, la Biennale de Venise, la Biennale Sao Paolo, ainsi que dans les grandes galeries de Londres,

New York et Paris (chapitre IV, tableau XIc). Ces achats d'œuvres cotées sur le marché concernent des artistes de réputation internationale (Louise Bourgeois, Thomas Hirschhorn, Anselm Kiefer) et font preuve d'une volonté par le MACM d'augmenter sa représentativité internationale. Également, les achats sont de moins en moins réalisés directement auprès d'artistes et se font de plus en plus par l'intermédiaire de galeries (chapitre IV, tableau XIc). Les galeristes, majoritairement montréalais (à l'exception des années 2005 à 2007), deviennent de véritables partenaires à la fois des artistes et du musée.

Les acquisitions sollicitées par achat ou par don sont majoritairement des œuvres d'artistes québécois (c.1927) ou du moins y ayant établi leur résidence de façon relativement permanente ou pour une assez longue période. Les acquisitions d'œuvres internationales par achat et par don totalisent près du double (c.414) des œuvres canadiennes (c.250) (chapitre III, tableaux VII et VIII). Les *Politiques* indiquent de façon très générale le champ de collectionnement en proposant un ordre d'abord québécois, puis canadien et international. Nous voyons ici que l'ordre de représentativité n'a pas été respecté dans les 20 dernières années, avec une très grande majorité d'œuvres québécoises (75 %), suivies d'œuvres internationales (16 %) et d'œuvres canadiennes (9 %). Les *Politiques* stipulent que « le Musée doit mettre l'accent sur la production artistique actuelle »²³⁹, toutefois, comme nous l'avons souligné, en-dehors de la date de 1939, aucune autre date n'est indiquée dans ce document.

Les coupures de financement gouvernemental ont eu pour conséquences le rapprochement avec la Fondation des amis du Musée d'art contemporain ainsi que le développement de la recherche de donateurs susceptibles d'apporter des œuvres à la collection ou de l'argent pour en acquérir de nouvelles. Bien qu'ils permettent l'accroissement des acquisitions, les dons affectent directement la collection. Au MACM comme dans bien des musées, les mécènes et les donateurs occupent une place prépondérante puisque ces institutions sont désormais tributaires de leur générosité pour

²³⁹ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1999). *Les Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, p.10.

augmenter, voire compléter les collections. Dans ces circonstances, on peut se demander si cette situation ne fait pas apparaître de nouveaux critères dans le processus d'acquisition : la prise en compte du mécène et l'étendue du rôle joué par le donateur dans le choix institutionnel d'acquérir une œuvre.

Par ailleurs, il est important de souligner que les faits rapportés (chapitre III, tableaux VII et VIII) indiquent que, depuis 2004, nous assistons à un resserrement des axes de collectionnement au MACM et qu'ils répondent davantage à des critères contemporains. Nous avons également noté que, malgré quelques achats spectaculaires (Thomas Hirschorn, Anselm Kiefer, Franz West), la majorité des acquisitions ne visent pas à augmenter la représentativité du MACM à l'international. Ces dernières demeurent exceptionnelles dans un ensemble qui vise surtout à rendre compte de la production québécoise.

Dans sa thèse de 1997, Denis Roy considère que le MACM développe une collection d'échantillons faute de prise de position institutionnelle dans ses choix d'acquisitions (1997 : 140). Si par échantillons on entend une collection constituée de petits corpus éclectiques (un peu de tout) pour reprendre la définition de France Lévesque (2006 : 143) et qui comprend deux ou trois œuvres par artiste, cette caractéristique s'applique parfaitement à la collection Lavalin. Toutefois, pour le reste de la collection, l'étude montre qu'au MACM, la tendance est de compléter des corpus existants et de former des ensembles le plus complets possibles qu'ils soient historiques ou monographiques (chapitre IV, tableau XIIa).

- Les expositions de la collection

Notre sélection de 31 expositions a été regroupées selon différentes caractéristiques : les expositions de présentation de la collection, les expositions thématiques à partir de la collection, les expositions par médium de la collection, les expositions d'acquisitions

nouvelles et les expositions de dons (chapitre V, tableau XV). Les expositions présentant la collection, ses corpus importants ou des thématiques (œuvres sur papier, vidéos, etc.) présentent un parcours en deux parties : la première section met de l'avant les corpus historiques (avant 1980), la deuxième les œuvres plus actuelles. Comme nous l'avons vu, cette configuration n'est pas équilibrée en terme de nombre : la quantité d'œuvres historiques étant beaucoup plus importante (chapitre V).

Devant les grandes expositions qui se sont tenues au Musée national d'art moderne de France (Beaubourg) entre les années 1977 et 1981 - *Paris-New-York*, *Paris-Berlin*, *Paris-Moscou* -, Jean-Marc Poinot note le paradoxe qui s'installe quand l'institution montre en même temps les œuvres de sa collection qui proviennent des corpus historiques et des corpus contemporains. Ses observations sur l'exposition *Paris-Paris* (1981) pourraient s'appliquer à *La Question de l'abstraction* (2012-2016), la dernière exposition de la collection du MACM du corpus à l'étude « la conception historiciste dominante dans cette exposition s'exprimait assez explicitement par la surcharge, par la transformation d'une grande parité des œuvres en documents pour l'histoire » (1986 : 125). En comparaison, les œuvres contemporaines présentées « à leur place, dans la séquence temporelle », si elles « ne portaient pas la marque du temps, n'avaient pas pour autant vocation à le structurer. [Elles] étaient à part, en marge dans ce contexte » (1986 : 126). Examinant les expositions du MACM, Denis Roy (1997) observait la même dualité paradoxale au moment où l'institution exposait sa collection. Pour lui, cette présentation en deux parties relevait d'un modèle de compréhension de l'histoire de l'art comme une succession de mouvements, où les réalisations contemporaines prennent leur source dans les chefs-d'œuvre du passé.

L'examen des expositions que nous avons fait dévoile une muséographie bipolaire similaire. D'une fois à l'autre, les œuvres des corpus historiques sont souvent les mêmes à peu de choses près et elles sont accrochées dans des regroupements qui se ressemblent, ce qui peut produire un certain sentiment de monotonie. En 1997, Denis Roy attribuait cette monotonie au fonctionnement de l'institution calqué sur celui d'un musée des beaux-arts traditionnel. Nous avons constaté au MACM une forte ressemblance dans les expositions de

la collection et qui s'est perpétuée jusqu'à *La Question de l'abstraction* (2012-2016). Relevons qu'au cours de notre période d'étude, la grande majorité des expositions de la collection a été réalisée par la même commissaire, Josée Bélisle, la conservatrice responsable des collections. Dans ces circonstances, il est impossible de déterminer si cette forte ressemblance, voire monotonie, est comme le pense Roy le résultat d'un modèle de compréhension de l'histoire de l'art entendu comme une succession de mouvements, ou s'il est dû à l'habitude d'un individu ou d'un groupe de personnes réalisant un même type de travail pendant plusieurs années. Cependant, dans le contexte d'un musée national, il est aussi possible cette situation provienne de la nécessité de reconduire un certain discours historiographique national qui correspond au mandat constitutif du MACM depuis sa fondation en 1964. Notre étude des expositions de la collection montre que ce discours n'a pas beaucoup évolué au cours des 20 ans considérés et qu'il demeure attaché à une époque particulière. Il ne tient pas vraiment compte des transformations sociales survenues au Québec, de la contribution des artistes autochtones, ni de la complexité démographique du Québec multiculturel.

Les autres types d'expositions de la collection, celles exposant les acquisitions ou les dons présentent une configuration différentes. Ces expositions ne développent pas une proposition mais servent uniquement à mettre de l'avant les œuvres récemment acquises et n'ont pas l'objectif de présenter une proposition sur l'art contemporain au Québec.

Dans ce contexte, les expositions de la collection sont paradoxales puisqu'elles ne manifestent pas le resserrement des axes de collectionnement survenus à partir de 2004. Cette situation nous amène à nous interroger sur la faible représentation des réalisations contemporaines. Nous pensons que le manque d'espace nécessaire au déploiement de nombreuses réalisations contemporaines est un des facteurs responsable. Souvenons-nous de la surprise produite par *Déjà - Grand déploiement de la collection* (2011) alors que toutes les salles du MACM étaient occupées par les œuvres contemporaines. Cette exposition avait été l'occasion de montrer des réalisations peu ou jamais exposées, faute d'espace.

En ce qui concerne les acquisitions récentes, le MACM propose pour ces expositions une autre configuration. Là, les œuvres ne servent pas à imager une narration, ni à faire référence à la date de 1939 telle que reconnue dans les *Politiques*, pas plus qu'à montrer la suite de mouvements stylistiques. Elles s'offrent en tant que chronique d'une actualité institutionnelle et s'inscrivent dans une « contemporanéité écourtée » de 10 à 15 années selon le terme proposé par France Lévesque (2003). Jean-Marc Poinot (1992) propose que le musée d'art contemporain confère aux réalisations contemporaines qu'il acquiert un statut historique. D'une certaine manière, c'est le cas au MACM. En effet, en choisissant d'acquérir et d'intégrer une réalisation contemporaine à sa collection, le Musée lui attribue une pérennité et l'insère dans la ligne chronologique de sa collection. Toutefois, dans le contexte de la collection, une telle intégration est une source d'ambiguïté étant donné l'autonomie des productions contemporaines. Cette caractéristique propre à l'œuvre contemporaine ne va pas disparaître en rejoignant la collection. Au contraire, elle va continuer de se poser en porte à faux de la ligne historique. Thierry Raspail (1984) souligne que, contrairement aux œuvres des corpus historiques, les réalisations contemporaines ne disparaissent pas au profit de l'ensemble pour ne devenir qu'un point parmi d'autres sur la ligne du temps. Leur intention de poser des questions d'actualité sociale, économique ou politique, de se rapporter à ce qui est « vu » et non à ce qui est « su » demeure (Raspail 1984 : 8).

Le double rôle que le gouvernement désire pour le MACM depuis 1964 est devenu aujourd'hui source de confusion. Sous un même toit, il est à la fois un musée des beaux-arts de type traditionnel avec une collection inscrite dans une chronologie linéaire et un centre d'expositions mettant de l'avant les réalisations actuelles. Le rôle de ce musée voulu par le jeune gouvernement des années 1960 et 1970 était de déployer une certaine version de l'histoire de l'art. Rappelons que ce dernier cherchait, par le biais de la culture, à unir la population autour du fait québécois et de ses artistes, dont certains comme Paul Émile Borduas et les Automatistes ont, à la Cité du Havre, reçu un espace d'exposition réservé. En tant que musée d'État, le MACM a ainsi rempli la mission historiographique nationale qu'on attendait de lui tout en rendant compte de l'évolution artistique au Québec. Simultanément,

le rôle d'être un centre d'expositions était (et demeure) celui de faire la promotion des créateurs en art contemporain. Avec les ans, l'expression artistique s'est démarquée de celle des générations précédentes et les réalisations se sont distinguées par le style, les matériaux, le message, etc. Comme le souligne Thierry Raspail (1984), souvent ces œuvres se présentent en tant que « moments » d'actualité et sont l'objet d'exposition qui manifestent leur autonomie. De ce fait, elles ont des exigences scénographiques opposées aux œuvres appartenant aux corpus historiques et demandent à être montrées seules, ou par petits groupes de manière à pouvoir déployer tout leur potentiel.

Les deux rôles du MACM font en sorte que la collection est constituée d'acquisitions relevant de l'un ou de l'autre et que deux types d'expositions se développent souvent en parallèle. Cette dualité contribue fortement à la confusion qui perdure sur le sens de la collection dans l'espace public. Comment joindre dans un même discours de collectionnement des œuvres qui se fondent dans une ligne historique et d'autres qui revendiquent leur autonomie? Quels corpus choisir d'exposer quand l'espace est limité? Comment agencer les différentes présentations de ces œuvres dans les aires d'exposition?

Dans le contexte architectural actuel, l'espace disponible pour la présentation des réalisations contemporaines n'est pas suffisant. Les œuvres exposées sont peu nombreuses, paraissent souvent étriquées et peinent à déployer leur autonomie adéquatement. Qui plus est, le rapport entre les salles où sont exposés les corpus historiques de la collection et celles qui présentent des corpus contemporains est confus. *La Question de l'abstraction* est un bon exemple. La première salle expose les œuvres des années 1940 à 1970 dans une scénographie dense et montre 80 des 101 œuvres choisies pour l'exposition ce qui donne le sentiment d'une collection nombreuse. La seconde salle consacrée aux réalisations des années 1980 à 2010 présente d'une manière aérée 20 œuvres, soit le quart de ce qui se trouve dans l'autre. La quantité moindre d'œuvres exposées ici ne rend pas compte de la richesse en nombre et en diversité des corpus contemporains. Surtout, dans un contexte de mise en rapport amené par les salles en enfilade, il y a un sentiment de déséquilibre entre les corpus historiques et contemporains de la collection, sentiment qui ne correspond pas aux réalités du collectionnement, surtout depuis le resserrement des axes à partir de 2004.

- Vers une nouvelle politique d'acquisition

Avec l'imposition de la collection Lavalin, nous avons pu constater qu'il est impossible pour le MACM de se prémunir des interventions intempestives du politique, ce sont des ingérences avec lesquelles il doit composer. Cependant, les *Politiques* est un document que le MACM pourrait amender pour aider à donner un sens à ses acquisitions, soit de procéder réellement à un collectionnement.

Au terme de notre étude sur le collectionnement, il nous semble approprié, d'une part, d'examiner les possibilités de mettre à jour les *Politiques* d'acquisition du Musée. Il nous semble aussi important de revisiter la question fondamentale de la borne chronologique. D'autre part, nous désirons explorer si des changements plus drastiques permettraient au Musée de sortir de la confusion.

Les experts du *Rapport Corbo* (2013) se sont penchés, entre autres, sur la date de 1939 qui, disent-ils, place la collection du MACM en porte-à-faux avec les pratiques des musées européens et américains d'art contemporain. Pour ces derniers, le contemporain correspond à une création artistique des 25 dernières années (Corbo 2003 : 112). Les experts ont recommandé au MACM de repenser la période définissant son mandat. Si le Musée adopte cette recommandation, il lui faudra abandonner une date butoir fixe. Il devra adopter une balise fluctuante qui avance avec la ligne du temps. Quelque soit la solution adoptée pour le MACM, une date qui se rapproche du présent par sauts de puce permettant une contemporanéité écourtée de 10 à 25 années, une version élargie de 30 à 50 années, ou encore dans la solution d'une date fluctuante comme le recommande le *Rapport Corbo*, la question des œuvres placées hors de la période se pose. Cette question est d'autant plus importante pour les musées voués entièrement à l'art contemporain. Dans un musée à large spectre historique, les œuvres qui ne sont plus considérées comme contemporaines intègrent naturellement les départements d'art des autres périodes.

Afin de pallier à ces problèmes, les experts du *Rapport Corbo* proposent une solution intéressante : la formation d'une seule collection nationale pour le Québec qui regrouperait celles du Musée de la civilisation, du Musée national des beaux-arts du Québec et du MACM. Le texte précise : « la collection du Musée national des beaux-arts du Québec intègre de droit celle du MACM en la laissant toutefois à disposition du MACM » (2013 : 113). Nous comprenons que le Musée national des beaux-arts du Québec chapeauterait les collections d'art. Dans ce contexte, les problèmes de borne chronologique, comme de formation de corpus historiques seraient résolus. Le MACM, ou la nouvelle entité formée, pourrait opter pour des contemporanéités élargies, des contemporanéités écourtées. Cette proposition mérite une plus grande réflexion qui englobe non seulement les chronologies, mais aussi les questions d'espaces et de compétences, etc. Si les collections du MACM demeurent à Montréal, les questions d'espace de conservation et d'exposition demeurent entières. Une autre possibilité, que nous aimerions aborder ici s'offre au MACM pour donner un sens plus précis à sa collection. Depuis la première version en 1989, un des chapitres des *Politiques* concerne la politique d'aliénation. La plus récente révision du document fondateur (1999 : 27) mentionne qu'il s'agit « d'une mesure exceptionnelle » qui ne doit « être envisagée que dans le but unique d'une amélioration de la collection »²⁴⁰. Dans les circonstances d'une collection d'art contemporain dont l'étendue chronologique dépasse 70 ans et où les acquisitions ne servent pas le collectionnement on pourrait, à l'instar de Robert Janes (2009) poser la question de l'aliénation entendue comme outil de gestion de la collection. Dans tous les cas, les *Politiques* du Musée devraient être beaucoup plus précises en ce qui concerne ses axes de collectionnement.

Certains musées d'art contemporain expriment leur spécificité par des propositions innovantes et qui ne mettent pas l'emphase sur l'Histoire, les bornes de collectionnement, un discours national, ni les styles artistiques. Bien que ces propositions écartent les

²⁴⁰ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1999). *Politiques du Musée d'art contemporain concernant sa collection*, p. 27. Notons que le MACM reconnaît deux types d'aliénation : l'une externe qui se traduit par la cession ou le transfert du titre de propriété, l'autre interne en cas de vol ou de destruction de l'œuvre par le feu ou l'eau.

problèmes de cohérence chronologique, d'acquisition en général ou de diffusion des œuvres, elles soulèvent des questions tout aussi difficiles à gérer. Nous verrons ici deux exemples américains et un exemple européen : le New Museum of Contemporary Art de New York, le Contemporary de Baltimore dans le Maryland aux États-Unis, et le Schaulager de Bâle en Suisse.

