

Université de Montréal

L'entrée des femmes artistes dans la collection du MAC de 1964 à nos jours  
*Analyses statistiques et facteurs déterminants*

*Par*  
Valentine Desmorat

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques,  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en histoire de l'art

Décembre 2023

© DESMORAT, 2023



Université de Montréal  
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques,  
Faculté des arts et des sciences

---

*Ce mémoire intitulé*

**L'entrée des femmes artistes dans la collection du MAC de 1964 à nos jours**  
*Analyses statistiques et facteurs déterminants*

*Présenté par*  
**Valentine Desmorat**

*A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes*

**Emmanuel Château-Dutier**  
Président-rapporteur

**Johanne Lamoureux**  
Directrice de recherche

**Thérèse St-Gelais**  
Membre du jury

## Résumé

Ce mémoire porte sur les facteurs institutionnels qui ont contribué à l'entrée des femmes artistes dans la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, dont le pourcentage d'œuvres d'artistes-femmes, vis-à-vis des œuvres d'artistes-hommes, apparaît élevé en comparaison de ceux des collections d'arts modernes ou contemporains des musées nord-américains et d'Europe de l'Ouest. Selon le calcul effectué en 2016 par la conservatrice responsable de la collection, Marie-Ève Beaupré, la part d'œuvres de femmes artistes conservées au MAC à cette date serait de 33 %.

La production de graphiques donnant à voir l'évolution de la quantité d'acquisitions par catégorie de genre s'est fondée sur une reprise des stratégies visuelles et militantes déployées par les *Guerrilla Girls* dès le milieu des années 1980. Ces visualisations ont été produites en collaboration avec Lena Krause, responsable du laboratoire *l'Ouvroir d'histoire de l'art et de muséologie numériques* de l'Université de Montréal. Le premier chapitre vise alors à expliciter l'intégration de ce mémoire au champ d'études d'histoire de l'art féministes d'après lesquelles les données statistiques représentent les points de départ d'analyses des modalités et des processus de reconnaissance institutionnelle des artistes (White 1965, Nochlin 1971, Arbour 2000, Dumont 2008, Zemans et Wallace 2013, Christensen 2016, Dymond 2019, Greenwald 2021).

La majorité des pics d'acquisition d'œuvres d'artistes-femmes au MAC, repérés au deuxième chapitre, correspond à des stratégies d'attraction de donations, de même qu'à des acquisitions multiples et massives d'œuvres provenant de collections de marchand.e.s d'art et d'entreprises. Au troisième chapitre, nos repérages sont intégrés à des analyses transversales dans lesquelles plusieurs secteurs de l'institution sont mis en relation. Nous analysons en particulier l'impact de directeur.rice.s et de conservateur.rice.s sur la mise en place d'orientations favorables à l'amélioration de la représentation des femmes artistes dans la programmation ainsi que dans la collection. Finalement, la prévalence de médiums au sein du corpus d'œuvres d'artistes-femmes conservées s'avère refléter la valorisation, au musée, de mouvements qui ont émergé sur le devant de la scène artistique québécoise et auxquels a participé un certain nombre de femmes.

**Mots-clés :** femmes artistes ; acquisitions ; Musée d'art contemporain de Montréal ; analyse statistique ; collection



## Abstract

This thesis examines the institutional factors that have contributed to the Musée d'art contemporain de Montréal's acquisition of works of art by women artists. In this collection, the percentage of works of arts by women artists, related to works of arts by men artists, appears high in comparison with those of modern or contemporary art collections in North American and Western European museums. According to a calculation made in 2016 by Marie-Ève Beaupré, the curator in charge of the collection, the proportion of works by women artists held by the Musée d'art contemporain de Montréal at that time would be 33%.

The production of graphs showing the evolution of the number of acquisitions by gender category was founded on the visual and activist strategies deployed by the Guerrilla Girls since the mid-1980s. These data visualizations were produced in collaboration with Lena Krause, head of laboratory *l'Ouvroir d'histoire de l'art et de muséologie numériques* at Université de Montréal. The first chapter then aims to situate this thesis into the field of feminist art history studies, according to which statistical data represent the starting point for analyses on the modalities and processes of artists' institutional recognition (White 1965, Nochlin 1971, Arbour 2000, Dumont 2008, Zemans and Wallace 2013, Christensen 2016, Dymond 2019, Greenwald 2021).

In the second chapter, most of the identified peaks in the acquisition of works by women artists correspond to strategies for attracting donations, as well as to multiple and massive acquisitions of works from corporate and art dealers' collections. In the third chapter, our findings are integrated into cross-cutting analyses that link several sectors of the institution. In particular, the impact of female directors and curators on the implementation of strategies conducive to improving the representation of women artists in programming and within the collection. Finally, the prevalence of some mediums within the corpus of works by women artists in the museum's collection reflects the museum's emphasis on movements that emerged at the forefront of Québec's art scene in which a large number of women took part.