Le New Museum of Contemporary Art de New York préconise non seulement un collectionnement probatoire semblable à celui du Musée des artistes vivants de Paris au XIX^e siècle, mais acquiert uniquement des œuvres présentées dans les expositions réalisées dans ses salles. Rappelons que philosophe et historien Krzysztof Pomian (1989) utilisait l'adjectif probatoire pour définir la collection du Musée des artistes vivants de Paris qui était acquise pour un temps défini et éventuellement intégrée à la collection institutionnelle. Dans cette institution, toute exposition maison devient un foyer potentiel pour alimenter la collection institutionnelle. Une fois acquise, l'œuvre demeure dans la collection pour les 10 années suivantes au terme desquelles elle est vendue et remise en circulation²⁴¹. La participation transitoire de l'acquisition à la collection institutionnelle favorise la montée en valeur monétaire de l'œuvre, ce qui se répercute au moment de sa vente pour profiter au musée. Notons que ce mode de fonctionnement, s'il résout le problème de la cohérence chronologique de la collection en évacuant la fixité, concède au musée un rôle de spéculateur financier. En effet, en misant sur les œuvres exposées dans ses murs et en les remettant en circulation avec l'espoir que les bénéfices permettront d'autres achats, le musée devient partenaire du marché de l'art à part entière.

Le Schaulager de Bâle en Suisse donne un autre exemple de proposition innovante. Ouvert en 2003, l'institution est régie par la pensée que l'art n'est vivant que s'il est visible, ce musée propose d'entreposer les œuvres de manière à en permettre une accessibilité en tout temps. Bâtiment axé sur une proposition architecturale inversée, les salles d'expositions se trouvent au rez-de-chaussée et les réserves aux étages supérieurs et non

²⁴¹ Brian GOLDFARB, John HATFIELD, Laura TIPI, Mimi YOUNG (1995). *Temporarily Possessed : the Semi-permanent collection*. [catalogue d'exposition], New York, The New Museum of Contemporary Art, New York : The New Museum of Contemporary Art.

dans les sous-sols comme c'est souvent le cas dans les autres musées. Une fois l'exposition terminée, au lieu d'être démontées et rangées dans des caisses, les œuvres sont entreposées telles qu'elles, dans des réserves sécurisées pour lesquelles les architectes ont développé un béton particulier : sans émission de particules. Dans ces espaces aseptiques, les œuvres demeurent disponibles aux visiteurs et chercheurs, bien que détachées du contexte narratif de la présentation d'une exposition.

Cette manière de considérer les œuvres artistiques fait abstraction du marché de l'art, de la notoriété de l'artiste, de la date de la production de l'œuvre. La priorité se situe sur l'accès en continu et la non-exclusion du regard (ou de vie) propre à de nombreux musées caractérisés par de longues périodes de retrait dans les réserves. Cette formule présente cependant les inconvénients de diffusion à un large public. En effet, l'institution n'organisant que deux ou trois expositions par année, sa fréquentation est limitée. Certes, les écoles, les chercheurs et les étudiants ont accès aux œuvres individuelles, mais dans un contexte semi-privé, différent de celui d'une exposition avec la circulation d'un large public.

Le Contemporary de Baltimore dans le Maryland aux États-Unis montre également une façon de faire inusitée. Cette institution d'art contemporain tient à être à la fois un « incubateur » et un promoteur de concepts créateurs²⁴². Il s'agit d'un musée qui est à la fois nomade, sans collection et qui n'est pas attaché à un bâtiment. Il a pour mission la diffusion d'idées, celles qu'expriment les artistes actuels, dans des lieux historiquement ou socialement significatifs, qui sont chaque fois différentes²⁴³. Bien que dépourvu de collection au sens traditionnel du terme, il en propose toutefois une, déclinée sous une nouvelle formule : un regroupement de projets laissés en héritage dans des lieux de toutes sortes où les artistes sont intervenus. Cette formule, bien que libre d'inconvénients majeurs, est également sans vrais objets une fois le projet terminé, et la collection est construite autour de la mémoire d'événements passés.

²⁴² Ce Musée est l'instigateur de l'intervention de Fred Wilson, *Mining the Museum*, dans la collection du musée du Maryland Historical Society en 1992, [En ligne], http://www.mdhs.org/digital-images?SearchTitles=&field_creator_value=&field_collection_value=&field_subject_value=%22Mining+the+Museum%22. Consulté le 10 mars 2014.

²⁴³ THE CONTEMPORARY (2014), [En ligne], <http://www.contemporary.org/about.html>. Consulté le 8 septembre 2014.

Aucune de ces propositions n'est vraiment envisageable pour le MACM. L'adoption d'une collection transitoire comme celle du New Museum of Contemporary Art de New York avec son aspect spéculatif réglerait certes les questions de cohérence chronologique et assurerait des rentrées financières permettant de nouvelles acquisitions. Toutefois, elle signifierait l'abandon de ses corpus phares, ceux des automatistes et post automatistes et le renoncement au rôle pédagogique vis-à-vis de l'histoire de l'art du Québec. Choisir de s'aligner sur l'exemple du Contemporary de Baltimore impliquerait le renoncement à toute la collection et une redéfinition complète de l'institution. Le mode muséal avancé par le Schaulager de Bâle, fondé sur un rapport à l'espace, à l'entreposage et à l'exposition est le seul envisageable. Cependant, il remettrait de l'avant la question cruciale et non résolue à ce jour de l'agrandissement des locaux du MACM. Depuis 1992, le Musée d'art contemporain est locataire des lieux qu'il occupe dans le complexe de la Place des Arts et qui devaient, souvenons-nous, permettre une meilleure diffusion de la collection. Avec l'arrivée de la collection Lavalin et l'accroissement de la collection, l'espace est redevenu un problème. Le manque d'espace était une des motivations du déménagement de la Cité du Havre au centre ville, nous revoici 20 ans plus tard dans une même situation. Aucune des solutions avancées, celle du Silo n° 5 de Marc Mayer ou l'agrandissement des locaux de la Place des Arts de 2011 n'ont abouti. Au moment où se termine notre étude, la question de l'espace et de sa rareté demeure telle qu'elle était avant le déménagement de 1992.

Notre recherche montre que le MACM dans son collectionnement et ses exposition exprime une dualité fondamentale en réponse à son double rôle d'être à la fois musée des beaux-arts traditionnel avec une intention historiographique nationale ancrée autour de la Révolution tranquille, et à la fois centre d'expositions d'art contemporain axé sur les réalisations québécoises avec quelques incursions internationales et canadiennes. L'étendue de son collectionnement à partir de la date inscrite dans les *Politiques* et qui ne cesse de s'élargir avec le temps crée problème et amène des ajustements. C'est le cas en 1997 lorsque le département de la conservation est scindé en deux parties l'une historique pour les réalisations des années 1939-1980, l'autre contemporaine. C'est de nouveau le cas en 2004 avec le projet Silo n° 5 proposant de répartir la collection en deux bâtiments.

De manière générale, le collectionnement au MACM est particulièrement confus en raison de l'ambiguïté de son mandat que manifeste de manière exemplaire le problème de la date fixée pour le début de ses acquisitions. Il est également brouillé par les hésitations du Musée à répondre à la fois aux exigences d'un musée de beaux-arts national traditionnel véhiculant un récit local de la Nation et à celles d'un centre d'expositions faisant la promotion des réalisations régionales et parfois internationales de l'art contemporain. Surtout, le collectionnement est contraint par les décisions politiques d'intégrer une collection corporative massive aux axes très différents de ceux du musée, de l'entreposer, de rembourser l'emprunt fait pour l'achat et d'en couvrir les frais d'entretien sans véritablement pouvoir en exposer les œuvres. Les restrictions économiques font en sorte que le collectionnement oscille entre les corpus historiques et contemporains et que les expositions hésitent entre les acquisitions faites par achat grâce à son budget ou par don grâce à la générosité des mécènes.

En 2012, au moment où se termine notre recherche, le sens du collectionnement transmis par les expositions de la collection paraît toujours paradoxal non seulement parce qu'il reflète les ambiguïtés du collectionnement mais aussi parce qu'il ne montre pas le resserrement des axes de collectionnement depuis 2004. En effet, comme nous l'avons vu, les acquisitions réalisées par achat ou par don à partir de cette année-là sont surtout des réalisations québécoises majoritairement produites après 1980. Nous n'observons pas ce changement dans les expositions consacrées à la collection. La dernière exposition étudiée *La Question de l'abstraction* (2012-2016) témoigne d'un déséquilibre important dans le domaine.

Il faut espérer que des décisions gouvernementales de l'avenir permettront aux expositions de refléter la collection objectivement et de communiquer véritablement le sens du collectionnement qui existe, surtout depuis 2004. Également, l'inscription dans les *Politiques* du resserrement des axes pourrait permettre au discours du Musée de se renouveler et de s'épanouir.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, Giorgio (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot.

AINSLIE, Patricia (2004). « Deaccessioning as a collections management tool », Simon Knell (dir.), *Museums and the Future of Collecting*, Andershot, Hampshire (GB), Burlington (VT) : Ashgate.

ALBRIGHT, Thomas (1980). « The Contemporary Art Museum : Irresponsibility has Become most Widespread », *Art News*, January, p. 42-47.

ALEXANDER, Edward P. (1983). *Museum Masters, Their Museums and their influence*. Nashville (TN) : Nashville Local History.

ALEXANDER, Edward P. (2008). *Museums in Motion : an Introduction to the History and Functions of Museums*, Toronto : AltaMira Press.

ALSOP, Joseph (1982). *The Rare Art Traditions, The History of Art Collecting and its Linked Phenomena*, Londres : Thames & Hudson.

ALTSHULER, Bruce (2007). *Collecting the New, Museums and Contemporary Art*, Princeton : Princeton University Press.

ALTSHULER, Bruce (dir.) (2008). *Salon to Biennial-Exhibitions that Made Art History, 1863-1959*, vol. 1, London : Phaidon.

ALTSHULER, Bruce (dir.) (2013). *Biennials and Beyond, Exhibitions that Made Art History, 1962-2002*, vol. 2, London : Phaidon.

AMES, James (1988). « A Challenge to Modern Museum Management : Meshing Mission and Market », *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, n° 7, p. 151-157.

ABDERSON, Benedict (1983). *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London and New York: Verso.

ARCHAMBAULT, Luc (1992). « La collection Lavalin, un cadeau de Grecs au Musée d'art contemporain de Montréal qui laisse craindre le pire », *Le Devoir*, 11 juillet, B-14.

AQUIN, Stéphane et coll. (2007). *Guide du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

ARMSTRONG, Matthew (1995). « Exhibition art collections », *Art Press*, n° 201, April 1995, p. 31-40.

ASSOCIATION DES ARTS PLASTIQUES (1965). *Histoire du Musée d'art contemporain de Montréal en considération*, Montréal : Université du Québec à Montréal. [Texte non publié, consultation sur demande à la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, document historique 1964].

BAILLARGEON, Stéphane (2004). « Le MACM quadragénaire, le directeur Marcel Brisebois prolonge son contrat de mois en mois », *Le Devoir*, 28 mai 2004, B-2.

BAILLARGEON, Stéphane (2005). « L'encan fout le camp, la fondation du MACM repense ses activités de financement », *Le Devoir*, 5 mai 2005, B-8.

BAILLARGEON, Stéphane (2009). « Fronde contre le Musée d'art contemporain - 80 personnalités réclament "une importante réforme" de l'institution », *Le Devoir*, 2009.

BAILLARGEON, Stéphane (2009). « Le Musée d'art contemporain nomme Marie Fraser pour faire taire la grogne », *Le Devoir*, 12 décembre 2009, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/279161/le-musee-d-art-contemporain-nomme-marie-fraser-pour-faire-taire-la-grogne>. (Consulté le 10 octobre 2010).

BAL, Mieke (1996). « The Discourse of the Museum », Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (ed.), *Thinking about Exhibitions*. London and New York : Routledge.

BAL, Mieke (2004). « Telling Objects : A Narrative Perspective on Collecting », Charles Preziosi, Claire Farago (ed.), *Grasping the World*, Aldershot (GB.) and Burlington (VT) : Ashgate, p. 84-102.

BARKER, Emma et coll. (1999). *Contemporary Cultures of Display*, New Haven and London : Yale University Press.

BAUDRILLARD, Jean (1968). *Le système des objets*, Paris : Denoël/Gonthier.

BEALE, Nancy (1992). « Contemporary art museum : a lecture on virtues of political correctness », *Ottawa Citizen*, 21 juin, L226.

BÉDARD, Michel (1979). « Montréal et la crise muséologique », *Le Devoir*, 29 mars.

BELCHER, Michael (1991). *Exhibitions in Museums*, Washington (DC) : Smithsonian Institution.

BÉLISLE, Josée, GAGNON, Paulette, LANDRY, Pierre, ROY-PARÉ, Marcelle, GENDRON, Élise (1985). *Les vingt ans du Musée à travers sa collection*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BÉLISLE, Josée, GAGNON, Paulette, GRANT MARCHAND, Sandra, LANDRY, Pierre (1992). *La collection, tableau inaugural*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BÉLISLE, Josée (1992). « La collection Lavalin », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 3, n° 3, décembre 1992, janvier, février 1993.

BÉLISLE, Josée (1993). « Recent acquisition of the Lavalin collection, some preliminary notes », *Le journal du Musée d'art contemporain de Montréal* (version anglaise), vol. 3, n° 3, December, January, February, p. 6.

BÉLISLE, Josée (1994a). « La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal : de l'immédiat à l'avenir », *Musées et collections : Impact des acquisitions massives*, actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal, 21 octobre 1994, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BÉLISLE, Josée (1994b). *La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal, le partage d'une vision*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Les Éditions de l'Homme.

BÉLISLE, Josée (1995). « La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal : de l'immédiat à l'avenir », *Musées et collections : impact des acquisitions massives*, actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal, 21 octobre 1994, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BÉLISLE, Josée (2002). « Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 13, n° 1, août, septembre, p. 11.

BÉLISLE, Josée, RACINE, Rober (2008). *Sur papier ou Presque... Œuvres de la Collection du Musée d'art contemporain de Montréal*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BÉLISLE, Josée, GAGNON, Paulette, LANCTÔT, Mark, LANDRY, Pierre (2008). *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*, La triennale québécoise. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BÉLISLE, Josée (2012). « Don récent, *Soleil 1956*, de Jean-Paul Mousseau », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 23 n° 1, été, p. 10-11.

BÉLISLE, Josée (2012). *La Question de l'abstraction*, dépliant d'exposition, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BELLAVANCE, Guy (2011). « Politiques culturelles au Québec », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/politiques-culturelles-au-quebec/>. Consulté le 18 octobre 2011.

BELTING, Hans (1989). *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.

BENNET, Tony (1995). *The Birth of the Museum : History, Theory, Politics*, New York and London : Routledge.

BENJAMIN, Walter (1940/2013). *Sur le concept d'histoire*, Paris : Payot.

BERGERON, Léandre (1974). *Petit manuel d'histoire du Québec*, Québec : Éditions québécoises.

BERK, Russel (1995). *Collecting in a Consumer Society*, New York and London : Routledge.

BERNATCHEZ, Raymond (1991). « Qu'advient-il de l'impressionnante collection Lavalin ? », *La Presse*, 17 novembre, C8.

CAILLET, Élisabeth, JACOBI, Daniel (dir.) (2004), « Les médiations de l'art contemporain », *Culture et Musées*, n° 3, Avignon : Actes Sud, p. 165-170.

BERNARD, Christian et coll. (2005). *CPCAC.3 E :DGM constituer et présenter une collection d'art contemporain, 3 exemples : Digne, Genève et Marseille*, Lyon : Fage.

BESTERMAN, Tristram (2006). « Museum Ethics », Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Malden (MA) : Blackwell, p. 431-442.

BISSONNETTE, Lise (1985). « L'encombrant XX^e siècle », *Le Devoir*, 9 mai, p. 8.

BISSONNETTE, Lise (1985a). « À l'occasion des vingt ans du Musée d'art contemporain de Montréal », *Le Devoir*, 26 janvier, p. 19.

BISSONNETTE, Lise (1985b). « Vingt ans, et l'espoir », *Le Devoir*, (n.d.), p. 19, [dans le document conservé à la Médiathèque du MACM, accessible sur demande : « Musée d'art contemporain de Montréal, historique 1985 »].

BISSONNETTE, Lise (1985c). « L'exil n'aura qu'un temps », *Le Devoir*, (n.p.), 26 janvier.

BISSONNETTE, Lise (1985d). « L'heure des choix : pour un musée du XX^e siècle ». *Le Devoir*, 26 janvier, p. 26.

BISSONNETTE, Lise (1985e). « 20 ans, l'âge des choix au Musée d'art contemporain. Pour un musée du XX^e siècle », *Le Devoir*, 26 janvier, p. 19.

BISSONNETTE, Lise (1992). « La Collection Lavalin, entière », *Le Devoir*, 23 juin, A-10.

BLANCHETTE, Manon (1991). « Let there be Magic... and art... », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 2, n° 4, octobre, novembre, p. 5.

BLANCHETTE, Manon (1992). « Mot de présentation », Paulette Gagnon (dir.), *La collection, tableau inaugural*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BLATTBERG, Robert C., BRODERIK, Cynthia (1991). « Marketing of Art Museums », Martin Feldstein (ed.), *The Economics of Art Museums*, Chicago and London : The University of Chicago Press, p. 327-346.

BLOUIN, René (1992). « Il y avait une autre solution », *Le Devoir*, 11 août, p. 11.

BOUCHARD, Lucette (2002). « Place à la Magie! Activités », « 1992-2002 », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 13, n° 1, août, septembre, p. 12.

BOULET, Jacques (1989). « L'architecture du musée, remarques », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors-série « L'art contemporain et le musée », Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou, p. 49-54.

BOURDIE, Alain, BÉNARD, Dominique, HOUEVILLE, Anne-Marie (2011). *Découvrir et comprendre l'art contemporain*, Montréal : Hurtubise.

BOURGAULT-CÔTÉ, Guillaume (2008). « Triennale québécoise – Le MACM achète le quart des œuvres », *Le devoir.com*, 6 août 2008, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/200511/triennale-quebecoise-le-macm-achete-le-quart-des-oeuvres>. Consulté le 27 novembre 2012.

BOURRIAUD, Nicolas (1998). *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du réel.