**Keywords:** women artists; acquisitions; Musée d'art contemporain de Montréal; statistical analysis; collection

## Table des matières

|   |             |
|---|-------------|
| <i>Résumé</i> .....   | <i>i</i>    |
| <i>Abstract</i> .....   | <i>iii</i>  |
| <i>Table des matières</i> .....   | <i>v</i>    |
| <i>Liste des figures</i> .....  | <i>vii</i>  |
| <i>Liste des illustrations</i> .....  | <i>xiii</i> |
| <i>Remerciements</i> .....  | <i>xv</i>   |
| <i>Introduction</i> .....   | <i>1</i>    |
| <b>Les études féministes et quantitatives d’histoire de l’art</b> .....   | <b>3</b>    |
| <b>La collection du Musée d’art contemporain de Montréal</b> .....  | <b>5</b>    |
| <b>Des données de collection transmises par les professionnel.le.s du musée</b> .....                             | <b>8</b>    |
| <b>Une méthodologie quantitative</b> .....  | <b>11</b>   |
| <b>Le déroulé des chapitres</b> .....   | <b>13</b>   |
| <i>Chapitre 1 – Positionnement dans le champ des études féministes et quantitatives d’histoire de l’art</i> ..... | <i>15</i>   |
| <b>1.1. Des analyses quantitatives et « structurelles » de l’exclusion des femmes artistes</b> <b>15</b>          |             |
| 1.1.1. <i>Des remises en question de systèmes institutionnels déterminants</i> .....                              | 15          |
| 1.1.2. <i>Les indicateurs quantitatifs</i> .....  | 18          |
| <b>1.2. Les évolutions de la représentation des femmes artistes dans les collections des musées d’art</b> .....   | <b>22</b>   |
| 1.2.1. <i>Des structures sociales et institutionnelles aux facteurs internes aux musées d’art</i> ..22            |             |
| 1.2.2. <i>Des articles de presse à propos de la « sous-représentation » des femmes artistes</i> ..24              |             |
| 1.2.3. <i>Les répercussions des pratiques de développement des collections muséales</i> .....                     | 27          |
| <b>1.3. Les insuffisances des résultats statistiques</b> .....  | <b>30</b>   |
| <b>1.4. Visualiser les parts d’œuvres d’artistes-femmes acquises</b> .....  | <b>33</b>   |
| 1.4.1. <i>Les stratégies visuelles et statistiques des Guerrilla Girls</i> .....                                  | 33          |
| 1.4.2. <i>Des analyses « stactivistes »</i> .....   | 36          |
| 1.4.3. <i>L’élaboration de graphiques chronologiques</i> .....  | 39          |
| <i>Chapitre 2 – Modes d’entrée des œuvres d’artistes-femmes dans la collection du MAC</i> .....                   | <i>41</i>   |
| <b>2.1. Visualiser les acquisitions par don, par achat et par catégorie de genre</b> .....                        | <b>42</b>   |
| 2.1.1. <i>De la définition de fonctions à la production de graphiques</i> .....                                   | 43          |
| 2.1.2. <i>La répartition des acquisitions entre 1964 et 2020</i> .....  | 46          |
| 2.1.3. <i>Les modes d’acquisition prévalant : des achats aux dons</i> .....                                       | 47          |
| <b>2.2. Des repérages annuels aux contextualisations</b> .....  | <b>52</b>   |
| 2.2.1. <i>L’année 1992</i> .....  | 52          |

|  |            |
|--|------------|
| <b>2.3. Cinq pics d’acquisitions : quels événements explicatifs ?</b> .....  | <b>60</b>  |
| <b>2.4. Les types de donations de 1964 à 2020</b> .....  | <b>63</b>  |
| 2.4.1. <i>La diversification des donateur.rice.s</i> .....   | 65         |
| 2.4.2. <i>Des pics du nombre annuel d’acquisitions aux sources des dons</i> .....  | 67         |
| 2.4.3. <i>Les dons d’artistes par direction</i> .....  | 73         |
| <b>2.5. De 2017 à 2020 : mesure paritaire et évolutions des pratiques d’acquisition</b> .....                                  | <b>76</b>  |
| <b>Chapitre 3 – Analyses institutionnelles de la constitution du corpus d’œuvres d’artistes-femmes conservées au MAC</b> ..... | <b>79</b>  |
| <b>3.1. Des visualisations de données aux analyses institutionnelles transversales</b> .....                                   | <b>79</b>  |
| 3.1.1. <i>Des graphiques interactifs au fondement des analyses</i> .....   | 79         |
| 3.1.2. <i>Des « facteurs interconnectés »</i> .....  | 81         |
| <b>3.2. L’impact des changements de direction</b> .....  | <b>83</b>  |
| 3.2.1. <i>De Gilles Hénault (1966-1970) à Henri Barras (1971-1972)</i> .....   | 87         |
| 3.2.2. <i>De 2004 à 2013 : Une comparaison entre les directions de Marc Mayer et de Paulette Gagnon</i> .....                  | 90         |
| <b>3.3. L’impact des conservatrices</b> .....  | <b>97</b>  |
| <b>3.4 La programmation : un facteur déterminant les acquisitions d’œuvres de femmes ?</b> .....                               | <b>98</b>  |
| 3.4.1. <i>Les conséquences des expositions Art et féminisme et de The Dinner Party (1982)</i> .98                              |            |
| 3.4.2. <i>Expositions, acquisitions d’œuvres des dix femmes artistes les plus représentées</i> ..                              | 103        |
| <b>3.5. Médiums privilégiés dans le cadre des acquisitions par catégorie de genre des artistes</b> .....                       | <b>112</b> |
| 3.5.1. <i>Données statistiques</i> .....   | 113        |
| 3.5.2. <i>Peintures</i> .....  | 113        |
| 3.5.3. <i>Photographies</i> .....  | 115        |
| 3.5.4. <i>Estampes</i> .....   | 116        |
| 3.5.5. <i>Installations et vidéos</i> .....  | 118        |
| <b>Conclusion</b> .....  | <b>121</b> |
| <b>Références bibliographiques</b> .....   | <b>129</b> |
| <b>Sources premières</b> .....   | <b>129</b> |
| <b>Catalogues d’exposition</b> .....   | <b>133</b> |
| <b>Articles, essais et monographies</b> .....  | <b>135</b> |
| <b>Thèses et mémoires</b> .....  | <b>146</b> |
| <b>Définitions</b> .....   | <b>148</b> |
| <b>Baladodiffusion</b> .....   | <b>150</b> |
| <b>Annexes : graphiques et illustrations</b> .....   | <b>151</b> |



## Liste des figures

- Figure 1 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels d'acquisitions de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions?collection=@artistes-femmes>. ..... 151
- Figure 2 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels d'achats de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 152
- Figure 3 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels de dons de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 153
- Figure 4 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des acquisitions de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 154
- Figure 5 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 155
- Figure 6 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 156
- Figure 7 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats en 1965. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 157
- Figure 8 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons en 1965. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 158
- Figure 9 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats en 1988. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 159

Figure 10 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons en 1988. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 160

Figure 11 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats en 2001. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 161

Figure 12 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons en 2001. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 162

Figure 13 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats en 2011. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 163

Figure 14 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons en 2011. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 164

Figure 15 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats en 2016. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 165

Figure 16 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons en 2016. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 166

Figure 17 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats pendant la direction de Henri Barras (1971-1972). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 169

Figure 18 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons pendant la direction de Henri Barras (1971-1972). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 170

Figure 19 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats pendant la direction de Fernande Saint-Martin (1973-1977). Voir la version

interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 171

Figure 20 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons pendant la direction de Fernande Saint-Martin (1973-1977). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 172

Figure 21 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats pendant la direction de Louise Letocha (1978-1982). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 173

Figure 22 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons pendant la direction de Louise Letocha (1978-1982). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 174

Figure 23 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats pendant la direction de Marc Mayer (2004-2009). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 175

Figure 24 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons pendant la direction de Marc Mayer (2004-2009). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 176

Figure 25 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats pendant la direction de Paulette Gagnon (2010-2013). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 177

Figure 26 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons pendant la direction de Paulette Gagnon (2010-2013). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 178

Figure 27 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Pourcentages d'achats par période et en fonction des catégories de genre (1964-1991, 1992, 1993-2020), [En ligne], <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>. ..... 179

Figure 28 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres d'achats par période et en fonction des catégories de genre (1964-1991, 1992, 1993-2020), [En ligne], <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>. ..... 180

Figure 29 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels d'œuvres acquises par catégorie de genre (1964-1991 et 1993-2020). Voir la version interactive

du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-medium-et-p?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 181

Figure 30 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels de peintures acquises par catégorie de genre (1964-1991 et 1993-2020). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-medium-et-p?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 182

Figure 31 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels de photographies acquises par catégorie de genre de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-medium-et-p?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 183

Figure 32 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels d'estampes acquises par catégorie de genre de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-medium-et-p?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 184

Figure 33 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels d'installations acquises par catégorie de genre de 1979 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-medium-et-p?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 185

Figure 34 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels de vidéos et de films acquis par catégorie de genre de 1979 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-medium-et-p?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>. ..... 186

Figure 35 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Top 10 des artistes les plus représenté.e.s dans la collection, [En ligne], <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/top-10>. ..... 187

Figure 36 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Top 10 des artistes-femmes les plus représentées dans la collection, [En ligne], <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/top-10>. ..... 187

Figure 37 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>. ..... 188

Figure 38 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1964 à 1992. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>. ..... 189

Figure 39 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1993 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>. ..... 190

Figure 40 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1964 à 1966. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>..... 191

Figure 41 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1967 à 1969. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>..... 192

Figure 42 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvre d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1964 à 1981. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>..... 193

Figure 43 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1981 à 1990. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>..... 194

Figure 44 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1991 à 2000. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>..... 195

Figure 45 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 2001 à 2010. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>..... 196

Figure 46 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 2011 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>..... 197

Figure 47 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s en 1988. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>..... 198

Figure 48 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s en 2001. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>..... 199

Figure 49 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s en 2011. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>..... 200

Figure 50 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s en 2016. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>..... 201

Figure 51 - DESMORAT, Valentine (2023). MAC - Nombres de dons d'artistes-femmes par direction (1964-2020)..... 202

Figure 52 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). Charte de couleurs des visualisations de données, inspirée des affiches et du site web des Guerrilla Girls, [En ligne], <https://colors.co/b92755-fddb00-760278-e83e2f-fd8dff-3a3b40-f105f6-8d8d91-000007-e8e9eb>.  
.....203

Figure 53 - CHÂTEAU-DUTIER, Emmanuel, DELATTRE, Camille, DESMORAT, Valentine, DIAKITÉ, William et Lena, KRAUSE (2023). MNBAQ - Évolution des modes d'acquisition - Art contemporain, [En ligne], <https://observablehq.com/d/13b46c8b7f825cd9>. .....204

Figure 54 - CHÂTEAU-DUTIER, Emmanuel, DELATTRE, Camille, DESMORAT, Valentine, DIAKITÉ, William et Lena, KRAUSE (2023). MNBAQ - Évolution des modes d'acquisition - Art moderne, [En ligne], <https://observablehq.com/d/13b46c8b7f825cd9>. .....204

## Liste des illustrations

- Illustration 1 - Guerrilla Girls, Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met. Museum?, 1989, Poster, Crédits : Guerrilla Girls, Courtesy guerrillagirls.com, [En ligne], <https://www.guerrillagirls.com/gg-calendar/2023/10/10/framing-the-female-gaze-women-artists-and-the-new-historicism-exhibition>. .....205
- Illustration 2 - Geneviève Cadieux, La Voie lactée, 1992, Panneau lumineux, boîtier d'aluminium, impression jet d'encre sur toile translucide, ½, 183 x 457 cm, Musée d'art contemporain de Montréal, Don de l'artiste (1994), Photographie de Richard-Max Tremblay, Crédits : Geneviève Cadieux, [En ligne], <https://macm.org/collections/oeuvre/la-voie-lactee/>. .205
- Illustration 3 - Judy Chicago, The Dinner Party, 1974–1979, céramique, porcelaine, textile, 1463 × 1463 cm, Brooklyn Museum, Don de Elizabeth A. Sackler Foundation (octobre 2002), Photographie de Donald Woodman, Crédits : Judy Chicago, [En ligne], [https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party/](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/). .....206

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Johanne Lamoureux, ma directrice de recherche, pour la grande qualité et la générosité de ses retours, de son enseignement. Sous sa direction, j'ai également eu la chance d'intégrer progressivement, en tant qu'étudiante et auxiliaire de recherche, des projets de recherche d'envergure dans le cadre du Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art* dirigé par Johanne Lamoureux et conduit par le groupe de recherche CIÉCO.

Mes remerciements vont également au professeur Emmanuel Château-Dutier, directeur scientifique du laboratoire *l'Ouvroir d'histoire de l'art et de muséologie numériques* de l'Université de Montréal, auquel ce mémoire est affilié. Emmanuel Château-Dutier m'a apporté un soutien précieux et transmis des savoirs, des bonnes pratiques relatives au champ des humanités numériques. Nos échanges ont ouvert des possibilités que je n'aurais pas autrement soupçonnées.