BOUTHILLIER, Anne-Marie (2000). *Le développement social au Québec (1995-2000) : bilan au regard des décisions prises au Sommet mondial pour le développement social*. Québec : Ministère du Conseil exécutif, [En ligne], <http://www4.banq.qc.ca/pgq/2007/3288146.pdf>. Consulté le 16 octobre 2011.

BRISEBOIS, Marcel (1986). *Le Musée d'art contemporain de Montréal et sa collection*, conférence donnée le 24 novembre 1986 devant les membres du Programme culturel canadien L.A.E. Inc., [document classé dans les archives institutionnelles du Musée d'art contemporain de Montréal, accessible sur demande].

BRISEBOIS, Marcel (1987-1988). « Mot du directeur », *Rapport d'activités du Musée d'art contemporain de Montréal 1987-1988*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal p. 3.

BRISEBOIS, Marcel (1990). « La relocalisation du Musée », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 1, n° 3, septembre, octobre, p. 2.

BRISEBOIS, Marcel (1991-1992). « Avant-propos », *Rapport d'activités du Musée d'art contemporain de Montréal 1991-1992*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 10.

BRISEBOIS, Marcel (1992a). « Persistance de la mémoire », Paulette Gagnon (dir.), *La collection, tableau inaugural*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 13-20.

BRISEBOIS, Marcel (1992b). « Notes pour une allocution de Marcel Brisebois pour l'annonce officielle de la date d'ouverture et de la programmation », 21 janvier, [document accessible à la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, cote : 0067511992].

BRISEBOIS, Marcel (1993-1994). « Mot du directeur général », *Rapport d'activités du Musée d'art contemporain de Montréal 1993-1994*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BRISEBOIS, Marcel (1995-1996). « Mot du directeur général », *Rapport d'activités du Musée d'art contemporain de Montréal 1995-1996*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BRISEBOIS, Marcel (1996-1997). « Mot du directeur général », *Rapport d'activités du Musée d'art contemporain de Montréal 1996-1997*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BRISEBOIS, Marcel (1999). « La relocalisation du Musée », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 1, n° 3, septembre-octobre, p. 2.

BRISEBOIS, Marcel (2000-2001). « Mot du directeur », *Rapport d'activités du Musée d'art contemporain de Montréal 2000-2001*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BRISEBOIS, Marcel (2001-2002). « Mot du directeur », *Rapport d'activités du Musée d'art contemporain de Montréal 2001-2002*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BRISEBOIS, Marcel (2003-2004). « Rapport du Directeur », *Rapport annuel 2002-2003*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BRISEBOIS, Marcel (2003). « Allocution d'ouverture », *États généraux des musées montréalais*, p. 4, [En ligne], http://www.museesmontreal.org/c/sdmm/file_db/Doc_File_f/EtatsGenAnnexe.pdf. Consulté le 12 octobre 2013.

BUCK, Rebecca, ALLMAN GULMORE, Jean (2013). *Collection Conundrums, Solving Collections Management Mysteries*, Washington (DC) : American Association of Museums.

BURCAW, G. Ellis (1997). *Introduction to Museum Work*, Walnut Creek (CA) : Altamira Press.

CAILLET, Élisabeth, LeHALLE, Évelyne (1995). *À l'approche du Musée. La médiation culturelle*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

CAILLET, Elisabeth, PERRET, Catherine (dir.) (2007). *L'art contemporain et son exposition*, Paris : L'Harmattan, vol. I et II.

CAMBRON, Micheline (1989). *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal : L'Hexagone.

CARLE, Alain (1992). « Musée d'art contemporain de Montréal. Entretien avec Claude Sauvageau, associé de la firme Jodoin, Lamarre et Pratte ». *ETC Montréal*, n° 18, printemps, p. 34-37.

CARRIÈRE, Daniel (1992). « Le MAC se donne une "aile" vidéo », *Le Devoir*, 25 juin, B-1.

CAUQUELIN, Anne (1992). *L'art contemporain*, Paris : PUF. CAUQUELIN, Anne (2006). *Fréquenter les incorporels, contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris : PUF.

CAMPBELL, Colin (1997). « The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism : Reflections on the Reception of a Thesis Concerning the Origin of the Continuing Desire for Goods », Susan Pearce (ed.), *Experiencing Material Culture in the Western World*, London : Leicester University Press, p. 36-49.

CHARBONNEAU, Chantal (ed.) (2007). « Le Musée d'art contemporain de Montréal en bref ». *Rapport annuel 2003-2004*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

CHARBONNEAU, Chantal (ed.) (2010). « États financiers », *Rapport annuel 2009-2010*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

CHARLEBOIS, Cameron (2000). « Allocution », «*Forum stratégique sur les grands projets à Montréal-le Silo N° 5 et les bassins du Nouveau Havre, des projets de revitalisation majeurs pour Montréal*, [En ligne], <http://www.clc.ca/fr/discours/forum-strategique-sur-les-grands-projets-montreal-le-silo-no-5-et-les-bassins-du-nouveau-ha>. Consulté le 15 octobre 2013.

CHARTRÉ, Danielle-Claude (1992). « La politique culturelle du gouvernement du Québec de 1992, un événement phare de l'action du gouvernement du Québec en matière culturelle », ministère des Affaires culturelles, de la Communication et de la Condition féminine, [En ligne], <http://www.mcc.gouv.qc.ca/?id=925>. Consulté le 12 octobre 2013.

CHASSÉ, Bernard, LAPIERRE, Laurent (2011). *Marcel Brisebois et le Musée d'art contemporain de Montréal (1985-2004)*, Québec : Presses de l'Université du Québec.

CHAUMIER, Serge (2009). « Le désir d'en être ou l'exemple du patrimoine mondial de l'Unesco », [En ligne], <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00456871/document>. France, L'Harmattan, p. 109-115. Consulté le 2 octobre 2015.

CHOUINARD, Tommy (2012). « Projet d'agrandissement du Musée d'art contemporain, retour à la case départ », *La Presse*, 9 février, A-9.

CLADDERS, Johannes (1986-1987). « Enjeux actuels du Musée d'art contemporain de Montréal », *Parachute* 45, décembre, janvier, février, p. 42.

CLAIR, Jean (1989). « De la modernité conçue comme une religion », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors-série « L'art contemporain et le musée », Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou, p. 14-18.

CLAIR, Jean (2007). *Malaise dans les musées*, Paris : Flammarion.

CLÉMENT, Éric (2014). « MAC : Alexandre Taillefer songe à une privatisation partielle », *La Presse*, 8 octobre, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201410/08/01-4807367-mac-alexandre-taillefer-songe-a-une-privatisation-partielle.php>. Consulté le 14 octobre 2014.

CLÉMENT, Éric (2014). « Privatisation partielle du MAC : réactions favorables à... une réflexion », *La Presse*, 9 octobre, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201410/09/01-4807739-privatisation-partielle-du-mac-reactions-favorables-a-une-reflexion.php>.

CLIFFORD, James (1993). « On Collecting Art and Culture », Simon DURING (ed.), *Cultural Studies Reader*, London and New York : Routledge, p. 57-77.

COLBERT, François, BILODEAU, Suzanne, BRUNET, Johanne, NANTEL, Jacques, RICH, Denis, (2007). *Le marketing des arts et de la culture*, Montréal : Gaëtan Morin.

COMMISSION CANADIENNE D'EXAMEN DES EXPORTATIONS DE BIENS CULTURELS (1993). *Document de travail et lignes directrices concernant les objets d'intérêt exceptionnel et d'importance nationale*, Ottawa : Gouvernement du Canada.

CONLOGUE, Ray (1992). « Lavalin Purchase a Mixed Blessing? Concerns Raised about Uneven Quality of Art », *The Globe and Mail*, 25 juin, A-1, p. 11-13.

CONNOLLY, Jocelyne (1992). *Le Musée d'art contemporain de Montréal, Décideurs et morphologie socio-esthétique de la collection (1964-1991)*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal.

CONNOLLY, Jocelyne (1994). « Le Musée d'art contemporain de Montréal : sociologie de la collection », *ETC*, n° 24, novembre-février, p. 6-15.

CONNOLLY, Jocelyne (1994). « Le Musée d'art contemporain de Montréal, décideurs et tendances socio-esthétiques de la collection », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVI, n° 1, p. 30-63.

CORBO, Claude (dir.) (2013). *Rapport du groupe de travail sur l'avenir du réseau muséal québécois, entre mémoire et devenir*, [En ligne] http://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/consultation-publique/museologie/Rapport_reseau_museal.pdf. Consulté le 15 août 2014.

COUTURE, Francine, LEMERISE, Suzanne (1975). *L'artiste et le pouvoir 1968-69*, Montréal : Groupe de recherche en administration de l'art, UQAM.

COUTURE, Francine (dir.) (1997). *Les arts visuels au Québec dans les années 60*, tome I : la reconnaissance de la modernité, tome II : La reconnaissance de la modernité, Montréal : VLB.

COUTURE, Francine (dir.) (2003). *Exposer l'art contemporain du Québec, Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal : Centre de diffusion 3D.

COUTURE, Francine (2010). « Variabilité, identité spécifique et numérique des œuvres contemporaines », *Muséologies, les cahiers d'études supérieures*, vol. 5, n° 1, p. 138-175.

CUECO, Henri, GAUDIBERT, Pierre (1988). *L'arène de l'art*, Paris : Galilée.

CRAIG, Lucienne (1964). « Musée d'art contemporain, November opening for the city's newest museum », *The Montreal Star*, September 12, (n.p.).

CRIMP, Douglas (1993). *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.) : MIT Press.

CRON, Marie-Michèle (1992). « Le Musée d'art contemporain peut-il justifier ses choix par la manque d'argent? », *Le devoir*, 7 novembre, E-51 p. 3.

CROW, Thomas (1996). *Modern Art in the Common Culture*, New Haven (CT) : Yale University Press.

DAGENAIS, Angèle (1992). « Le musée exhibera enfin ses richesses, il y aura de la place pour vingt ans à venir! », Danielle Lachance (ed.), *Le magazine de Place des Arts. Section spéciale* : « Musée d'art contemporain de Montréal ». Montréal : Place des Arts, p. 51-55.

DAGOGNET, François (1989). « Il faut sauver le musée, mais comment? », *Les Cahiers du musée d'art moderne*, hors-série « L'art contemporain et le musée », Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou, p. 45-48.

DAIGNEAULT, Gilles (1985). « Débat sur le rôle du MAC », *Le Devoir*, 12 avril 1986.

DANA, John Cotton (1920). *A Plan for a New Museum : The Kind of Museum it Will Profit a City to Maintain*, Woodstock : Elm Tree Press.

DAMISCH, Hubert (1989a). « Le musée à l'heure de sa disponibilité technique », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors-série « L'art contemporain et le musée », Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou, p. 24-31.

DAMISCH, Hubert (1989b). « L'amour m'expose », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors-série « en revenant de l'exposition », Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou, p. 81-90.

DAVALLON, Jean (dir.) (1986). *La mise en exposition, claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*, Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou.

DAVALLON, Jean (1992). *Regards sur l'évolution des musées*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

DAVALLON, Jean (1999). *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan.

DAVALLON, Jean (2006). *Le don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Lavoisier.

DAVIAU, Sébastien (2005). « L'aliénation : un processus complexe aux multiples facettes ou une problématique fondamentale de la muséologie au travers du cas du Musée régional de Vaudreuil-Soulanges », *Les Cahiers du Musée de la civilisation*, Québec : Musée de la civilisation.

DEAN, David (1996). *Museum Exhibition, Theory and Practice*, London and New York : Routledge.

DE DUVE, Thierry (2000). *Voici, 100 ans d'art contemporain*. [catalogue d'exposition], Bruxelles : Palais des Beaux-arts de Bruxelles, Paris : Ludion Flammarion.

DELAGRAVE, Marie (1985). « Le Musée d'art contemporain a 20 ans, le défi : concilier la fin avec les moyens », *Le Soleil*, 10 février, B7.

DELARGE, Alexandre (2001). « Pratiques interprétatives en muséologie », *Études de communication*, vol. 24 p. 57-70, [En ligne], <http://edc.revues.org/993>. Consultée le 12 octobre 2015.

DELOCHE, Bernard (2010). *De l'uchronie à l'utopie*, Paris : Le cavalier bleu.

DESCHAMPS, Brigitte (1998). « Refus global : de la contestation à la commémoration », *Études françaises*, vol. 34, n° 2-3.

DESCHAMPS, Brigitte (1997). *La réception du Refus global de 1948 à 1988, Mémoire de maîtrise*, Montréal : Université du Québec à Montréal.

DeSERRES, Marc (2005-2006). « Mot du Président », *Rapport annuel du Musée d'art contemporain de Montréal 2005-2006*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

DeSERRES, Marc (2008-2009). « Mot du président », *Rapport annuel du Musée d'art contemporain de Montréal 2008-2009*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

DeSERRES, Marc (2010-2011). « Mot du président », *Rapport annuel du Musée d'art contemporain de Montréal 2010-2011*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

DES ROCHERS, Jacques (2011). « Le développement de l'identité de la collection d'art québécois et canadien », DES ROCHERS, Jacques (dir.) (2011). *La collection du Musée des beaux-arts de Montréal*, tome 1, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin.

DESVALLÉES, André, SCHÄRER, Martin, DROUGUET, Noémie (2011). « Exposition, regard et analyse », *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, p. 136-173.

DEVLIN, Éric (2011). « Patrimoine à vendre-le flou artistique, la pire des politiques », *Le Devoir.com*, « Libre de penser », 14 novembre 2011, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/315949/patrimoine-a-vendre-le-flou-artistique-la-pire-des-politiques>. Consulté, le 14 novembre 2011.

DEXTER LORD, Gail, LORD, Barry (1997). *The Manual of Museum Management*, Lanham (MD) : Altamira Press.

DOMECK, Jean-Philippe (1992). « L'art contemporain contre l'art moderne : ce que nous cherchons et ce que nous voulons faire », *Esprit*, octobre, n° 185, p. 5-54.

DOSTIE, Bruno (1992). « Un musée au centre-ville pour que l'art contemporain fasse moins peur au monde », *La Presse*, « Arts et spectacles », 27 mai, C-1.

DOYON, Frédérique (2009). « Musée d'art contemporain de Montréal – appel à une consultation publique », *Le Devoir.com*, 12 août 2009, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/262546/le-musee-d-art-contemporain>. Consulté le 27 novembre 2012.

DOYON, Frédérique (2011). « Travaux d'agrandissement, quels projets pour le MACM? ». *Le Devoir*, 13 décembre, B8.

DUBOIS, Évelyne (pour la société des directeurs muséals de Montréal) (2011). « La survie de plusieurs musées de Montréal en péril », communiqué pour diffusion immédiate, [En ligne], http://www.arrondissement.com/sud_ouest-get-communiques/t1/u13924-survie-plusieurs-musees-montreal-peril. Consulté le 14 novembre 2011.

DULGUEROVA, Elitza (2006). *L'exposition d'avant-garde comme utopie de l'espace*, Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal et Paris : École des hautes études en sciences sociales.

DULGUEROVA, Elitza (2007). « L'exposition : un espace public contingent chez les avant-gardes historiques (1910-1920) », Élisabeth Caillet, Catherine Perret (dir.), *L'art contemporain et son exposition*, Paris : L'Harmattan, vol. 2, p. 72-87.

DUNCAN, Carol, WALLACH, Alan (1978). « The Museum of Modern Art as Late Capitalist ritual : an iconographic analysis », *Marxist Perspectives*, vol. 1, n° 4 (hiver 1978), p. 28-51.

DUNCAN, Ann (1992), « Buying Lavalin art collection is a bad move, a sorry case of shortsightedness », *The Gazette*, 27 juin, U-5.

DUNCAN, Carol (1993). *The Aesthetics of Power : Essays in Critical Art History*, New York : Cambridge University Press.

DUNCAN, Carol (1995). *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums*, London and New York : Routledge.

DUNCAN, Carol, WALLACH, Alan (2003). « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual : An Iconographic Analysis », Donald Preziosi, Claire Farago (ed.), *Grasping the World, the Idea of the Museum*, London : Ashgate, p. 483-500.

DUPLAIX, Sophie (dir.) (2007). *Collection Art Contemporain*, Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou.

EIDELMAN, Jacqueline (2011). « Sociologie de la démocratisation des musées », *Les musées au prisme de la communication*, Paris : CNRS.

ELDERFIELD, John (ed.) (1995). *The Museum of Modern Art at Mid-Century, Continuity and Change*, New York : The Museum of Modern Art.

ELLIOTT, David (dir.) (1998). *Moderna Museet/Modern Museum*, Ghent : Snoeck-Ducaju & Zoon.

FERGUSON, W. Bruce (1999). « Exhibition Rhetorics », Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (ed.), *Thinking About Exhibitions*, London and New York : Routledge, p. 175-200.

FERGUSON, Bruce (1999). « Introduction », Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (ed.), *Thinking about Exhibitions*, London and New York : Routledge, p. 1-4.

FIBICHER, Bernard (ed.) (1995). *L'art exposé, quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*, Küssnacht : Cantz Verlag.

FISHER, Philip (1991). *Making and Effacing Art, Modern American Art in a Culture of Museums*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press.

FLORE, Francine (1992). « Musée », *Actualité médicale*, 10 juin, p. 58.

FORTIN, Andrée (dir.) (2000). *Produire la culture, produire l'identité?* Québec : Les Presses de l'Université Laval.

FOX, Howard N. (2005). « The Right to Be Wrong », Bruce Altshuler (ed.), *Collecting the New, Museums and Contemporary Art*, Princeton and Oxford : Princeton University Press.

FRANCBLIN, Catherine (1995). « Exposer les collections, le nouveau désordre des musées », *Art Press*, 201, dossier avril, p. 31-40.

FRASER, Andrea (2003). « A Museum is not a Business. It is run in a Business Fashion », *Diverging Curatorial Practices, Beyond the Box*, Banff : Banff Center Press.

FREIRE, Cristina (2004). « Artur Barrio : enregistrements contre l'oubli ou « la précarité est précaire », Jean-Marc Poinot, Ramon, Tio Bellido (dir.), *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Actes du colloque, 7-8 décembre 2001, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p. 145-152.

FRIED, Michael (1998). *Art and Objecthood*, Chicago and London : The University of Chicago Press.

FRIEDLI, Bettina (dir.) (2012). *Schaulager, Preserve, Study, Share*, Basel : Schwabe AG, Druckerei, Muttenz.

GAGNON, Alain-G. (dir.). *Québec : État et société*, Montréal : Québec Amérique.

GAGNON, François-Marc (1999). *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Montréal : Lanctôt.

GAGNON, Maurice (1945). *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal : Société des éditions Pascal.

GAGNON, Paulette (1985). *Les vingt ans du Musée, à travers sa collection*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

GAGNON, Paulette (dir.) (1992). *La collection, tableau inaugural*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

GAGNON, Paulette, RACINE, Yolande (1997a). *L'oeil du collectionneur*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

GAGNON, Paulette, RACINE, Yolande (1997b). « The Eye of the Collector », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal* (version anglaise), vol. 7, n° 2 October, November, December, p. 1.

GAGNON, Paulette (2009). « Musée d'art contemporain de Montréal – une réflexion que l'on souhaite constructive », *Le Devoir.com*, 30 septembre 2009, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/268602/musee-d-art-contemporain-de-montreal-une-reflexion-que-l-on-souhaite-constructive>. Consulté le 22 novembre 2012.

GAGNON, Paulette (2011), « Avant propos », *La Triennale québécoise 2011, le travail qui nous attend*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : ABC Livres d'art Canada.

GAGNON, Paulette (2009-2010). « Mot de la directrice générale », *Rapport annuel 2009-2010*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

GAGNON, Paulette (2010-2011). « Rapport de la directrice générale », *Rapport annuel 2010-2011*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

GAGNON, Paulette (2011-2012). « Rapport de la directrice générale », *Rapport annuel 2011-2012*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

GAGNON, Paulette (2012-2013). « Rapport de la directrice générale », *Rapport annuel 2012-2013*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

GAGNON, Paulette (2013). « Avant propos » *La question de l'abstraction*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 13.

GARDNER, James B. (2011). « Ethical, Entrepreneurial or Inappropriate? Business Practices in museums », Janet Marstine (ed.), *The Routledge Companion to Museum Ethics, Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, London and New York : Routledge, p. 285-297.

GAUDIBERT, Pierre (1989). « Modernité, art moderne, musée d'art moderne », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, hors-série « L'art contemporain et le musée », Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou, p. 10-14.

GAUDIERI, Alexandre, THÉBERGE, Pierre *et al.* (1985). Pablo Picasso : rencontre à Montréal. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

GEOFFRION, François (1997). « Rapport à la ministre de la Culture et des Communications sur la situation budgétaire des grands musées », *ministère de la Culture et des Communications du Québec*, [En ligne], <http://www.mcc.gouv.qc.ca/?id=2034&type=98>. Consulté le 10 octobre 2013.

GINGRAS, Claude (1964). « Le premier grand coup du ministère des Affaires culturelles », *La Presse*, « La page 2 », 14 mars.

GLADU, Paul (1965). *Petit journal*, semaine du 31 janvier.

GLICENSTEIN, Jérôme (2009). *L'art, une histoire d'expositions*, Paris : PUF.

GOB, André, DROUGUET, Noémie (2003). *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, Paris : Armand Colin.

GOB, André (2010). *Le musée, une institution dépassée ? Éléments de réponse*, Paris : Armand Colin.

GODMER, Gilles, LUSSIER, Réal (dir.) (1992). *Pour la suite du monde*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.

GOLDFARB, Brian, HATFIELD, John, TRIPPI, Laura, YOUNG, Mimi (1995). *Temporarily Possessed : The Semi-Permanent Collection*, New York : The New Museum of Contemporary Art.

GOODYEAR, Conger A. (1931) « The Museum of Modern Art », *Creative Art*, 9, n° 6, December, p. 456-457.

GORDON KANTOR, Sybil (2002). *Alfred H. Barr Jr. And the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge (Mass.) and London : MIT Press.

GRAHAM, Beryl, COOK, Sarah (2010). *Rethinking Curating, Art after New Media*, Cambridge (Mass.) : MIT Press.

GRANDMONT, Gérald (1994). « Notes pour le commentaire », *Musées et collections : Impact des acquisitions massives*, actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal, 21 octobre 1994, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 77-84.

GRANDE, John K. (1992). « Lavalin Purchase Gives the Young Artists Some Hope Their Works Will Become Shown », *The Gazette*, July 23, B-2.

GREENBERG, Reesa (1995). « Remembering Exhibitions : from Point, to Line, to Web » *Landmark Exhibitions Issue*, [en ligne], http://www.02a-greenberg_tatepapers_20091000_pdf. Consulté le 29 septembre 2011.

GREENBERG, Reesa (1995). « The Exhibition as Discursive Event », *Longing and Belonging : From the Faraway Nearby, Site Santa Fe*, p. 118-125, [en ligne], http://www.yorku.ca/reerden/Publications/EXHIBITION/exhibition_discursive_event.html. Consulté le 29 septembre 2011.

GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce W, NAIRNE, Sandy (1999). « Introduction », Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (ed.), *Thinking About Exhibitions*, London and New York : Routledge, p. 1-4.

GROYS, Boris (2011). « Le musée pour l'installation de l'art contemporain », *Les musées au prisme de la communication*, Paris : Hermès.

GRUNENBERG, Christoph (1999). « Case Study 1, The Modern Art Museum », Emma Barker (ed), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven & London : Yale University Press.

GUÉRIN, Claude (1990). « A quick Tour », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, version anglaise, vol. 1, n° 4, p. 4.

GUÉRIN, Claude (1992). « Le nouveau musée d'art contemporain de Montréal », *L'amateur d'art*, édition spéciale, mai, p. 8-12.

GUYARD, Bertrand (2015). « Le MoMA se sépare d'un Monet pour enrichir sa collection d'art moderne », *Le Figaro*, [En ligne], <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/01/20/03015-20150120ARTFIG00204-le-moma-se-separe-d-un-monet-pour-enrichir-sa-collection-d-art-moderne.php>. Consulté, 6 février 2015.

HAAKE, Hans (2004). « Museums : Managers of Consciousness », Charles Preziosi, Claire Farago (ed.), *Grasping the World*, Aldershot (GB) and Burlington (VT) : Ashgate, p. 400-413.

HANSEN, Mark H. (2004). *New Philosophy for New Media*, Cambridge : MIT Press.

HARPER, J. Russel (1966). *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

HEINICH, Nathalie (1989). « La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste », *Les Cahiers du musée d'art moderne*, hors-série « L'art contemporain et le musée », Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou, p. 37-44.

HEINICH, Nathalie (1996). « L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », *Hermès*, 20, p. 193-204.

HEINICH, Nathalie (1996). *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Klincksieck.

HEINICH, Nathalie (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris : Les Éditions de Minuit.

HEINICH, Nathalie (1999). *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris : l'Échoppe.

HEINICH, Nathalie (2001). *La sociologie de l'art*, Paris : La Découverte.

HEINICH, Nathalie (2009). *Faire voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*, Paris : Impressions nouvelles.

HÉNAULT, Gilles (1966). « Introduction », *Dons, collection permanente*. [catalogue d'exposition] Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.

HÉNAULT, Odile (1992). « À Montréal, trois musées : bricolage, ostentation, sobriété », *Vie des Arts*, vol. 36, n° 145, p. 14-25.

HUME, Christopher (2011). « City Museum Closures Loom », *Toronto Star*, November 12, [En ligne], <http://www.thestar.com/printarticle/1085836>. Consulté le 13 novembre 2011.

ILLIEN, Gildas (1999). *La Place des arts et la Révolution tranquille, les fonctions politiques d'un centre culturel*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

JANES, Robert R. (2009). *Museums in a Troubled World, Renewal, Irrelevance or Collapse*, London and New York : Routledge.

JANES, Robert R. (2011). « Museums and the End of Materialism », Janet Marstine (ed.), *The Routledge Companion to Museum Ethics, Redefining Ethics for the Twenty-first-Century Museum*, London and New York : Routledge, p. 54-70.

JASMIN, Claude (1965). « Le musée d'art contemporain part du mauvais pied », *La Presse*, cahier « Beaux-arts », (n.d.), [dans dossier « Musée d'art contemporain de Montréal, historique 1965 », consultable sur demande, à la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal].

J.E.K (1992). « Critics wonder how the debt-ridden MAC, recently relocated to the downtown Place des Arts », *The Art Newspaper*, October, n° 21, p. 8.

JENNINGS, Sarah (1993). « Recent Moves to Reduce the Appraisal Value of Many Museum Gifts », *ARTnews*, January, vol. 92, p. 30.

JENSEN, Robert (1996). *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, Princeton: Princeton University press.

JIMENEZ, Marc (2005). *La querelle de l'art contemporain*, Paris : Gallimard.

JOHNSTONE, Lesley (2010). *Les lendemains d'hier*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

JONES, Mark, BULLICK, Sean, CRUMP, Mike, MERRIMAN, Nick, SWAIN, Hedley, WILLIAM, Eurwyn (2003). « *Too much Stuff, Disposal from Museums* », [En ligne]. http://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/too_much_stuff.pdf. Consulté le 22 mars 2012.

JOURNAL DES DÉBATS, COMMISSIONS PARLEMENTAIRES, troisième session – 29^e législature, projet de loi n° 68, Loi sur le Musée des beaux-arts de Montréal, [En ligne], <http://www.assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/commissions/ceacc-avant-1984-29-3/journal-debats/CEACC-721216.html>. Consulté le 29 août 2015.

KANTOR, Sybil Gordon (2002). *Alfred H. Barr Jr. And the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge (Mass.) : MIT Press.

KAPLAN, Flora E.S. (2011). « Making and Remaking National Identities », Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell, p. 152-169.

KEENE, Suzanne (2005). *Fragments of the world : Uses of Museum Collections*, London and New York : Routledge.

KEENE, Suzanne, STEVENSON, Alice (dir.) (2008). *Collections for People, Museums' Stored Collections as a Public Resource*, London : University College London, Institute of Archaeology, [En ligne], <http://www.museumsassociation.org/download?id=18411>. Consulté le 29 avril 2011.

KLÜSER, Bernd, HEGEWISCH, Katharina (ed.) (1998). *L'art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris : Éditions du Regard.

KNELL, Simon (ed.) (2004). *Museums and the Future of Collecting*, Aldershot, Hampshire (GB), Burlington (VT) : Ashgate.

KOTTAZ, Rita, BENNETT, Roger, SAVANI, Sharmila, ALI, Rehnuma (2007). « The Role of Corporate Art Collection in Corporate Identity Management : The Case of Deutsche Bank », *International Journal of Arts Management*, vol. 10, n° 1 (Fall 2007), p. 19-31.

LACROIX, Laurier (1992-1993). « À cheval donné... ou la collection Lavalin au Musée d'art contemporain de Montréal », *ETC Montréal*, n° 20, novembre-février, p. 15-19.

LACROIX, Laurier (1995). « Musées et collections : impact des acquisition massives », *Musées et collections : impact des acquisitions massives, colloque organisé par le Musée d'art contemporain de Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 21 octobre 1994*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 49-58.

LACROIX, Laurier (2004). *Les collections muséales au Québec*, [En ligne], <http://www.smq.qc.ca/mad/collections/articles/histoirecoll/index.php>. Consulté le 24 juillet 2012.

LACROIX, Laurier (2008). « La collection comme temps de la Nation : les premières acquisitions du Musée de la province de Québec en 1920 », *Les Cahiers des dix*, n° 62, p. 123-151, [En ligne], <http://www.weudit.org/apropos/utilisation.html>. Consulté le 30 janvier 2012.

LACROIX, Laurier (2012). « Paul-Émile Borduas et la fondation du Musée d'art contemporain de Montréal », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XXXIII, n° 1, p. 142-187.

LALLIER, Jean-Paul (1976). *Pour l'évolution de la politique culturelle, document de travail* [livre vert], Québec : Gouvernement du Québec, ministère des Affaires culturelles.

LALONDE, Michelle (1992). « City museum buys Lavalin art collection », *The Gazette*, A-1 et A-2.

LALONDE, Michelle (1992). « Museum to Get Lavalin Art Collection », *The Montreal Gazette*, 24 juin, C-9.

LAMARCHE, Lise (2000). « Une identité panachée : notes de recherches sur les commissaires d'exposition », Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité ?* Sainte-Foy (Québec) : Les Presses de l'Université Laval, p. 203-217.

LAMARCHE, Bernard (2005). « Exposition – Le MACM se fait généreux, *Le Devoir*, [En ligne], <http://m.ledevoir.com/#article-82616>. Consulté, le 27 novembre 2012.

LAMOUREUX, Johanne (1990). « Exhibitionitis, a Contemporary Museum Ailment », *The Garden as Theater as Museum, Theatergarten bestiarium*, Cambridge (Mass.) : MIT Press, p. 115-126.

LAMOUREUX, Johanne (2001). « Refus global au temps des paradoxes », *L'art insituable, de l'In Situ et autres sites*, Montréal : Lieudit.

LAPORTE, Pierre (1965). *Livre blanc* (Projet de loi non abouti du ministère des Affaires culturelles, daté de novembre 1965). Québec : Ministère des Affaires culturelles.

LAPORTE, Pierre, ministre des Affaires culturelles (1966). « Avant-propos », *Dons, collection permanente*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

LA PRESSE (1964) « Tous les peintres canadiens installés à Paris : Jean Paul Riopelle, Fernand Leduc, Marcelle Maltais, Marcelle Ferron, Edmund Alleyn, tous (une dizaine) ont accepté de donner une ou plusieurs toiles au Musée d'art contemporain de Montréal qui organisera également un symposium de la sculpture en été », *La Presse*, 9 mai, (n.p.).

LAURIER, Marie (1985). « Le Musée d'art contemporain tente une première levée de fonds », *Le Devoir*, 1^{er} mai 1985.

LAURY, Glen D. (2005). *The New Museum of Modern Art*, New York : The Museum of Modern Art.

LEBEAU, Justine (2010). *La réactualisation des collections fermées. Études de cas : le cas de 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.

LE DEVOIR (1968). « Le Musée à l'Expo », 27 février 1968 (n.d.).

LE DEVOIR (1985). « Formation d'un comité pour la sauvegarde du MAC », 26 juillet, p. 5.

LE DEVOIR (2009), collectif d'auteurs « Musée d'art contemporain de Montréal – Une nomination révoltante », *Le Devoir*, 4 juillet 2009, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/non-classe/257765/musee-d-art-contemporain-de-montreal-une-nomination-revoltante>. Consulté le 15 novembre 2010.

LEGENTIL, Danielle (2002). « Le musée au centre-ville 1992-2002 », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 13, n° 1, mai, juin, juillet, août et septembre.

LEGUILLON, Pierre (ed.) (2000). « Oublier l'exposition », *Art Press*, n° spécial 21, Paris : Art Press.

LELARGE, Isabelle (1987). « Chez Lavalin, un dialogue réel entre l'art et les affaires », *ETC*, vol. 1, n° 1, p. 60-61.

LEMIRE, Suzanne (2002). « La collection », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 13, n° 1, mai, juin, juillet, août et septembre, p. 16.

LEMIRE, Suzanne (2003). « Donation du docteur et de Madame Francisco Lazaro-Lopez », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 13, n° 3, février, mars et avril, p. 8-9.

LEMIRE, Suzanne (2003). « Don de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 14, n° 1, mai, juin, juillet, août et septembre, p. 10-11.

LEMIRE, Suzanne (2004). « Chers artistes et collectionneurs, merci! », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 14, n° 4, mai, juin, juillet, août et septembre, p. 8-9.

LEPAGE, Jocelyne (1985). « Le MAC a 20 ans », *La Presse*, 26 janvier, F-1.

LEPAGE, Jocelyne (1985). « Moi j'ouvre les portes : Clément Richard et les Musées », *La Presse*, 18 mai.

LETOCHA, Louise (1980). *Historique du Musée d'art contemporain de Montréal*, [document non paginé et non publié, conservé à la médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal].

LETOCHA, Louise (1980). « Tomorrow's Heritage », *Art and Artists*, n° 15, May, p. 52-53.

LÉVESQUE, France (2003). *La collection muséale d'art contemporain aux limites du pluralisme et du syncrétisme identitaire*, Thèse de doctorat, Montréal : Université du Québec à Montréal.

LÉVESQUE, France (2006). « La collection muséale d'art contemporain comme mémoire archivée », *Culture et Musées*, vol. 7, n° 1, p. 137-159.

LINTEAU, Paul-André (2012). « Une métropole en mouvement », *Place Ville Marie, l'immeuble phare de Montréal*, France Vanlaethem, Sarah Marchand, Paul-André Linteau, Jacques-André Chartrand (dir.), Montréal : Québec Amérique.

LORD, Barry, DEXTER LORD, Gail, NICKS, John (1989). *The cost of collecting : collection management in UK Museums*, London : H.M.S.O.

LORENTE, J. Pedro (2009). *Les musées d'art moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, Paris : L'Harmattan.

LORIES, Danielle, DEKONINCK, Ralph (dir.) (2011). *L'art en valeurs*, Paris : L'Harmattan.

MACDONALD, Sharon (2006). « Collecting practices », Sharon Macdonald (ed.), *A companion to Museum Studies*. Malden (MA) Oxford : Blackwell.

MAIRESSE, François (2002). *Le musée, temple spectaculaire*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

MAIRESSE, François (2011). « Gestion, regard et analyse », André Desvallées, François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, p. 175-197.

MAIRESSE, François, DESVALLÉES, André (2007). *Vers une redéfinition du musée?* Paris : L'Harmattan.

MARIN, Louis (1986). « L'art d'exposer », *Parachute*, n° 43, juin, juillet, août, p. 16-20.