Je remercie sincèrement Lena Krause, responsable du laboratoire *l'Ouvroir d'histoire de l'art et de muséologie numériques* et co-autrice des visualisations de données de ce mémoire. Son accompagnement, son enseignement et sa confiance ont été essentiels à la réalisation de ce projet.

Je remercie chaleureusement Marie-Ève Beaupré qui, alors conservatrice responsable de la collection du MAC, m'a encouragée à poursuivre en cette voie. Marie-Ève Beaupré m'a également transmis le premier inventaire des œuvres de la collection auquel j'ai eu accès fin novembre 2021, ce qui m'a permis de concentrer mon sujet sur les acquisitions du Musée d'art contemporain de Montréal.

Je remercie Andrea Kuchembuck, directrice de la gestion des collections, des ressources documentaires et des services techniques au MAC, et Béatriz Leyva Calderon, technicienne principale aux acquisitions et aux prêts, pour leur soutien et leurs encouragements dans le cadre du Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art*.

Merci à mes chères mère et grand-mère qui m'ont écoutée et accompagnée tout au long de ce parcours ; à mes précieuses amies, Lucile et Camille, sans qui je ne serais pas qui je suis aujourd'hui ; à toute la belle et stimulante équipe du laboratoire.



## Introduction

Le 11 février 2020, dans une chronique à *Radio Canada* intitulée « Sous-représentation des femmes artistes : comment les musées tentent-ils d’y remédier ? », la journaliste Fanny Bourel présente le taux de 33 % d’œuvres d’artistes-femmes conservées au Musée d’art contemporain de Montréal (MAC). Elle compare ce pourcentage à ceux des musées d’art de Baltimore et de Joliette, qui sont en 2020 respectivement de 4 % et de 13 %. Marie-Ève Beaupré, alors conservatrice responsable de la collection du MAC<sup>1</sup>, a calculé cette part de 33 % en 2016<sup>2</sup>. Son recensement a été effectué à partir de la base de données relationnelle Mimsy XG utilisée par le musée et dans laquelle sont inventoriées les œuvres de la collection<sup>3 4</sup>.

Ce pourcentage nous semble important en comparaison des parts d’œuvres d’artistes-femmes des collections de musées d’art québécois, nord-américains et d’Europe de l’Ouest. En exergue de la conférence en mode virtuel « Post-invisibles : regard sur la place des femmes dans le champ des arts visuels » du 9 mars 2022, la proportion de 13% d’œuvres d’artistes-femmes dans l’ensemble des collections des musées d’art québécois a été diffusée<sup>5</sup>. Plus spécifiquement, la

---

<sup>1</sup> Marie-Ève Beaupré est actuellement directrice générale et artistique de la Fondation Guido Molinari, après avoir été conservatrice responsable de la collection du MAC de 2016 à 2023.

<sup>2</sup> Nous remercions Marie-Ève Beaupré de son soutien essentiel à la réalisation de ce mémoire. Elle nous a notamment fait part de la date de ses calculs relatifs à la part d’œuvres d’artistes-femmes dans la collection du MAC.

<sup>3</sup> La base de données relationnelle Mimsy XG d’Axiell est un logiciel propriétaire de gestion de collection utilisé par le Musée d’art contemporain de Montréal depuis le début des années 2000, comme l’explique l’article « Coup de projecteur sur la gestion des collections du Musée d’art contemporain de Montréal avec Mimsy XG d’Axiell » paru sur le site web SITEM (Salon international des musées) le 28 avril 2016. URL : <https://www.sitem.fr/coup-de-projecteur-gestion-collections-musee-art-contemporain-montreal-mimsyxg-axiell/>. Consulté le 30/07/2023.

<sup>4</sup> Les professionnel.le.s du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) et du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) utilisent également ce logiciel de gestion de collection, d’après nos rencontres avec les professionnel.le.s en charge du numérique dans le cadre du Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées d’art* (CIÉCO). En effet, à l’occasion de la première série de « collaboratoires » qui s’est tenue en 2023, proposée par le professeur Emmanuel Château-Dutier, directeur scientifique de l’axe 4 « La collection partagée » du Partenariat, nous avons échangé avec les professionnel.le.s en charge du numérique des musées partenaires au sujet de leurs pratiques de gestion de données à partir des collections.

De plus, dès la fin des années 1990, les professionnel.le.s du MAC, du MNBAQ et du MBAM se sont entendus en vue de l’accessibilité de leurs collections auprès d’un plus large public, par le moyen de la mise en ligne de contenus numériques. En effet, dans cette perspective, ce consortium reçoit à cette période des financements du Ministère de la Culture et des Communications. Nous remercions Emmanuel Château-Dutier de nous avoir transmis ces informations.

<sup>5</sup> L’événement POST-INVISIBLES a été organisé par l’organisme OGIVE art, égalité et éducation, situé à Montréal sur le Plateau Mont-Royal. Il s’est tenu la semaine du 8 mars 2022 dans plusieurs galeries et centres d’art : Studio, Espace 230/Art contemporain, Hangar 7826, Circa – Art Actuel, à Montréal, et la galerie Champagne et Paradis à Kamouraska. La conférence a eu lieu en mode virtuel le 9 mars 2022. Ces informations ont été diffusées sur le site web du magazine *Vie des arts*, le 17 février 2022. S’y trouvent présentées les panélistes :

« La conférence réunie quatre panélistes chevronnées afin de mettre en lumière les avancées dans les pratiques muséales québécoises et discuter des défis qu’il reste à relever : Eunice Béliador, Conservatrice de l’art québécois et

proportion d'œuvres d'artistes-femmes conservées au Musée d'art contemporain de Montréal en 2016 s'avère également supérieure à celles d'institutions muséales d'arts modernes et contemporains. Au MoMA, le pourcentage au sein du corpus d'œuvres d'artistes américain.e.s avoisine 25 % (Gramener 2019). Frances Morris a également confié en 2013 aux journalistes de *The White Review* que les femmes représentent à cette date un cinquième des artistes des œuvres de la collection de la *Tate Modern* (Lebrun 2015). De plus, du point de vue de l'entrée des œuvres dans la collection et non pas de la totalité des œuvres conservées des musées d'art, aux États-Unis, 11 % des œuvres achetées par les institutions muséales de 2008 à 2018 ont été de femmes artistes (Charr 2019).