MARINCOLA, Paula (ed.) (2006). *Questions of Practice : What Makes A Great Exhibition?* Philadelphia : University of Chicago Press.

MARTORELLA, Rosanne (1990). *Corporate Art*, New Brunswick and London : Rutgers University Press.

MASER, Peter (1992). « City Crumbling, but Hey, it's a Party! », *The Vancouver Sun*, May 16, E-4.

MAUSS, Marcel (1950). « Essai sur le don », *Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF [1923].

MAVRIVRAKIS, Nicolas (2009). « Le MAC en question – Rapport de la journée d'étude », *Voir*, [En ligne], <http://voir.ca/nicolas-mavrikakis/2009/12/17/le-mac-en-question-rapport-de-la-journee-detude/>. Consulté le 22 janvier 2012.

MAYER, Marc (2004-2005). « Mot du Directeur général », *Rapport annuel du Musée d'art contemporain de Montréal 2004-2005*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MAYER, Marc (2005-2006). « Mot du Directeur général », *Rapport annuel du Musée d'art contemporain de Montréal 2005-2006*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MAYER, Marc (2007). *Silo N° 5 : Musée d'art moderne, proposition amendée le 31 mars 2007 et préparée par le Musée d'art contemporain de Montréal*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 4.

- MAYER, Marc (2008). « Introduction », *Le Journal du Musée*, vol. 19, n° 2, automne, p. 3.
- MAYER, Marc (2008). « Acquisitions récentes », *Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 17, n° 2, octobre, novembre, décembre, p. 8-10.
- McCLELLAN, Andrew (ed.) (2003). *Art and its Publics, Museum Studies at the Millenium*, Oxford : Blackwell Publishing.
- McLEOD, Malcom (2004). « Museums without collections : museum philosophy in West Africa, Simon J. Knell (ed.), *Museums and the Future of Collecting*, Aldershot (NH) : Ashgate.
- MÉLANÇON, Catherine (2011). *La réception des expositions d'art engagé à la fin du XX^e siècle au Québec : entre reconnaissance et institutionnalisation*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.
- MÉNARD, André, GAGNON, Paulette, LANDRY, Pierre (1985). Pierre Landry (dir.) (1985), *Les vingt ans du Musée à travers sa collection*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Ex Libris.
- MERLEAU-PONTY, Claire, EZRATI, Jean-Jacques (2005). *L'exposition, théorie et pratique*, Paris : L'Harmattan.
- MERRIMAN, Nick (2008). *Museum Collections and Sustainability*, [En ligne], <http://ebookbrowse.net/gdoc.php?id=232127010&url=6872f155e6e42bf90a7a0d6e81069a0d>. Consulté le 1^{er} mai 2012.
- MICHAUD, Yves (1989). « L'art contemporain et le musée : un bilan », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, hors-série « L'art contemporain et le musée », Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou, p. 76-82.
- MICHAUD, Yves (1996). « Préface », Jean-Paul Morel (dir.), *Pour un musée français d'art moderne*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, Séguier.
- MICHAUD, Yves (1997). *La crise de l'art contemporain*, Paris : PUF.
- MILLET, Catherine (1997). *L'art contemporain en France*, Paris : Flammarion.
- MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC (1966) « Musée d'art contemporain de Montréal », *communiqué de presse*, 21 juillet, Québec : ministère des Affaires culturelles du Québec.
- MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC (1968). « Deux expositions au Musée d'art contemporain », *communiqué de presse*, 25 juin, Québec : ministère des Affaires culturelles du Québec.

MINISTRE D'ÉTAT AU DÉVELOPPEMENT CULTUREL (1978). *La politique québécoise du développement culturel*, vol. 1 : « Perspectives d'ensemble : de quelle culture s'agit-il? », Québec : Éditeur officiel.

MINISTRE DES APPROVISIONNEMENTS ET SERVICES CANADA (1995). *Demande d'attestation des biens culturels aux fins de l'impôt sur le revenu, renseignement et procédures*, Ottawa : Gouvernement du Canada.

MOREAULT, Michel (dir.) (2006). *Max Stern, marchand et mécène à Montréal*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

MOULIN, Raymonde (1986). « Le marché et le musée, la constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie et de la littérature*, XXVII, n° 3, juillet-septembre, p. 369-395.

MOULIN, Raymonde (1989). « Le musée d'art contemporain et le marché », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, hors-série « L'art contemporain et le musée », Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou, p. 19-24.

MOULIN, Raymonde (1995). *De la valeur de l'art*, Paris : Flammarion.

MOULIN, Raymonde (2009). *L'artiste, l'institution, le marché*, Paris : Flammarion [1992].

MOULIN, Raymonde (2009). *L'artiste, l'institution, le marché*, Paris : Flammarion [1992].

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1964-2011). *Procès-verbaux du Conseil d'administration du Musée d'art contemporain de 1964 à 2011*, [accessibles sur demande au département des Archives du Musée d'art contemporain de Montréal].

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1966). *Collections*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1972). *Projet d'allocation, vernissage de l'acquisition de la collection Gisèle et Gérard Lortie*, 25 février 1972.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1989). Règlement sur les conditions d'acquisition et d'aliénation d'œuvres d'art par le Musée d'art contemporain de Montréal, 1989, [En ligne], http://www.macm.org/wpcontent/uploads/2011/10/Reglement_ConditionsAcquisitionAlienation_Accessible_20120827.pdf. Consulté le 10 juillet 2011.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1989). *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, Première édition 1989, [document conservé à la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal].

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1991). *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, [document conservé à la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal].

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1992). « Allocution de Marcel Brisebois », *Annonce officielle de la date d'ouverture et de la programmation du nouveau Musée d'art contemporain de Montréal*, [document conservé à la médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal].

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1993-1994). *Rapport d'activités 1993-1994*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1994). *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, [document conservé à la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal].

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1994). *Musées et collections : impact des acquisitions massives*, actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal, 21 octobre 1994 Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1994-1995). *Rapport d'activités 1994-1995*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1995-1996). *Rapport d'activités 1995-1996*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1996-1997). *Rapport d'activités 1996-1997*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1997-1998). *Rapport d'activités 1997-1998*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1998). « La collection et l'identité du musée », *Rapport d'activités du Musée d'art contemporain de Montréal 1997-1998*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, p. 6.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1998-1999). *Rapport d'activités 1998-1999*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1999). *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, [document conservé à la médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal].

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1999-2000). *Rapport d'activités 1999-2000*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2000-2001). *Rapport d'activités 2000-2001*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2001-2002). *Rapport d'activités 2001-2002*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2002-2003). *Rapport d'activités 2002-2003*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2003-2004). *Rapport annuel 2003-2004*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2004). Communiqué de presse, Musée d'art contemporain de Montréal, 25 juin.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2004-2005). *Rapport annuel 2004-2005*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2005-2006). *Rapport annuel 2005-2006*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2006). *Thématique Silo n° 5*, Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2006-2007). *Rapport annuel 2006-2007*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2007). *Silo n° 5 : Musée d'art moderne, proposition amendée le 31 mars 2007 et préparée par le Musée d'art contemporain de Montréal*, [document conservé à la médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal].

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2007-2008). *Rapport annuel 2007-2008*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2008-2009). *Rapport annuel 2008-2009*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2009-2010). *Rapport annuel 2009-2010*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2010-2011). *Rapport annuel 2010-2011*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2011-2012). *Rapport annuel 2011-2012*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2012-2013). *Rapport annuel 2012-2013*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2014). « Séminarts », [En ligne], <http://www.macm.org/activites-et-evenements/seminarts/>. Consulté le 22 octobre 2014.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2014). « Le Musée projet de transformation », [En ligne], <http://www.macm.org/le-musee/projet-de-transformation/>. Consulté le 23 novembre 2014.

NATIONAL MUSEUMS UNITED KINGDOM (2003). *Too much Stuff, Disposal from Museums*, Londres : National Museum Directors' Conference, [En ligne], http://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/too_much_stuff.pdf. Consulté le 11 juillet 2011.

NEMIROFF, Diana (1989). *Canadian Biennial of Contemporary Art*, Ottawa : National Gallery of Canada.

NEWHALL, Beaumont (1979). « He Set the Pace and Shaped the Style », *Art News*, vol. 78, n° 8, October, p. 134-138.

O'NEIL, Paul (2007). « The Curatorial Turn : From Practice to Discourse », Judith Rugg, Michèle Sedwick (ed.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago : Intellect.

ORFALI, Philippe (2011). « Des fonctionnaires limogés », *Le Droit, La Presse.ca*, 3 juin, [En ligne], <http://www.cyberpresse.ca/le-droit/actualites/fonction-publique/201106/02/01-4405557-des-fonctionnaires-limoges.php>. Consulté le 12 octobre 2011.

OTLET, Paul (1934). *Traité de documentation: le livre sur le livre*, Bruxelles: édition du Mundaneum.

PACQUEMENT, Alfred (2007). « La collection contemporaine du Musée national d'art moderne », Sophie Duplaix (dir.), *Collection, Art contemporain*, Paris : Centre Georges-Pompidou.

PAPINEAU, Jean (1985). « Les vingt premières années, l'avenir du Musée d'art contemporain », *Parachute*, n° 39.

PARÉ, Isabelle (2011). « Le MAC déballe 50 ans d'art contemporain », *Le Devoir*, 25 mai, B-7.

PARRY, Ross (ed.) (2010). *Museums in a Digital Age*, New York and London : Routledge.

PAUL, Christiane (ed.). (2008). *New Media in the White Cube and Beyond, Curatorial Models for Digital Art*, Los Angeles and London : University of California Press.

PAYTON, Robert, MOODY, Michael (2008). *Understanding Philanthropy, its Meaning and Mission*, Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press.

PEARCE, Susan M. (1992). *Museums, Objects and Collections : a Cultural Study*, Leicester : Leicester University Press.

PEARCE, Susan M. (1995). *On Collecting. An investigation into Collecting in the European Tradition*, Routledge and New York : Routledge.

PEARCE, Susan M. (1998). *Collecting in Contemporary Practice*, London : Sage Publications.

PEARCE, Susan, BOUNIA, Alexandra, ARNOLD, Kenneth, FLANDERS, Rosemary, HALL, Mark, MORTON, Fiona, MARTIN, Paul (ed.) (2000). *The Collector's Voice : Critical Readings in the Practice of Collecting*, vol. 1 : *Ancient Voices*, vol. 2 : *Early Voices*, vol. 3 : *Imperial Voices*, vol. 4 : *Contemporary Voices*, Aldershot : Ashgate.

POINSOT, Jean-Marc (1986). « Les grandes expositions, esquisses d'une typologie », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, vol. 3, n° 17-18, p. 122-145.

POINSOT, Jean-Marc (1989). « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue », *Les Cahiers du Musée nationale d'art moderne*, n° 27, Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou, p. 67-76.

POINSOT, Jean-Marc (1992). « L'art contemporain et le musée », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 42, Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou, p. 17-29.

POINSOT, Jean-Marc, TIO BELLIDO, Ramon (dir.) (2004). *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*. Actes du colloque, 7-8 décembre 2001, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

POINSOT, Jean-Marc (2008). *Quand l'œuvre a lieu, l'art d'exposer et ses récits autorisés*, Dijon : Les Presses du réel.

POISSON-de HARO, Serge, BITEKTINE, Alexandre, NORMANDIN, François, COBLENCÉ, Emmanuel (2013). *Le Musée des beaux-arts de Montréal : des projets plein les cartons*, [En ligne], <http://gestion.evalorix.com/cas/management-et-strategie/le-musee-des-beaux-arts-de-montreal-des-projets-plein-les-cartons/>. Consulté le 12 août 2014.

POMIAN, Krzysztof (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard.

POMIAN, Krzysztof (1989). « Le musée face à son temps ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors-série « L'art contemporain et le musée », Paris : Éditions Centre Georges-Pompidou, p. 5-10.

POMIAN, Krzysztof (2003). « La querelle de l'« art moderne » », *le Débat*, n° 110, p. 113-121.

PONTBRIAND, Chantal (1986-1987). « Enjeux actuels du Musée d'art contemporain de Montréal », *Parachute*, n° 45, décembre, janvier, février, p. 42-44.

POULOT, Dominique (1997). *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris : Gallimard.

POULOT, Dominique (2005). *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : La Découverte.

POULOT, Dominique (2005). *Musée et muséologie*, Paris : La Découverte.

PREZIOSI, Donald (2003). *Brain of the Earth's Body, art Museums and the Phantasm of Modernity*, Minneapolis & London : University of Minnesota Press.

PREZIOSI, Donald, FARAGO, Claire (2004). *Grasping the World, the Idea of the Museum*, Burlington (VT) : Ashgate.

PROCÈS-VERBAL DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DES MUSÉES DU QUÉBEC (22 septembre 1964), [document conservé aux Archives de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, accessible sur demande].

PROCÈS-VERBAL DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DES MUSÉES DU QUÉBEC (11 décembre 1964), [document conservé aux Archives de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, accessible sur demande].

PROCÈS-VERBAL DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DES MUSÉES DU QUÉBEC (23 juin 1965), [document conservé aux Archives de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, accessible sur demande].

PROCÈS-VERBAL DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DES MUSÉES DU QUÉBEC (10 décembre 1965), [document conservé aux Archives de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, accessible sur demande].

PROCÈS-VERBAL DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DES MUSÉES DU QUÉBEC (4 mars 1966), [document conservé aux Archives de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, accessible sur demande].

PROCÈS-VERBAL DE LA COMMISSION CONSULTATIVE DES MUSÉES DU QUÉBEC (22 juillet 1971 et 23 septembre 1971), [document conservé aux Archives de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, accessible sur demande].

PUTNAM, James (2002). *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris : Thames & Hudson.

RAMPLEY, Matthew (ed.) (2005). *Exploring Visual Culture : Definitions, Concepts, Contexts*, Edinburgh : Edinburgh University Press.

RASPAIL, Thierry (2009). *Collection, musée d'art contemporain de Lyon*, Lyon : Musée d'art contemporain de Lyon.

RASSE, Paul, 1999. *Les musées à la lumière de l'espace public, histoire, évolution, enjeux*, Paris : L'Harmattan.

RASSE, Paul, GIRAULT, Yves (2011). « Regard sur les arts, les sciences et les cultures en mouvement, à travers les débats qui agitent l'institution muséale... », *Les musées au prisme de la communication*, Paris : CNRS Éditions, p. 11-18.

RICHER, Angèle (2009). *Art québécois moderne (depuis 1940) au musée : Regard sur la mise en scène permanente des collections*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.

RIVIÈRES, Paule des (1992). « Le Musée d'art contemporain acquiert la collection Lavalin », *Le Devoir*, 23 juin, A-4.

ROBERGE, Pierre (1992). « Le sort de la collection d'art Lavalin réglé, rachat par le Musée d'art contemporain », *Le Droit Ottawa-Hull*, 23 juin, p. 29.

ROBERT, Andrew (2010). « The Changing Role of Information Professionals in Museums », Ross Perry (ed.), *Museums in a Digital Age*, New York and London : Routledge, p. 22-28.

ROBERT, Guy (1965-66). « Premier bilan du Musée d'art contemporain de Montréal », *Vie des Arts*, n° 41, hiver, p. 16-24.

ROBERT, Guy (1971). « Club de collectionneurs? », *Le Maclean*, juin (n.p.).

ROBILLARD, Yves (1965). « Mémoire de l'Association des arts plastiques, 12 mars 1965 ». Texte conservé dans le document « Musée d'art contemporain de Montréal, historique 1965 ». Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal.

RODRIGUEZ, Véronique (1993). *L'in situ et la sculpture au Québec, une analyse de quelques installations*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.

RODRIGUEZ, Véronique (2010). « La collection muséale et la variabilité de l'œuvre : échantillon de pratiques et rôle de l'artiste », *Muséologies*, vol. 5, n° 1, p. 108-137.

ROSS, Christine (2007) « The Suspension of History in Contemporary Media Arts », Philippe Depoix, Johanne Lamoureux (dir.), *Intermédialités, histoire et théorie des arts des lettres et des techniques*, n° 11, printemps, p. 125-148.

ROSSHANDLER, Léo (1988). *Accents II de la collection Lavalin*. [catalogue d'exposition], Québec : Musée du séminaire de Québec, Montréal : Galerie d'art Lavalin

ROY, R. Denis (1997). *An exploratory study of museums devoted exclusively to contemporary art through an examination of the « New Museum of Contemporary Art » and « Musée d'art contemporain de Montréal »*, Thèse de doctorat, New York : Université de New York, School of Education.

RUGG, Judith, SEDGWICK, Michèle (ed.) (2007). *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol (UK), and Chicago : Intellect Book, The University of Chicago Press.

RUSSEL, Lynes (1973). *Good Old Modern : An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, New York : Atheneum.

SAINT-MARTIN, Fernande (1976) « Avant-propos », *La collection Borduas du MAC*. [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

SAINT-MARTIN, Fernande (1985). « Autour du 20^e anniversaire du MAC », *Le Devoir culturel*, 20 avril, p. 30.

SAINT-PIERRE, Diane (2003). *La Politique culturelle du Québec de 1992 : continuité ou changement? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

SAINT-PIERRE, Diane (2004). « Politique culturelle du Québec de 1992 et l'Advocacy coalition Framework (ACF), une étude de cas dans le domaine de la culture », *Canadian Journal of Political Science*, septembre, vol. 37, n° 3, p. 561-580.

SALVET, Jean-Marc (2014). « Québec envisage le regroupement d'institutions culturelles, le ministère de la Culture et des Communications envisage de regrouper la gestion de grandes institutions culturelles de Québec et de Montréal », *Le Soleil*, 7 octobre, article repris dans *La Presse*, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/201410/06/01-4806963-quebec-envisage-le-regroupement-dinstitutions-culturelles.php> . Consulté le 7 octobre 2014.

SANDBERG, Willem J.H.B. (1950). « Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art aujourd'hui », *Art d'aujourd'hui*, vol. 2, n° 1, octobre, p. 1-9.

SCHÄRER, Martin R. (2000). « Le musée et l'exposition : variation de langages, variation de signes », *Comité international de l'ICOM pour la muséologie*, Paris : Cahiers d'études ICOM, n° 8, p. 9-10.

SCHÄRER, Martin R. (2003). *Die Ausstellung – Theorie und Exempel*, München : Wunderkammer.

SHERMAN, Tom (1987). « Demain, les musées ». *Parachute*, n° 46, mars, avril, mai, p. 136-138.

SMITH, Terry (2009). *What is contemporary art?*, Chicago and London : The University of Chicago Press.

STANISZEWSKI, Mary Anne (1998). *The Power of Display, a History of Exhibition Installation at the Museum of Modern Art*, Cambridge (Mass.) : MIT Press.

STEEDS, Lucy (ed.) (2014). *Exhibition, Documents of Contemporary Art*, Cambridge (Mass.) : MIT Press.

STORR, Robert (2000). *Modern Art despite Modernism*, New York : The Museum of Modern Art.

STRAUGHN, Celka, GARDNER, Howard (2011). « Good Work in Museums Today... and Tomorrow », Janet Marstine (ed.), *The Routledge Companion to Museum Ethics, Redefining Ethics for the Twenty-first-Century Museum*, London and New York : Routledge, p. 41-54.

THEA, Carolee, MICCHELLI, Thomas (ed.) (2009). *On Curating : Interviews with Ten International Curators*, New York : Distinguished Art Publishers.

THÉRIAULT, Normand (1968) « Le Nouveau Musée d'art contemporain, un immeuble neuf, des possibilités nouvelles et des projets ambitieux », *La Presse*, Cahier Arts plastiques, 14 septembre.

THÉRIAULT, Normand (1971). « Pourquoi Québec se doit d'agir », *La Presse*, 26 juin, (n.p.).

TOBELEM, Jean-Michel (1990). *Musées et culture, le financement à l'américaine*, Lyon : PUL.

TOBELEM, Jean-Michel (2005). *Le nouvel âge des musées, les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris : Armand Colin.

TOMASZEWSKI, Véronique (1992). « Le nouveau musée d'art contemporain de Montréal : pour la suite de l'art... », *Collect Arts Antiques Action (AAA)*, Bruxelles, p. 126-130.

TOUPIN, Gilles (1975). « Un musée à la recherche de ses moyens, une interview avec Fernande Saint-Martin », *La Presse*, 15 juillet, D-16.

TOUPIN, Gilles (1978). « Remise en cause par le gouvernement du MACM, la crise des musées à Montréal », *La Presse*, 13 mai (n.p.).

TOUPIN, Gilles (1982). « Deux démissions. L'effritement des musées québécois », *La Presse*, 10 juillet, C-17.

TRÉPANIÉ, Esther (1998). *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Montréal : Éditions Nota Bene.

TRÉPANIÉ, Esther (2008), *Les peintres juifs de Montréal, témoins de leur époque 1938-1940*, Montréal : Les Éditions de l'homme.

VANDER GUCHT, Daniel (1998). *L'art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles : La lettre volée.

VANDER GUCHT, Daniel (2006). *Ecce Homo touristicus : identité, mémoire et patrimoine à l'ère de la muséalisation du monde*, La Louvière : Labor.

VARNE DOE, Kirk (1995). « The Evolving Torpedo : Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture at the Museum of Modern Art », *The Museum of Modern Art at Mid-Century : Continuity and Change*, John Elderfield (ed.), *Studies in Modern Art* 5, New York : Museum of Modern Art.

VERAT, Marc (1996-1997). « L'art contemporain et la politique », *L'art contemporain et ses institutions, morceaux choisis 1996-1997*, sur internet depuis janvier 2001, [En ligne], <http://pagesperso-orange.fr/verat/HTM/critique2.htm>. Consulté le 19 janvier 2010.

VIAU, René (1984). « Le nouveau musée d'art contemporain », *Vie des Arts*, vol. 29, n° 116, p. 66-67.

VIAU, René (2011). « Histoire de musée », *Espace sculpture*, n° 98, hiver 2011-2012, p. 34-36.

VIE DES ARTS (1992). « Le Musée d'art contemporain », n° 148, p. 17.

VIGNEAULT, Louise (2002). *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal : Éditions Hurtubise.

VIGNEAULT, Alexandre (2012) « La liste plus ultra », *La Presse*, 5 mai 2012, AS-22.

VILLENEUVE, Paquerette (1984). « La collection Lavalin en plein essor », *Vie des arts*, n° 116, septembre-novembre, p. 60-62.

VINCENT, Hélène (dir.) (1982). *Andry-Farcy, un conservateur novateur, le Musée de Grenoble de 1919 à 1949*, Grenoble : Musée de Grenoble.

WEIL, Stephen E. (ed.) (1997). *A Deaccession Reader*, Washington (DC) : American Association of Museums.

WERNER, Paul (2005). *Museum, Inc. : Inside the Global Art World*, Chicago : Trickly Paradigm Press.

WHITE, Cynthia, WHITE, Harrison (1991). *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris : Flammarion.

WU, Chin-Tao (2002). *Privatising Culture, Corporate Art intervention since 1980s*, London et New York : Verso.

ZARKA, Samuel (2010). *Art contemporain : le concept*, Paris : PUF.

ZOLBERG, Vera L. (1990). « Art Museums and Living Artists, Contentious communities ». Ivan Karp, Christine Mullen-Kreamer (ed.), *Museums and Communities, the Politics of Public Culture*, Washington and London : Smithsonian Institution Press.

Sites Internet

Canada NEWS WIRE (2007). « Un Symposium des collectionneurs-au Musée d'art contemporain de Montréal », [En ligne], <http://www.newswire.ca/news-releases/un-symposium-des-collectionneurs---au-musee-dart-contemporain-de-montreal-533568181.html>. Consulté le 20 décembre 2013.

Commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels, [En ligne], <http://www.pch.gc.ca/fra/1346091768788/1346092823346>. Consulté le 17 avril 2014.

CONTEMPORARY, Baltimore MD, [En ligne], <https://www.contemporary.org/>. Consulté le 12 janvier 2014.

DOCAM Documentation and conservation of the media arts héritage, [En ligne], <http://www.docam.ca/>. Consulté le 10 septembre 2011.

GOUVERNEMENT DU CANADA (1985). *Loi sur le droit d'auteur L.R.C. (1985), ch. C-42*, [En ligne], <http://lois-laws.justice.gc.ca/fra/lois/C-42/TexteCompleet.html>. Consulté le 10 mars 2012.

GOUVERNEMENT DU CANADA (1990). *Loi sur les musées*, (L.C. 1990 ch. 3), [En ligne], <http://lois-laws.justice.gc.ca/PDF/M-13.4.pdf>. Consulté le 2 mars 2012.

GOUVERNEMENT DU CANADA (2014). *Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels* (L.R.C. (1985), ch. C-51), [En ligne], <http://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/C-51/>. Consulté le 12 avril 2014.

GOUVERNEMENT DU CANADA (2014). Loi de l'impôt sur le revenu (L.R.C. (1985), ch.1, 5e suppl.) <http://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/i-3.3/>, [En ligne], <http://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/C-51/>. Consulté de 12 avril 2014.

GOUVERNEMENT DU CANADA (2014). « Patrimoine Canadien : commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels : vue d'ensemble », [En ligne], <http://www.pch.gc.ca/fra/1358444451485/1358448898170>. Consulté le 17 avril 2014.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC (2011). *Loi sur les musées nationaux* : article 24, [En ligne], http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/M_44/M44.HTM. Consulté le 24 octobre 2011.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC (2011). Le développement social au Québec, *Bilan au regard des décisions prises au sommet mondial pour le développement social*, [En ligne], www.mce.gouv.qc.ca/publications/develop_social_quebec.pdf. Consulté le 25 octobre 2011.

ICOM (2013). « Préambule ». *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*, [En ligne], http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_fr.pdf. Consulté le 12 mars 2014.

Institut canadien d'information juridique, « Règlement sur l'acquisition et l'aliénation d'œuvres d'art par le Musée d'Art contemporain de Montréal », [En ligne], <http://www.canlii.org/fr/>. Consulté le 12 avril 2012.

Institut de la statistique Québec, accueil, démographie, données générales, [En ligne], http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/demographie/struc_poplt/qc_1971-20xx.htm. Consulté le 13 novembre 2011.

Kunst Museum Basel, Museum für Gegenwartkunst, [En ligne], <http://www.kunstmuseumbasel.ch/en/museum-fuer-gegenwartkunst/sammlung-mgk/>. Consulté le 15 octobre 2011.

Maryland Historical Society en 1992 [En ligne], http://www.mdhs.org/digital-images?SearchTitles=&field_creator_value=&field_collection_value=&field_subject_value=%22Mining+the+Museum%22. Consulté le 10 mars 2014.

MINISTÈRE DES TRAVAUX PUBLICS ET SERVICES GOUVERNEMENTAUX CANADA (2005). *Rapport annuel cumulatif 1992-1993 à 2003-2004, Rapport annuel 2004-2005, Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels*, p. 20, [En ligne], <http://biblio.uqar.ca/archives/30043707-2004.pdf>. Consulté le 13 août 2015.

MoMA/The Museum of Modern Art, «Museum History 1929-1939», [En ligne], <http://www.moma.org/about/history>. Consulté le 20 juin 2013.

MoMA/The Museum of Modern Art, « Publicity for Organization of Museum, 1929 », *Press Release Archives, 1929*, [En ligne], http://www.moma.org/docs/press_archives/1/releases/MOMA_1929-31_0001_1929-08.pdf?2010. Consulté le 20 juillet 2013.

MoMA (1929). «Publicity for Organization of Museum, 1929» , [En ligne], http://www.moma.org/docs/press_archives/16/releases/MOMA_1929-31_0016.pdf?2010 et http://www.moma.org/docs/press_archives/19/releases/MOMA_1929-31_0019.pdf?2010. Consultés le 20 juillet 2013.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, « La collection », « À propos de la collection du musée », [En ligne], <http://www.macm.org/collection/la-collection/>. Consulté le 12 janvier 2012.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, Communiqué de presse, « La question de l'abstraction, nouvelle exposition permanente au MAC », [En ligne], <http://www.macm.org/communiques/la-question-de-labstraction-nouvelle-exposition-permanente-au-mac/>. Consulté le 23 octobre 2013.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2013). *La collection, à propos de la collection du musée*, [En ligne], <http://www.macm.org/collection/la-collection/>. Consulté le 2 juillet 2013.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2014). « Expositions passées », [En ligne], <http://www.macm.org/expositions/la-triennale-quebecoise/>. Consulté le 10 mars 2014.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2014). « Expositions en cours », *Le Musée d'art contemporain de Montréal* « La beauté du geste, 50 ans de dons », [En ligne], <http://www.macm.org/expositions/la-beaute-du-geste-50-ans-de-dons-au-musee-dart-contemporain-de-montreal/>. Consulté le 22 juillet 2014.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2014). « Séminarts », [En ligne], <http://www.macm.org/activites-et-evenements/seminarts/>. Consulté le 22 octobre 2014.

MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE GENÈVE (MAMCO), [En ligne], <http://www.mamco.ch/musee/musee.html>. Consulté le 22 novembre 2011.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, « les collections », « art contemporain », [En ligne], http://www.mbam.qc.ca/fr/collections/art_contemporain.html. Consulté le 12 avril 2012.

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC, [En ligne], <http://www.mnba.qc.ca/Accueil.aspx>. Consulté le 12 avril 2012.

New Museum of Contemporary Art, [En ligne], http://www.newyorkpass.com/En/new-york-attractions/tickets/New-Museum/?aid=98&gclid=CjwKEAiAjNemBRCgp_vymcvVym0SJACRp_UZH0HPvxZktX-5r3F3uCvd93QRM62dUV30a5Nf-soyvBoCsMLw_wcB. Consulté le 15 octobre 2011.

SCHAULAGER, [En ligne], <http://www.schaulager.org/en/index.php?pfad=schaulager/entstehung>. Consulté le 15 octobre 2011.

SOCIÉTÉ DES MUSÉES QUÉBÉCOIS (2012), [En ligne], <http://www.smq.qc.ca/publicsspec/actualites/analyses/textes/20010323/index.php>. Consulté le 10 mai 2012.

TATE BRITISH AND INTERNATIONAL MODERN AND CONTEMPORARY ART MUSEUM, [En ligne], <http://www.tate.org.uk/>. Consulté le 7 janvier 2012.

THE CONTEMPORARY (2014), [En ligne], <http://www.contemporary.org/about.html>. Consulté le 8 septembre 2014.

THE MUSEUM OF MODERN ART (MoMA), [En ligne], <http://www.moma.org/>. Consulté, le 15 février 2012.

THE MUSEUM OF CONTEMPORARY CANADIAN ART (MOCCA), [En ligne], <http://www.mocca.ca/about-us/about-mocca/>. Consulté, le 20 février 2012.

THE NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, [En ligne], <http://www.newmuseum.org/>. Consulté le 21 janvier 2012.

ANNEXE – Liste des expositions 1992-2012²⁴⁴

1991-1992

- *Ron Martin 1971-1981* (5 mai au 21 juillet 1991), organisée et mise en circulation par le Musée des beaux-arts de l'Ontario
- *Le Corps Vacant* (4 août au 25 octobre 1991), neuf artistes canadiens et étrangers
- *John Baldessari* (10 novembre 1991 au 19 juillet 1992), exposition mise en circulation par The Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Angeles

Expositions itinérantes

- *Propos d'art contemporain – figures d'accumulation* (11 avril au 26 mai 1991)

1992-1993

- *La Collection: tableau inaugural* (28 mai au 4 octobre 1992)
- *La Collection: second tableau* (14 octobre 1992 au 15 avril 1993)
- *Pour la suite de Monde* (26 mai au 11 octobre 1991)
- *Louis Couturier Muséologie* (26 mai au 11 octobre 1992)
- *François- Marie Bertrand Territoires mobiles* (23 octobre au 6 décembre 1992)
- *Eye for I : autoportraits vidéo* (25 octobre au 22 novembre 1992)
- *Champs libres : métaphores et réalités dans l'art hongrois contemporain* (29 octobre 1992 au 3 janvier 1993)
- *Art et sida : des médias à la métaphore* (29 octobre 1992 au 3 janvier 1993)
- *Michel Waquant Impression Débâcle* (15 décembre 1992 au 31 janvier 1993)
- *Bill Viola* (21 janvier au 14 mars 1993)
- *Joseph Branco Nature morte* (12 février au 11 avril 1993)

Expositions itinérantes

- *Legs René-Payant* (7 juillet au 7 août 1992 au 14 mars au 25 avril 1993)
- Galerie d'art du Collège, Edouard-Montpetit, Longueuil

1993-1994

- *Geneviève Cadieux*, monographie de l'artiste (31 mars au 30 mai 1993)
- *Guillermo Kuitca: Les lieux l'errance* (16 avril au 6 juin 1993) œuvres de l'artiste argentin
- *Alfred Pellán, une rétrospective* (17 juin au 26 septembre 1993), organisée conjointement par le Musée et le Musée du Québec
- *Guy Pellerin : Ici/ailleurs* (17 juin au 15 août 1993), installation de l'artiste
- *Sylvie Readman : Champs d'éclipses* (20 août au 10 octobre 1993), photos de l'artiste
- *Jean-Jules Soucy : L'œuvre pinte* (10 décembre 1993 au 23 janvier 1994), installation de l'artiste
- *Attila Richard Lukacs* (21 janvier au 24 avril 1994), six peintures monumentales
- *Robert Doisneau, une rétrospective* (21 janvier au 24 avril)
- *Claude Hamelin : La Chute du corps* (29 janvier au 17 mars 1994), cinq œuvres récentes de l'artiste

²⁴⁴ Liste des expositions et des commentaires retranscrits des rapports d'activités et des rapports annuels publiés entre 1992 et 2012-2013.