Nous tenterons d'expliquer ce pourcentage de 33 %, comparativement important, d'œuvres d'artistes femmes conservées au MAC. Or, le comptage de Marie-Ève Beaupré précède d'une année l'annonce officielle de la « sensibilité à la parité » appliquée au développement de la collection<sup>6</sup>, dans la plus récente version de *Politique de gestion des collections du Musée d'art contemporain de Montréal* parue en décembre 2017.

Ce mémoire vise à mettre en relief les périodes marquées par les taux d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes les plus importants et les plus faibles par le Musée d'art contemporain de Montréal, de sa fondation en 1964 à nos jours. Quelles pratiques de gestion de la collection prendre en compte afin de contextualiser les nombres et les pourcentages annuels d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes ? Quels facteurs ont infléchi l'entrée des femmes dans la collection du musée ?

L'entrée d'un.e artiste dans la collection se concrétise à travers les achats ou les dons de ses œuvres. Un processus d'acquisition a pour finalité l'inclusion d'une ou de plusieurs œuvres dans la collection permanente du musée<sup>7</sup>. Dans le cadre de ce mémoire, le terme « date d'acquisition »

---

canadien contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal, Anne-Marie Bouchard, Conservatrice de l'art moderne au Musée national des beaux-arts du Québec, Thérèse Saint-Gelais, Professeure d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et directrice de l'institut de recherches et d'études féministes et Anne-Marie Saint-Jean Aubre, Conservatrice de l'art contemporain au Musée d'art de Joliette ».

URL : <https://viedesarts.com/communications/partenariats/post-invisibles/>. Consulté le 10/09/2023.

<sup>6</sup> MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL (2017). *Politique de gestion des collections du Musée d'art contemporain de Montréal*, « Énoncé relatif au champ de collectionnement », « Politique générale », « Axe de développement », p. 9 :

« La collection du MAC doit consolider la représentation des artistes d'origine autochtone et inuite ainsi que des artistes provenant de la diversité culturelle de Montréal, du Québec et du Canada. Le développement de la collection doit être sensible à la parité des genres ».

<sup>7</sup> Nous avons intégré à nos calculs et à nos analyses l'ensemble des œuvres renseignées dans les sources que nous présenterons au cours de cette introduction et qui sont associées à un numéro d'accession. Ce dernier contient les deux

renvoie à l'année du transfert légal de propriété. Ce dernier suit la proposition effectuée par le comité interne d'acquisition, la recommandation du Comité consultatif d'acquisition, ainsi que l'examen du conseil d'administration<sup>8 9</sup>.

Le caractère plus ou moins équitable de la représentation dans une collection muséale des femmes artistes pourrait également être révélé par la différence potentielle entre les budgets engagés pour les acquisitions en fonction des catégories de genre des artistes. Cependant, les sources et les informations auxquelles nous avons eu accès au cours nos recherches ne contenaient pas les valeurs estimées des œuvres acquises. C'est pourquoi notre étude compare essentiellement les quantités d'œuvres acquises d'artistes-femmes et d'artistes-hommes.

### **Les études féministes et quantitatives d'histoire de l'art**

Notre cadre théorique repose sur un ensemble d'études et de démarches féministes qui problématisent la part de femmes artistes reconnues en histoire de l'art, ainsi que dans les institutions artistiques et muséales.

Paru initialement en 1971 dans *ARTnews*, l'essai de Linda Nochlin "Why Have There Been No Great Women Artists ?" porte sur les structures sociales et institutionnelles qui déterminent la faible part de femmes dont le talent et les œuvres sont considérés comme exceptionnels en histoire de l'art. Cet essai est pionnier dans le champ des études féministes qui mettent en relief la marginalisation des femmes artistes. En effet, sa publication a lieu au moment de l'émergence du mouvement de libération des femmes aux États-Unis. Elle précède l'intégration des études féministes aux disciplines universitaires en Amérique du Nord (2015 : 311). Or, Linda Nochlin

---

derniers chiffres de la date d'acquisition. Les dépôts et les œuvres prêtées qui ne sont pas des propriétés du musée ne font pas l'objet des analyses de ce mémoire.

<sup>8</sup> Les étapes qui constituent les processus d'acquisition sont décrites dans la version la plus récente de *Politique de gestion des collections du Musée d'art contemporain de Montréal* :

« Le Musée considère toute proposition d'acquisition de la part d'intervenants du milieu. Toute œuvre soumise pour acquisition doit au préalable être considérée par un comité interne d'acquisition composé du conservateur en chef du Musée, du conservateur de la collection, de l'archiviste des collections et du restaurateur. Le conservateur de la collection remet au directeur général et conservateur en chef un rapport sur toutes les propositions étudiées, avec des recommandations. Le directeur général achemine alors au comité consultatif de la collection l'ensemble des propositions. Suite à l'étude des différents dossiers concernant les œuvres soumises, le comité consultatif fait ses recommandations au Conseil d'administration, lequel est responsable d'entériner les propositions évaluées en regard du mandat du Musée » (MAC 2017 : 11).

<sup>9</sup> Antérieurement à l'institution du conseil d'administration en 1984, les propositions d'acquisitions étaient entérinées par le Ministère des Affaires culturelles du Québec.

s'oppose aux premiers écrits féministes qui revalorisent les œuvres d'artistes-femmes<sup>10</sup>. Engendrées par le constat de leur effacement des récits d'histoire de l'art, ces analyses ne seraient pas suffisamment efficaces, en ce que produire de nouveaux écrits sur leurs œuvres n'assurent pas la pérennité de leur valorisation au sein de la discipline. Selon elle, l'étude devrait révéler les préjugés disciplinaires, de façon à ce qu'ils ne soient dorénavant plus véhiculés. Ainsi, Linda Nochlin intègre des indicateurs quantitatifs à son analyse « impersonnelle » et « sociologique » des aprioris « tenus pour naturels » dans les écrits d'histoire de l'art et dans les institutions artistiques (2015 : 48)<sup>11</sup>.