Expositions itinérantes

- *Legs René Payant* (17 juin au 25 juillet 1993 au 20 février au 27 mars 1994), exposition regroupant la majorité des œuvres léguées au Musée par René Payant
- *Suzanne Giroux : Giverny, le temps mauve* (2 avril au 22 mai 1993), exposition présentée au Musée en 1990
- *Geneviève Cadieux* (16 février au 5 juin 1994), version modifiée de l'exposition de l'artiste présentée au Musée de mars à mai 1993

1994-1995

- *Laurie Walker- Seeing Blue* (9 avril au 5 juin 1994), installation *Seeing Blue* conçue pour l'exposition
- *La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal — Le Partage d'une vision* (30 avril au 23 octobre 1994)
- *Henry Saxe – Œuvres de 1960 à 1993* (20 mai au 25 septembre 1994)
- *Jana Sterbak : Déclaration* (11 juin au 14 août 1994), première installation vidéo de l'artiste
- *Sélection de vidéogrammes canadiens de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal* (15 juillet au 25 septembre 1994)
- *Thomas Corriveau - Lou-Qian à la maison* (24 août au 9 octobre 1994), quatre œuvres récentes
- *Alain Paiement : Sometimes Square* (15 octobre au 4 décembre 1992), présentation de l'installation
- *L'Origine des choses* (21 octobre 1994 au 8 janvier 1995), travail des artistes Naomi London, François Morelli, Serge Murphy, Danielle Sauvé, Stephen Schofield, Sarah Stevenson et Martha Townsend
- *Andres Serrano : La Morgue* (21 octobre 1991 au 8 janvier 1995)
- *La collection : quelques œuvres marquantes* (11 novembre 1994 au 16 avril 1995)
- *Jean-François Cantin : Le Rêve d'une ombre* (10 décembre 1994 au 29 janvier 1995), présentation de l'installation *Le Rêve d'une ombre*
- *Jean-François Cantin : Propos type* (10 décembre 1994 au 29 janvier 1995), présentation de l'installation *Propos type*
- *Angela Grauerholz* (27 janvier au 23 avril 1995) 33 œuvres de l'artiste
- *Michael Snow – Œuvres de la collection du Musée des beaux-arts du Canada* (27 janvier au 23 avril 1995)
- *Manuel Ocampo* (4 février au 26 mars 1995), première présentation de Manuel Ocampo au Canada

Expositions itinérantes

- *Alfred Pellán, une rétrospective* (14 mai au 2 janvier 1995)
- *Geneviève Cadieux* (16 février 1994 au 19 février 1995), tournée européenne version modifiée de l'exposition organisée et présentée au Musée de mars à mai 1993
- *Sylvie Readman* (23 avril 1994 au 12 mars 1995), présentée au Musée au printemps 1993

1995-1996

- *Jocelyne Allouche: Les Tables de sable III (Haute, rouge, rompue)* (12 avril au 4 juin 1995)
- *Dons 1989-1994* (28 avril au 29 octobre 1995)
- *Les premiers dons 1964-1965* (28 avril au 29 octobre 1995), à l'occasion du 30^e anniversaire de l'inauguration du Musée,
- *Guido Molinari, une rétrospective* (18 mai au 1^{er} octobre 1995)
- *Sylvain P. Cousineau: Tour de Pise* (14 juin au 6 août 1995), installation de l'artiste conçue expressément pour la Salle Banque Laurentienne
- *Char Davies: Osmose* (19 août au 1^{er} octobre 1995), installation virtuelle immersive conçue en collaboration avec Softimage
- *Corpus loquendi, l'éloquence du corps, la vidéo corporelle a Halifax, 1972-1982* (25 août au 1^{er} octobre 1995)
- *Instants photographiques: œuvres de la collection* (26 août au 29 octobre 1995)
- *Gilles Mihalcean* (27 octobre 1995 au 14 janvier 1996), monographie du travail de l'artiste québécois
- *L'effet cinéma* (27 octobre 1995 au 14 janvier 1996)
- *La Collection* (18 novembre 1995 au 21 avril 1996), accrochage permanent de la Collection
- *Kim Adams* (2 février au 7 avril 1996), première exposition de Kim Adams dans un musée québécois
- *Stan Douglas* (2 février au 7 avril 1996), monographie, première présentée au Québec
- *Christian Kiopini: Arena* (2 février au 7 avril 1996), présentation de sa plus récente réalisation

Expositions itinérantes

- *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal* (7 septembre au 24 mars 1996)
- *Angela Grauerholz* (13 mai 1995 au 17 mars 1996), présentée au Musée au cours de l'hiver 1995
- *Attila Richard Lukacs* (10 juin 1995 au 12 mai 1996), présentée au Musée au cours de l'hiver 1994
- *L'Origine des Choses* (20 juillet au 30 décembre 1995), présentée au Musée d'octobre 1994 à janvier 1995
- *Guido Molinari, une rétrospective* (16 novembre au 21 avril 1996)
- *Sylvie Readman : Champs d'éclipses* (12 janvier au 10 mars 1996), présentée au Musée au cours de l'été 1993

1996-1997

- *Louise Bourgeois, les lieux de la mémoire, œuvres choisies : 1946-1996* (26 avril au 2 septembre 1996), monographie organisée par The Brooklyn Museum à New York
- *Louis Comtois : la lumière et la couleur* (17 mai au 20 octobre 1996) met en valeur le don d'œuvres
- *Œuvres-phares : peintures et sculptures majeures* (17 mai au 20 octobre 1996)
- *L'œil du collectionneur* (18 octobre 1996 au 5 janvier 1997), œuvres de 15 collections privées québécoises

- *Vidéogrammes de la collection permanente – Acquisitions récentes* (18 octobre 1996 au 5 janvier 1997)
- *Œuvres-phares* (1^{er} novembre 1996 au 6 avril 1997) œuvres « incontournables et significatives » de la collection
- *Acquisitions récentes en art actuel* (1^{er} novembre 1996 au 6 avril 1997) huit œuvres
- *William Wegman : Les contes de Fay* (15 janvier au 16 mars 1997), photos de l'artiste américain
- *Mousseau* (31 janvier au 27 avril 1997), exposition rétrospective
- *Christiane Gauthier Furtifs* (26 mars au 25 mai 1997)

Expositions itinérantes

- *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal* (11 avril au 16 août 1996)

Présentée au Musée au cours de l'été 1994

- *Angela Grauerholz*(12 avril au 16 juin 1996), en circulation depuis mai 1995
- *Attila Richard Lukacs* (7 juin 1996 au 4 mars 1997), présentée au Musée au cours de l'hiver 1994
- *L'Origine des Choses* (16 mars au 26 mai 1997), en circulation depuis juillet 1995
- *Guido Molinari, une rétrospective* (18 janvier au 6 avril 1997), en circulation depuis novembre 1995
- *Instants photographiques : Œuvres choisies de la Collection* (22 novembre au 29 décembre 1996)

Présentée au Musée d'août à octobre 1995

- *Gilles Mihalcean : La Sculpture de l'émotion* (27 septembre au 10 novembre 1996), présentée au Musée au cours de l'automne 1995

1997-1998

- *La Collection: Œuvres phares* (26 avril au 26 octobre 1997), 24 œuvres majeures de la Collection
- *Irene F. Whittome* (3 mai au 26 octobre 1997), monographie de l'artiste
- *Guillaume Bijl* (23 mai au 21 septembre 1997), organisée par le Musée d'art contemporain d'Anvers
- *Paterson Ewen : Entre ciel et terre* (23 mai au 21 septembre 1997), organisée et mise en circulation par le Musée des beaux-arts de l'Ontario
- *Vidéos de la Collection permanente* (23 mai 1997 au 4 janvier 1998)
- *Paul Garrin Société/Chaos* (15 juin au 10 août 1997), première présentation en solo au Canada
- *La Jardin de sculptures* (Juin à octobre 1997), exposition dans le jardin du Musée
- *Daniel Villeneuve : Suite #6* (19 août au 19 octobre 1997), première exposition au Musée de l'artiste
regroupant trois peintures murales
- *De fougue et de passion* [17 octobre 1997 au 4 janvier 1998]
- *Nathalie Caron/ Charles Guibert : Les Personnes* (29 octobre 1997 au 11 janvier 1998)
- *Acquisitions récentes* (9 novembre 1997 au 12 avril 1998)
- *Gary Hill* (30 janvier au 3 mai 1998), six installations et une sélection de vidéogrammes

- *Trevor Gould : Poser pour le public* (12 février au 19 mars 1998), installation inédite
Poser pour le public

Expositions itinérantes

- *La Collection Lavalin du MACM- Corpus I/1939-1965 : de la figuration moderne à l'abstraction, et au-delà*, en circulation depuis septembre 1995

- *Angela Grauerholz* en circulation depuis mai 1995

- *Instants photographiques : Œuvres choisies de la Collection*, présentée au Musée d'août à octobre 1995- en circulation depuis septembre 1996

- *Gilles Mihalcean : La Sculpture de l'émotion* (7 septembre au 14 décembre 1997), présentée au Musée au cours de l'automne 1997

- *Irene F. Whitome* (20 novembre 1997 au 18 janvier 1998)

1998-1999

- *Gary Hill* (30 janvier au 3 mai 1998), exposition monographique

- *Andy Goldsworthy: Arche* (8 avril au 7 juin 1998), première manifestation de l'artiste au Canada

- *Vidéogrammes de la Collection du Musée d'art contemporain de Montréal* (5 mai au 30 septembre 1998), présentation des vidéogrammes scénario du film *Passion*, 1982, de Jean-Luc Godard et *Les Morts de la Seine*, 1989 de Peter Greenaway

- *Borduas et l'épopée automatiste* (9 mai au 29 novembre 1998)

- *Studiolo : Martha Fleming & Lyne Lapointe* (28 mai au 13 septembre 1998)

- *Eleanor Bond* (28 mai au 13 septembre 1998), exposition monographique

- *Micah Lexier, 37* (17 juin au 20 septembre), exposition monographique

- *Jardin de sculptures – Installation de l'œuvre de Roland Poulin : Axis mundi, 1997-1998*

Juillet 1998 Installation permanente dans le Jardin de sculpture du Musée de l'œuvre *Axis Mundi*

- *Claude Simard : La Mue/Shedding* (3 octobre 1998 au 10 janvier 1999), exposition monographique

- *Marcel Odenbach : Vidéogrammes de la Collection permanente* (3 octobre 1998 au 19 janvier)

- *Ann Hamilton* (9 octobre 1998 au 17 janvier 1999), exposition monographique regroupant 43 œuvres

- *Œuvres phares et acquisitions récentes – La Collection depuis John Lyman* (16 décembre 1998 au 27 mai 1999), nouvel accrochage de la Collection

- *Eulalia Valldosera* (21 janvier au 25 avril 1999), première exposition en Amérique du Nord

- *Jeff Wall : Œuvres 1990-1998*(12 février au 25 avril 1999), première exposition de l'artiste au Québec

- *Denis Farley et Natalie Roy : Du compagnonnage*, exposition en partage entre Rimouski et Montréal

du 28 janvier au 14 mars 1999/Montréal du 3 juin au 5 septembre 1999

Expositions itinérantes

- *Instants photographiques : Œuvres choisies de la Collection* (24 novembre au 18 décembre 1998)

Présentée au Musée d'août à octobre 1995

- *Gilles Mihalcean : La Sculpture de l'émotion* (3 avril au 16 août 1998), présentée au Musée au cours de l'automne 1998
- *Irene F. Whitome* (15 janvier au 7 mars 1999)
- *Louis Comtois : La Lumière et la Couleur* (4 avril au 30 août 1998)
- *Moussea* (25 juillet au 1^{er} novembre 1998), présentée au Musée en 1997
- *Eleanor Bond* (12 novembre 1998 au 7 mars 1999)
- *Nathalie Caron/ Charles Guibert : Les Personnes* (4 au 8 mai 1998)
- *La Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal* (20 février au 3 octobre 1999)
- *L'Origine des choses* (3 juin au 16 août 1998)

1999-2000

- *Jeff Wall: Œuvres 1990-1998* (12 février au 25 avril 1999), exposition monographique de l'artiste
- *Déclics. Art et société. Le Québec des années 60 et 70* (28 mai au 10 octobre 1999), exposition conjointe du Musée d'art contemporain de Montréal et du Musée des civilisations de Québec
- *Denis Farley et Natalie Roy : Du compagnonnage* (28 janvier au 5 septembre 1999), collaboration entre le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée régional de Rimouski
- *Jacques de Tonnancour* (17 juin au 21 novembre 1999), collection du Musée et de l'artiste
- *Gilbert Boyer : Inachevée et rien d'héroïque* (23 septembre au 4 novembre 1999)
- *Roland Poulin* (5 novembre 1999 au 26 mars 2000)
- *Culbutes : Œuvre d'impertinence* (18 novembre 1999 au 23 avril 2000), exposition thématique réunissant 23 artistes québécois, canadiens et internationaux portant un regard les années 90
- *Autour de la mémoire et de l'archive* (11 décembre 1999 au 24 mars 2000), exposition de la Collection permanente

Expositions itinérantes

- *Irene F. Whittome*, en tournée de novembre 1997 à mars 2001
- *Louis Comtois : La Lumière et la Couleur*, en tournée depuis 1998 jusqu'au 13 juin 1999
- *Nathalie Caron/ Charles Guilbert : Les Personnes* (10 avril 1999 au 26 mars 2000), après la présentation de l'exposition au Musée à l'hiver 1997
- *La Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal* (20 février au 3 octobre 1999)
- *Trevor Gould : Poser pour le public* (avril 1999 à juillet 2001), installation présentée au Musée en 1998
- *Gilbert Boyer : Inachevée et rien d'héroïque* (13 janvier au 13 février 2000), exposition présentée en 1999 au Musée
- *Louis-Phillipe Demers et Bill Vorn : La Cour des Miracles* (22 mai au 20 juin 1999), présentée au Musée en 1998

2000-2001

- *Œuvres-phares et acquisition récentes* (21 avril au 15 octobre 2000)
- *André Martin : Mes Modèles- Autoportrait* (11 mai au 13 août 2000), première exposition au Musée
- *Marcelle Ferron, une rétrospective* (2 juin au 10 septembre 2000)
- *Louis Viger : L'Ogre et le Connaisseur* (31 août au 29 octobre 2000), installation
- *Muntadas- On Translation : Le Public* (12 octobre 2000 au 7 janvier 2001)
- *Pierre Huyghe* (12 octobre 2000 au 7 janvier 2001), exposition conçue par le centre Pompidou
- *Idées de paysage, paysages d'idées* (3 novembre 2000 au 28 mars 2001), exposition thématique de la Collection
- *Œuvres-phares* (3 novembre 2000 au 28 mars 2001)
- *Marc Séguin : Les Rosaces* (16 novembre 2000 au 4 février 2001)
- *Charles Gagnon, une rétrospective* (7 février au 29 avril 2001), rétrospective
- *Stéphane Gilot- Libre arbitre* (22 février au 15 avril 2001), installation *in-situ*

Expositions itinérantes

- *Eleanor Bond* (28 mai 2000 au 1^{er} avril 2001)
- *Trevor Gould : Poser pour le public* (16 avril au 2 juillet 2000)
- *Louis Comtois* (1^{er} avril au 18 juin 2000)

2001-2002

- *Artcité- Quand Montréal devient Musée* (10 août au 8 octobre 2001), présentée hors des murs du Musée
- *Regards croisés* (8 novembre 2001 au 31 mars 2002) France/au Québec/ la saison
- 25 œuvres du Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire
- *Stéphane La Rue : Panoramas et autres vertiges* (3 mai au 5 août 2001), exposition monographique
- *Métamorphoses et clonage* (25 mai au 2 septembre 2001), exposition thématique
- *Performance de Spencer Tunick* (26 mai 2001), performance photographiée
- *Sylvie Laliberté : Œuvre de politesse* (23 août au 21 octobre 2001), installation
- *Shirin Neshat* (29 septembre 2001 au 13 janvier 2002), exposition monographique
- *BGL : À l'abri des arbres* (8 novembre 2001 au 19 février 2002), installation
- *Melvin Charney* (22 février au 28 avril 2002), exposition des photographies de l'artiste
- *François Lacasse : Peintures 1992-2002* (22 février au 28 avril 2002), exposition monographique
- *Dialogue(s) : Lise Boisseau, Michel Daigneault, David Urban* (27 février au 21 avril 2002), collaboration avec le Centre d'exposition de Val-d'Or
- *Alain Pelletier : Persée. Id. Méduse* (29 mars au 6 mai 2001), installation vidéographique
- Festival International de Jazz de Montréal- Série Jazz contemporain Musée (28 juin au 8 juillet 2001), hôte de neuf concerts pour le Festival de Jazz

Expositions itinérantes

- *Trevor Gould : Poser pour le public* (1^{er} avril 2001 au 31 mars 2002)
- *Marc Séguin : Les Rosaces* (6 avril au 22 septembre 2001)
- *Autour de la mémoire et de l'archive* (29 novembre 2001 au 26 mai 2002)

2002-2003

- *En série, suite et fin* (24 mai au 2 septembre 2002)
- *Janet Cardiff* (24 mai au 8 septembre 2002), exposition monographique
- *Lapointe Lyne : La Tache aveugle* (24 mai au 13 octobre 2002), exposition des travaux récents
- *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec* (24 mai 2002 à mars 2007), présentation des assises historiques du Musée
- *Atom Egoyan : Hors d'Usage* (29 août au 20 octobre 2002), installation, projet communautaire
- *Alexandre David* (19 septembre au 3 novembre 2002), corpus de sculptures récentes
- *Sam Taylor-Wood* (11 octobre 2002 au 2 février 2003), exposition monographique
- *Le corps et ses absences* (6 novembre 2002 au 23 mars 2003), exposition thématique de la collection
- *Nadine Norman : Je suis disponible. Et vous ?* (21 novembre au 26 janvier 2003)
- *James Casebere* (14 février au 20 avril 2003)
- *Betty Goodwin : Un aperçu de l'œuvre à travers La Collection* (14 février au 27 avril 2003)
- *Gillian Wearing- Mass Observation* (27 février au 20 avril 2003)

Expositions itinérantes

- *Autour de la mémoire et de l'archive* (novembre 2001 à mars 2003), présentée au Musée du 10 décembre 1999 au 23 mars 2000
- *Shirin Neshat* (juin 2002 à novembre 2003), présentée au Musée du 29 septembre 2001 au 13 janvier 2002
- *Marc Séguin : Les Rosaces* (octobre 2002 à avril 2005), présentée au Musée du 16 novembre 2000 au 4 février 2001
- *Melvin Charney* (février 2003 au 18 mai 2003), présentée au Musée du 22 février au 28 avril 2002

2003-2004

- *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec* (Depuis 24 mai 2002)
- *David Rabinowitch* (24 avril au 26 octobre 2003), exposition monographique organisée par le MACM en collaboration avec le MBAC
- *Peinture en Liberté: Perspective sur les années 1990* (16 mai au 7 septembre 2003)
- *Nan Goldin* (22 mai au 7 septembre 2003), réalisée par le Musée en collaboration avec la Collection Lambert d'Avignon
- *Jana Sterbak From Here to There* (14 juin au 2 novembre), exposition de l'œuvre qui représentait le Canada à la 50^e Biennale de Venise
- *Nicolas Baier Scènes de Genres* (25 septembre au 30 novembre 2003)
- *Yves Gaucher* (10 octobre 2003 au 11 janvier 2004)
- *Acquisitions récentes* (15 novembre 2003 au 31 mars 2004), une trentaine d'œuvres acquise depuis cinq ans (1998-2003)
- *Michel Boulanger : Traîner son lourd passé* (18 décembre 2003 au 18 avril 2004)
- *Dominique Blain* (6 février au 25 avril 2004), exposition monographique de l'artiste

- *Kamilia Wozniakowska* (6 février au 25 avril 2004)

Expositions itinérantes

- *Shirin Neshat* (juin 2002 au 30 novembre 2003), présentée au Musée du 29 septembre 2001

- *Eleanor Bond* (novembre 1998 à juin 2003), présentée au Musée du 28 mai au 13 septembre 1998

- *Melvin Charney*(février 2003 à mars 2006), présentée au Musée du 22 février au 28 avril 2002

- *Lyne LaPointe- La Tache Aveugle* (janvier 2004 à mars 2007), présentée au Musée du 16 novembre 2000 au 4 février 2001

- *Marc Séguin – Les Rosaces* (avril 2001 à mars 2004), présentée au Musée du 16 novembre 2000 au 4 février 2001

2004-2005

- *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec* (24 mai 2002 à l'automne 2006)

- *Où ?* (23 avril au 17 octobre 2004), exposition de la Collection

- *Henri Venne - (D')après nature* (28 mai au 5 septembre 2004)

- « *nous venons en paix ...* » / *histoires des Amériques* (28 mai au 5 septembre 2004)

- *Isaac Julien* (8 octobre 2004 au 4 janvier 2005)

- *Paysages manufacturés - Les photographies d'Edward Burtynsky* (8 octobre 2004 au 9 janvier 2005), rétrospective

- *Laurent Pilon - Le cri muet de la matière* (8 octobre 2004 au 9 janvier 2005), exposition monographique

- *La magie des signes - Œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal* (14 octobre 2004 au 15 janvier 2005) à Versailles, organisée par le Conseil général des Yvelines

- *Part de vue, Part de jeu- Une incursion critique dans l'œuvre graphique et sculpturale de Michel Goulet* (11 novembre 2004 au 3 avril 2005), exposition monographique

- *Cynthia Girard- Fictions sylvestres* (26 janvier au 24 avril), première exposition muséale de l'artiste

- *William Kentridge* (11 février au 24 avril 2005), rétrospective

Expositions itinérantes

- *Melvin Charney* (février 2003 au 31 octobre 2004), présentée au Musée du 22 février au 28 avril 2002

- *Lyne Lapointe - La Tache Aveugle* (15 janvier 2004 au 27 février 2005), présentée au Musée du 24 mai au 13 octobre 2002

- *Nicolas Baier -Scènes de genre* (12 juin 2004 au 6 mars 2005), présentée au Musée du 25 septembre au 30 novembre 2003

2005-2006

- *Place à la Magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec* (mai 2002 à mai 2008)

- *Questions de temps et d'espace* (23 avril au 9 octobre 2005), exposition thématique de la collection

- *Fiona Tan : Saint Sebastian* (12 mai au 5 septembre 2005), exposition proposant une œuvre majeure
- *L'envers des apparences* (27 mai au 11 septembre 2005), exposition de 11 jeunes artistes canadiens et québécois
- *Point of view : an anthology of the moving image [point de vue : une anthologie de l'image en mouvement]* (19 septembre 2005 au 22 janvier 2006), exposition réalisée par Bick Productions et le New Museum of Contemporary Art
- *Alexandre Castonguay : éléments* (22 septembre 2005 au 8 janvier 2006), installation interactive
- *Territoires Urbains* (7 octobre 2005 au 8 janvier 2006), six jeunes artistes québécois
- *Sylvie Bouchard* (7 octobre 2005 au 8 janvier 2006), exposition monographique
- *Dessins de la collection* (29 octobre 2005 au janvier 2006), exposition des dessins de la collection
- *La Collection* (11 février au 2 avril), déploiement de la Collection permanente réunissant une dizaine d'œuvres
- *Anselm Kiefer : Ciel-Terre* (11 février au 30 avril 2006)
- *Michael Snow/Vik Muniz* (23 avril au 18 septembre 2005)
- *Claude Tousignant/ Carlos et Jason Sanchez* (7 octobre 2005 au 8 janvier 2006)
- *Betty Goodwin* (13 janvier au 30 avril 2006)
- *Œuvres d'Edward Burtynsky* (25 novembre au 8 janvier 2006)

Expositions itinérantes

- *Lyne Lapointe - Tache Aveugle [The Blind Spot]* (23 mars 2005 au 2 avril 2006), présentée au Musée du 24 mai au 13 octobre 2002
- *Nicolas Baier - scènes de genre [genre paintings]* (juin 2004 au 26 février 2006), présentée au Musée du 25 septembre au 30 novembre 2003

2006-2007

- *Place à la Magie! Les années 40, 50, 60 au Québec* (24 mai 2002 au 30 mars)
- *La Collection* (10 juin au 4 septembre 2006), déploiement de la Collection mettant en valeur 10 œuvres
- *Samuel Roy-Bois* (27 mai au 20 août 2006), première exposition de Samuel Roy-Bois dans un musée
- *Brian Jungen* (27 mai au 4 septembre)
- *Pascal Grandmaison* (27 mai au 9 octobre 2006), première présentation individuelle du travail de Pascal Grandmaison dans un musée
- *Neo Rauch* (14 septembre 2005 au 7 janvier 2007), première présentation au Canada du peintre allemand
- *Rodney Graham* (7 octobre 2006 au 7 janvier 2007)
- « *Concours de peintures canadiennes de RBC* » (10 au 22 octobre 2006), organisée par la Banque Royale du Canada
- *Acquisitions récentes* (4 novembre 2006 au 25 mars 2007), dons et achats significatifs
- *Jean- Pierre Gauthier* (10 février au 22 avril 2007)
- *Jérôme Fortin* (10 février au 22 avril 2007)

- *Guy Ben-Ner : Treehouse Kit* (10 février au 22 avril 2007), installation vidéo *Treehouse Kit*
- *Yves Gaucher* (3 juin au 15 octobre 2006), *œuvres sur papier*
- *Acquisitions récentes - Œuvres de Trevor Gould* (28 octobre 2006 au 9 avril 2007)

Expositions itinérantes

- *Dominique Blain* (1^{er} avril 2006 au 14 avril 2007), présentée au Musée du 6 février au 25 avril 2004
- *Territoires urbains* (8 septembre au 5 novembre 2006), présentée au Musée du 7 octobre 2005 au 8 janvier 2006
- *De l'écriture : Œuvres choisies de la Collection du Musée d'art contemporain de Montréal* (7 novembre 2006 au 21 janvier 2007)

2007-2008

- *Place à la Magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec* (24 mai 2002 au 24 mars 2008)
- *Bruce Nauman* (26 mai au 3 septembre 2007)
- *Artefact Montréal 2007 Sculptures urbaines/Urban Sculptures* (13 juin au 6 août 2007), organisée par le Centre d'art public
- *Karel Funk* (20 septembre 2007 au 6 janvier 2008)
- *Thomas Hirschhorn- Jumbo Spoons and Big Cake* (4 octobre 2007 au 6 janvier 2008), présentation de l'œuvre monumental de l'artiste- une des acquisitions les plus importantes du Musée
- *Vik Muniz : Réflexe* (4 octobre 2007 au 6 janvier 2008), organisée par le Miami Art Museum, Floride
- *Ces images sonores* (3 novembre 2007 au 24 mars 2008), exposition thématique de la Collection
- *Yannick Pouliot* (7 février au 20 avril 2008)
- *Geoffrey Farmer* (7 février au 20 avril 2008), l'exposition propose un premier bilan de l'œuvre de l'artiste
- *Arnaud Maggs : Nomenclature* (7 février au 20 avril 2008)

Expositions itinérantes

- *De l'écriture : Œuvres choisies de la Collection du Musée d'art Contemporain de Montréal* (7 novembre 2006 au 21 janvier 2007)
- *Pascal Grandmaison* (16 novembre 2007 au 17 février 2008), présentée au Musée du 27 mai au 9 octobre 2006

2008-2009

- *Rien ne se perd, rien ne se gagne tout se transforme La Triennale québécoise 2008* (24 mai au 7 septembre 2008), première triennale d'art québécois
- *Paul-Émile Borduas et le Refus global* (12 juillet 2008 au 19 avril 2009)
- *Sympathy for the Devil : Art et rock and roll depuis 1967* (9 octobre 2008 au 11 janvier 2009). Exposition produite et mise en circulation par le Museum of Contemporary Art de Chicago
- *Lynne Marsh* (6 novembre 2008 au 8 février 2009), coproduction du Musée d'art contemporain de Montréal et du Musée régional de Rimouski
- *Idées de paysage/Paysages d'idée 2* (6 novembre 2008 au 4 janvier 2009), exposition thématique de la Collection second volet

- *Sur papier ou presque... Œuvres de la Collection du Musée d'art contemporain de Montréal* (21 novembre 2008 au 22 février 2009) –Orangerie du Domaine de Madame Élisabeth à Versailles

Organisée par le Conseil général des Yvelines et le Musée d'art contemporain de Montréal

- *Claude Tousignant, une rétrospective* (5 février au 26 avril 2009), rétrospective

- *La Collection : Quelques installations, Christine Davis, Adad Hannah, Franz West* (28 février au 5 octobre 2009)

Expositions itinérantes

- *De l'écriture : Collection du Musée d'art Contemporain de Montréal* (7 novembre 2006 au 15 mars 2009)

- *Milutin Gubsash : Lots* (5 septembre 2008 au 3 janvier 2009), présentée au Musée de janvier à mars 2007

- *Jean-Pierre Gauthier : Machine à l'œuvre* (27 septembre 2008 au 18 mai 2009), présentée au Musée de mai à octobre 2006

2009-2010

- *Spring Hurbult: Le Jardin du Sommeil* (22 mai au 7 septembre 2009), exposition de l'installation *Le Jardin du Sommeil* (1998)

- *Robert Polidori* (22 mai au 7 septembre 2009), exposition monographique

- *Christine Davis* (22 mai au 7 septembre 2009), exposition de quatre nouvelles œuvres de l'artiste

- *Betty Goodwin : Parcours de l'œuvre à travers la collection* (22 mai au 4 octobre 2009), exposition monographique

- *Michel Boulanger : After Monogram* (2003)(22 mai au 7 septembre 2009), projection d'un film d'animation 3D

- *Rober Racine : Les Vautours* (2000-2002) (22 mai au 13 septembre 2009)

- *RBC* (8 au 18 octobre 2009), présentation du 11^e concours annuel de peintures canadiennes

- *Alfred Pellan, Paul-Émile Borduas et Jean-Paul Riopelle* (8 octobre 2009 au 3 mars 2010)

- *Tacita Dean : Merce Cunningham performs stillness ...*(10 octobre 2009 au 3 janvier 2010), exposition d'une seule œuvre magistrale *Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33" with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007*

- *Francine Savard* (10 octobre 2009 au 3 janvier 2010), rétrospective de mi- carrière

- *Tricia Middleton : Dark Souls* (10 octobre 2009 au 3 janvier 2010), présentation de l'installation *Dark Souls*

- *Cubes, Blocs et autres espaces* (7 novembre 2009 au 5 avril 2010)

- *Dons Majeurs* (31 octobre 2009 au 5 avril 2010), exposition permettant d'affirmer l'importance des dons comme mode de développement et d'enrichissement de la Collection

- *Etienne Zack* (4 février au 25 avril 2010)

- *Marcel Dzama : Aux Mille Tours* (4 février au 25 avril 2010)

- *Luana Martineau* (4 février au 25 avril 2010)

- *Vente de Garage II* (11 mars au 5 avril 2010), dans le cadre de l'émission de télé *Ventes de garage III* en collaboration avec le réseau ARTV

Expositions itinérantes

- *De l'écriture : Collection du Musée d'art contemporain de Montréal* (7 novembre 2006 au 6 septembre 2009)

- *Jean- Pierre Gauthier : Machine à l'œuvre* (septembre 2008 au 21 mars 2010), au Musée en 2007

- *Adad Hannah : Cuba Still (Remake)* (16 janvier au 14 mars 2010)

2010-2011

- *Medium Religion [extraits]* (13 avril au 5 mai 2010), programmation vidéo présentée en conjonction avec le Colloque international Max et Iris Stern 4

- *Paul-Émile Borduas : « Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes », avec François Lacasse, Guy Pellerin, Roland Poulin et Irene F. Whittome* (24 avril au 3 octobre 2010)

- *En verre, sous verre et ... sans verre* (24 avril au 3 octobre 2010)

- *Runa Islam* (21 mai au 6 septembre 2010), cinq installations filmiques de l'artiste britannique

- *Les Lendemain d'hier* (21 mai au 6 septembre 2010), exposition collective rassemblant des œuvres de dix artistes canadiens, québécois et internationaux

- *David K. Ross – Attaché* (21 mai au 6 septembre 2010)

- *Pixels : Bruce Nauman, Jonathan Plante, Charles Sandison* (20 mai au 19 septembre 15)

- *Hommage à Louise Bourgeois* (24 septembre au 5 décembre 2010)

- *Jon Pylypchuk* (8 octobre 2010 au 2 janvier 2011), exposition présentant un bilan de mi-carrière

- Charles Gagnon [films] (8 octobre 2010 au 2 janvier 2011), présentation de films expérimentaux

- *Exposition du Prix artistique Sobey* (8 octobre 2010 au 2 janvier 2011), exposition présentant des œuvres des cinq artistes finalistes du Prix Sobey

- *BGL, Pascal Grandmaison, Adad Hannah, Karen Tam* (8 octobre 2010 au 2 janvier 2011), les quatre autres artistes qui étaient en lice pour représenter le Québec

- *Points de vue sur la Collection : Bleu - Actes de présence* (4 novembre 2010 au 27 mars 2011), Marie-Eve Beaupré et l'artiste Manon de Pauw offrent un regard sur la collection

- *Kelly Richardson, Exiles of the Shattered Star, 2006* (30 novembre 2010 au 30 janvier 2011), afin de souligner l'inauguration du Grand foyer culturel de la Place des Arts

- *BGL, Postérité-les-Bains* (10 décembre 2010 au 23 janvier 2011), projection de la vidéo documentant la réalisation de l'œuvre *Usine de sapins* de BGL

- *BGL, Postérité-les-Bains (Usine de sapins), 2009* (10 décembre 2010 au 23 janvier 2011), exposition de l'installation de l'œuvre *Usine de sapins*

- *Anri Sala* (3 février au 25 avril 2011)

- *Young & Giroux* (3 février au 25 avril 2011)

- *Euan MacDonald : Snail, 2003* (12 février au 30 avril 2011), projection de la vidéo *Snail* (2003)

Expositions itinérantes

- *Spring Hurlbut : Le Jardin du Sommeil* (4 juin au 22 août 2010), exposition d'une installation de l'artiste Spring Hurbult
- *Adad Hannah : Cuba Still (Remake)* (10 novembre au 22 décembre 2010), exposition d'une installation de l'artiste montréalais.
- *Betty Goodwin : La Mémoire et la Part de l'ombre [Darkness and Memory]* (14 janvier au 6 mars 2011), présentée au Musée au cours de 2009.

2011-2012

- *Déjà – Grand Déploiement de la Collection* (26 mai au 4 septembre 2011)
- *La Triennale québécoise 2011 – Le travail qui nous attend* (7 octobre 2011 au 3 janvier 2012)
- *Valérie Blass* (2 février au 22 avril 2012), première exposition solo importante de Valérie Blass
- *Ghada Amer* (2 février au 22 avril 2012), exposition monographique de l'artiste
- *Wangechi Mutu* (2 février au 22 avril 2012), exposition monographie de l'artiste
- *Euan MacDonald : Snail, 2003* (12 février au 30 avril 2011), projection vidéo
- *Vente de garage ou lorsque l'objet du quotidien devient création* (5 mai au 4 septembre 2011), dans le cadre de la série documentaire *Vente de garage* diffusée sur les ondes d'ARTV
- *Jacynthe Carrier - La Triennale québécoise 2011 – Le travail qui nous attend* (7 octobre 2011 au 5 février 2012), présentation des travaux photographiques de Jacynthe Carrier pour l'inauguration de la salle Collection Loto-Québec consacrée aux nouvelles acquisitions
- *Paul-Émile Borduas* (5 mars au 4 avril 2012), cinq œuvres de la Collection Borduas

Expositions itinérantes

- *Betty Goodwin : la mémoire et la part de l'ombre [Darkness and Memory]* (14 avril 2011 au 4 mars 2012), présentée au Musée en 2009
- *Luanne Martineau* (7 mai au 25 mars 2012), présentée au Musée en 2010
- *Mark Lewis : Rush Hour, Morning and Evening, Cheapside* (14 janvier au 21 mai 2012)

2012-2013

- *La Question de l'abstraction* (12 avril 2012 à mars 2016)
- *Autour de l'abstraction* (12 avril 2012 au 31 mars 2013)
- *Fischli / Weiss Der Lauf der Dinge / Le Cours des choses / The Way Things Go En mémoire de David Weiss (1946-2012)*(22 mai 2012 au 12 mai 2013), projection du film *Der Lauf der Dinge/Le Cours des choses/The Way Things Go, 1987*
- *Zoo* (24 mai au 3 septembre 2012)
- *Pierre Dorion* (4 octobre 2012 au 6 janvier 2013)
- *Montréal/Brooklyn- Janet Biggs et Aude Moreau* (4 octobre 2012 au 6 janvier 2013)
- *Lynne Cohen : Faux Indices* (7 février au 28 avril 2013)
- *Laurent Grasso : Uraniborg* (7 février au 28 avril 2013), cette exposition a transformé les salles du Musée en un vaste dispositif conçu par l'artiste comme une œuvre en soi

-Tino Sehgal(19 mars au 28 avril 2013), exposition monographique de l'artiste regroupant une série de ses «situations construites» dont *This situation*, 2007 acquise par le Musée en 2011

Expositions itinérantes

- *Mark Lewis: Rush Hour, Morning and Evening, Cheapside* (14 janvier au 21 mai 2012)

Cette projection filmique de l'artiste Mark Lewis

- *Valérie Blass* (7 juin au 2 mars 2013), présentée au Musée au cours de l'hiver 2012

- *Betty Goodwin : La Mémoire et la part de l'ombre [Darkness and Memory]* (12 septembre 2012 au 24 février 2013)

- *Pierre Dorion* (15 mars au 12 mai 2013), présentée au Musée au cours de l'année 2012