Treize ans plus tard (1984), les *Guerrilla Girls*, un groupe de militantes féministes anonymes, affiche des posters près des galeries d'art du quartier SoHo à New York (Withers 1988 : 285). Par ce moyen, elles diffusent dans l'espace public des « chiffres choc » qui dénoncent la marginalisation de femmes artistes des institutions muséales, des critiques d'art et du marché de l'art. Les *Guerrilla Girls* produisent et partagent des statistiques relatives à l'exclusion des femmes artistes. Leur activisme a commencé en réaction aux résultats de leurs propres calculs. Nous montrerons au premier chapitre l'importance qu'a représenté, pour l'établissement de notre démarche quantitative et de notre positionnement au sein des études féministes d'histoire de l'art, notre analyse de la fonction des statistiques dans le cadre de leurs projets activistes.

Dans le même esprit, le projet éthique et féministe de ce mémoire s'arrime à la notion de « statactivisme ». Ce concept a été construit par trois sociologues, Isabelle Bruno, Emmanuel Didier, Cyprien Tasset, et un artiste, Julien Prévieux, dans un ouvrage éponyme paru en 2014. Deux sens complémentaires du néologisme sont proposés dans l'introduction intitulée « Pour un statactivisme ! ». Premièrement, le terme réfère aux démarches qui visent à « critiquer et

---

<sup>10</sup> Linda Nochlin fait état de leur démarche commune : “The feminist’s first reaction is to swallow the bait, hook, line and to answer the question as it put : i.e., to dig up examples of worthy or insufficiently appreciated women artists throughout history (...)” (2015 : 43).

<sup>11</sup> Griselda Pollock et Roszika Parker présentent un parti pris comparable à celui de Linda Nochlin dans l'ouvrage *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, paru en 1981 et réédité en 2013. Les analyses ont pour sujet les « relations » des femmes artistes aux institutions et aux idéologies qui perpétuent des aprioris disciplinaires, bien que discriminatoires :

“Our purpose in this book has been to ascertain a female, feminine or even feminist essence in art or to expose a long-hidden, alternative female culture, gratifying as that might be to our sense of self. It plainly cannot exist isolated like some deep frozen essence in the freezer of male culture. Rather we are concerned to discover the relationships between women artists and institutions of art and ideology throughout historical shifts and changes” (2013 : 136).

Cependant, plutôt que de porter spécifiquement sur les entraves que subissent les femmes artistes d'un point de vue transhistorique, les analyses du cinquième chapitre de l'ouvrage, dont est extraite cette citation, ont pour objet les pratiques avant-gardistes d'artistes-femmes qui remettent en question les frontières sexuées. L'étude met ainsi l'accent sur leur réception par les critiques d'art, ainsi que dans les cadres du monde académique et de mouvements artistiques.

s'émanciper d'une autorité » par le moyen des statistiques (2014 : 8). En effet, notre objectif est de développer des analyses critiques des évolutions et des revirements qui ont marqué le développement de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, au travers du prisme de l'entrée des femmes artistes. Le second sens du terme renvoie à « l'émancipation » de certains projets « statactivistes » des méthodes de « gouvernementalité néolibérale » (2014 : 8). Or, nous considérons entre autres facteurs l'impact des changements de direction du musée, de même que des évolutions des structures de gouvernance, sur la répartition entre dons et achats dans l'acquisition des œuvres d'artistes-femmes.

### **La collection du Musée d'art contemporain de Montréal**

Le Musée d'art contemporain de Montréal est créé le 4 juin 1964 par le Ministère des affaires culturelles du Québec, alors administré par Georges-Émile Lapalme<sup>12</sup>. Sa fondation a lieu en 1961, au moment de la Révolution tranquille. Il s'agit d'une période de structuration institutionnelle du secteur culturel québécois<sup>13</sup>. Les portes du MAC s'ouvrent au public le 13 mars 1965. Au départ sans « murs permanents », l'institution prend place au Château Dufresne, à l'est de l'Île de Montréal, le 12 juillet 1965 (MAC 1985 : 12)<sup>14</sup>. Dans une thèse parue en 2017, Martine Dubreuil rappelle que ce musée a tout d'abord véhiculé un récit national définissant à nouveau la société québécoise francophone (2017 : 11-12). Sa création avait été recommandée deux années plus tôt notamment par le critique d'art Guy Viau et l'écrivain Jean Simard, et ce par l'entremise du Conseil des arts provincial (Connolly 1992 : 2)<sup>15</sup>. De nombreux artistes avaient alors été invités à faire don de leurs œuvres dans l'objectif d'amorcer la constitution de la collection du musée (1992 : 2).

---

<sup>12</sup> En 1961 a été adoptée la loi instaurant le Ministère des Affaires Culturelles.

<sup>13</sup> La *Loi des musées de la province de Québec* a été révisée en 1964 afin notamment de confier l'administration des musées d'État au Ministère des Affaires Culturelles, et non plus au secrétaire de la province (Madore 1982 : 40). Le « Musée de la province de Québec », aujourd'hui Musée national des beaux-arts du Québec, a été inauguré près de trente ans avant la fondation du Ministère des Affaires culturelles en 1961, soit en 1933, tandis que la création du Musée d'art contemporain de Montréal date de 1964.

<sup>14</sup> Les locaux du Château Dufresne sont alors loués par la ville de Montréal, laquelle a récemment acquis le bâtiment.

<sup>15</sup> Jocelyne Connolly rapporte ces informations au début de l'introduction de son mémoire, en se référant à l'analyse écrite par Louise Letocha en 1980, directrice de l'institution, et conservée dans les archives du musée : Louise Letocha ([s.d.]). « Le ministère des Affaires culturelles et la création du Musée d'art contemporain de Montréal », inédit.

En 1984, par l'entrée en vigueur de la loi 35 intitulée *Loi sur les musées nationaux*, le MAC devient musée national. Son mandat est légalement défini<sup>16</sup>. Les musées nationaux sont dès lors des sociétés d'État du Québec. L'institution acquiert davantage d'autonomie financière et de pouvoir décisionnel, notamment à travers la création d'un conseil d'administration. De plus, en 1983 est créée la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal. L'évolution des structures de gouvernance au début des années 1980 est suivie de la première officialisation de la politique de développement de la collection. Le conseil d'administration adopte pour la première fois en 1987 *Les Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection (Politiques)*. Ce document fondateur paraît officiellement en 1989, puis est amendé trois fois entre 1991 et 1999. La plus récente version de la politique de gestion des collections du MAC est publiée en 2017. Elle suit d'une année l'adoption du projet de loi 114 *Loi modernisant la gouvernance des musées nationaux*<sup>17</sup>.

Au moment de sa création, le MAC est le premier musée consacré à l'art contemporain au Canada. En 1989, les bornes chronologiques de la collection, c'est-à-dire de 1939 à l'époque actuelle, sont officialisées dans la première version des *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*. Toutefois, leur définition n'équivaut aucunement à l'exclusion des acquisitions d'œuvres produites antérieurement. L'année 1939 correspond à la fondation de la Société d'art contemporain de Montréal, « regroupement d'artistes ouverts aux tendances modernes et cherchant à se distancer des esthétiques académiques » (Martine Dubreuil 2017 : iii). La plus récente politique de gestion des collections rappelle l'importance de cette date dans l'histoire des arts québécois. Elle annonce également la priorité accordée à la représentation des productions artistiques actuelles (Musée d'art contemporain de Montréal 2017 : 9).

Le déménagement du MAC en 1968 à la Cité du Havre a lieu après que le gouvernement soit devenu « propriétaire de la Galerie internationale », érigée dans le cadre de l'Exposition universelle de 1967 (1992 : 3). Jusqu'en 1968, les espaces précédemment occupés au Château Dufresne sont présentés comme temporaires (1992 : 3). Le développement de la collection du

---

<sup>16</sup> *Loi sur les musées nationaux*, 1983, c. 52, a. 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. »

<sup>17</sup> Les professionnel.le.s des musées nationaux ont dorénavant l'obligation de transmettre tous les cinq ans la mise à jour de la politique de gestion des collections au ministre de la Culture et des Communications. Elle doit être librement accessible sur le site web de l'institution (Projet de loi n°14 sanctionné le 9 décembre 2016, section II, art. 2. 2, p. 6).

Musée d'art contemporain est alors limité du fait de l'exiguïté des espaces d'entreposage. En 1992 se produit le déménagement de l'institution et de sa collection à Place des arts, au centre-ville de Montréal, et l'acquisition massive de la collection de l'entreprise de génie-conseil Lavalin. Nous reviendrons sur les répercussions que cette précédente localisation à la Cité du Havre a pu avoir sur l'entrée des femmes artistes dans la collection, ainsi que sur les conséquences des revirements qui ont lieu en 1992.

Le Musée d'art contemporain de Montréal a connu treize directions. Depuis la création du conseil d'administration en 1984, le directeur ou la directrice générale du musée est nommé par le gouvernement, tout comme les membres du conseil d'administration<sup>18</sup>. Trois directions ont été intérimaires<sup>19</sup>. Quatre femmes ont été à la tête de l'institution. Leurs directions couvrent un total de quinze années, c'est-à-dire un quart des 59 ans d'ouverture du Musée d'art contemporain de Montréal de 1964 à 2023.

Notre mémoire est tributaire des études antérieures de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Dans un article paru à l'issue d'un mémoire soutenu en 1992 à l'UQÀM, Jocelyne Connolly évoque la pertinence de recherches postérieures qui révéleraient spécifiquement la représentation des femmes artistes dans la collection du MAC : « Quant au ratio femmes/hommes, les œuvres produites par les hommes sont acquises à 84 % - une étude spécifique pourrait expliquer cette situation » (1994 : 50). Ce mémoire, intitulé *Le Musée d'art contemporain de Montréal : décideurs et morphologie socio-esthétique de la collection (1964-1991)*, repose sur le recours aux documents d'archives du MAC. La démarche de Jocelyne Connolly est quantitative : les analyses se fondent sur des nombres et des pourcentages obtenus par le moyen de ses propres calculs. Le tableau VIII « Morphologie esthétique de la collection » présente les pourcentages des sources, des modes d'acquisition, les parts des disciplines artistiques des œuvres achetées et données par direction (1992 : 95-96). Le tableau IX « Morphologie sociale de la collection » rend compte des proportions des nationalités, des générations des artistes de la collection, ainsi que des parts d'hommes et de femmes dont les œuvres sont acquises (1992 : 93-94). Les calculs ont porté sur les sexes, féminins ou masculins, et non sur les genres socialement construits des artistes. Ainsi,

---

<sup>18</sup> Le projet de loi n°114 à l'article 11 du chapitre 32, « Loi modernisant la gouvernance des musées nationaux », sanctionné le 9 décembre 2016, précise que « la nomination du directeur général d'un musée est faite sur la recommandation du conseil d'administration en tenant compte du profil de compétence et d'expérience établi par le conseil » et que le directeur général peut être également désigné président du conseil d'administration (2016 : 4).

<sup>19</sup> Ces informations sont accessibles sur le site web du MAC : <https://macm.org/le-musee/a-propos/>. Consulté le 10/09/2023.

Jocelyne Connolly analyse les correspondances entre les profils socio-professionnels majoritaires des « décideurs » et les proportions relatives aux caractéristiques des œuvres et des artistes de la collection, acquises de 1964 à 1991. Des tableaux font également état de la composition des conseils d'administration et des comités d'acquisition jusqu'en 1991.

La thèse de France Lévesque, soutenue en 2003 à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM), met en relief les principes de collectionnement de trois musées d'art contemporain, dont le MAC. Il s'agit des paramètres spatio-temporels ; de l'évolution des priorités et des critères d'acquisitions en fonction des professionnel.le.s chargé.e.s des acquisitions ; de méthodes de mise en série des œuvres acquises (2003 : 8-9). Ces principes déterminent de ce fait l'entrée des femmes artistes dans la collection, bien que France Lévesque n'intègre pas cette dimension à son étude.

Dans une thèse soutenue à l'Université de Montréal en 2017, Martine Dubreuil documente vingt années d'acquisitions du Musée d'art contemporain, de 1992 à 2012. Des données quantitatives relatives aux œuvres, aux budgets et aux sources d'acquisition sont présentées sous forme de tableaux. L'auteure rend compte des politiques de gestion de la collection du musée, qui sont publiques, et de rapports justificatifs d'acquisitions archivés.

### **Des données de collection transmises par les professionnel.le.s du musée**

Les données à l'origine de nos analyses statistiques ont été progressivement partagées par les professionnel.le.s du Musée d'art contemporain de Montréal.

Selon le deuxième sens de la définition du terme proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, les données servent de base « à un raisonnement, à un examen ou à une recherche », en tant que « ce qui est connu et admis ». Le sens spécialisé du mot renvoie à la définition d'une base de données : « Ensemble des indications enregistrées en machine pour permettre l'analyse et/ou la recherche automatique des informations (Cros-Gardin 1964). *Banque de données ; données documentaires, données lexicales* »<sup>20</sup>.

L'inventaire des œuvres de la collection, présentées dans l'ordre chronologique de leurs années d'acquisition, nous a été transmis en novembre 2021 par la conservatrice responsable de la collection Marie-Ève Beaupré. Le nombre total d'œuvres indiqué dans le document est 8194. Les dates d'acquisitions sont intégrées aux numéros d'accession, renseignés pour chaque œuvre. Seule

---

<sup>20</sup> En voici le lien URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/donn%C3%A9e>. Consulté le 30/07/2023.



une partie des achats de l'année 2021 est intégrée : les dons n'y figurent pas. Nous avons pris en compte de ce fait les dons et les achats effectués entre 1964 et 2020.

Cette liste a été exportée de la base de données relationnelle<sup>21</sup> Mimsy, laquelle est utilisée par les professionnel.le.s du Musée d'art contemporain de Montréal depuis le début des années 2000. Entre 2004 et 2005, une migration des données a été opérée pour que les professionnel.le.s du musée bénéficient de la version Mimsy XG, plus élaborée<sup>22</sup>. Y sont renseignées les caractéristiques des œuvres et des artistes de la collection, des informations relatives aux événements et aux expositions qui s'y rapportent, ainsi qu'aux publications du musée.

[MACrépertoire](#) est consultable sur le site web du musée depuis mai 2022. Les pages de 7770 œuvres, de 1835 artistes de la collection, de 2002 événements et de 864 publications y sont accessibles. La section « À propos » de *MACrépertoire* le présente en ces termes : « Cet outil de recherche évolutif met à disposition du grand public le riche ensemble d'œuvres et de ressources liées aux collections et à la programmation culturelle du MAC en faisant la part belle aux contenus visuels avec une quantité innombrable d'images et de vidéos »<sup>23</sup>. Ces ressources numériques ont été développées dans le cadre du Plan culturel numérique du Québec lancé en septembre 2014 par le Ministère de la Culture et des Communications<sup>24</sup>.

Les jeux de données, qui constituent chacune des quatre sections (Œuvres, Artistes, Publications, Événements) de *MACrépertoire*, ont été publiés en formats JSON et CSV le 29 novembre 2022 sur le site [Données Québec](#)<sup>25</sup>. Il s'agit d'un carrefour collaboratif en données

---

<sup>21</sup> La page intitulée « Qu'est qu'une base de données relationnelle ? » du site web Microsoft Azure en propose cette définition :

« Les bases de données relationnelles sont un type de base de données qui stocke et organise des points de données avec des relations définies pour un accès rapide. Avec une base de données relationnelle, les données sont organisées en tables qui contiennent des informations sur chaque entité et représentent des catégories prédéfinies à travers des lignes et des colonnes. Structurer les données de cette manière rend leur accès efficace et flexible, c'est pourquoi les bases de données relationnelles sont les plus courantes. Les bases de données relationnelles sont également conçues pour comprendre le langage de requête structuré ». URL : <https://azure.microsoft.com/fr-ca/resources/cloud-computing-dictionary/what-is-a-relational-database/#whatis>. Consulté le 29/11/2023.

<sup>22</sup> Ces informations sont extraites du site web du SITEM (Salon international des musées, des lieux de culture et de tourisme : équipement, valorisation et innovation) qui, selon la page de présentation, « a présenté et analysé toutes les grandes phases technologiques des musées ». URL : <https://www.sitem.fr/coup-de-projecteur-gestion-collections-musee-art-contemporain-montreal-mimsyxg-axiell/>. Consulté le 30/07/2023.

<sup>23</sup> URL : <https://macrepertoire.macm.org/a-propos/>. Consulté le 10/12/2023.

<sup>24</sup> Le Plan culturel numérique du Québec est présenté en ces termes sur le site du Gouvernement du Québec : « Le ministère de la Culture et des Communications a lancé le Plan culturel numérique du Québec en septembre 2014. Préparé en collaboration avec le réseau d'organismes et de sociétés d'État affiliés au Ministère ainsi qu'avec les acteurs du milieu culturel et du secteur des communications, ce plan prévoit un investissement de 110 M\$, réparti sur sept ans ». URL : <https://www.quebec.ca/nouvelles/actualites/details/plan-culturel-numerique-du-quebec-affirmer-la-vitalite-et-le-rayonnement-culturel-du-quebec-grace-au-numerique>. Consulté le 09/12/2023.

<sup>25</sup> URL : <https://www.donneesquebec.ca/recherche/dataset/macrepertoire>. Consulté le 23/11/2023.

ouvertes québécoises, dans lequel 1356 jeux de données sont disponibles au moment de notre plus récente consultation du site web, le 10 mai 2023. Le gouvernement du Québec ainsi que les municipalités de Gatineau, de Laval, de Montréal, de Québec et de Sherbrooke ont collaboré en vue du développement de ce portail, qui a été mis en ligne en avril 2016.

Deux ans plus tard, le 18 juin 2018, paraît le [Plan d'action pour l'accessibilité et le partage des données ouvertes des ministères et des organismes publics](#)<sup>26</sup>. S'y trouve définie la notion de « données ouvertes » : « Les données ouvertes sont des données brutes structurées et diffusées en format ouvert sous forme de fichiers numériques, auxquelles est associée une licence d'utilisation garantissant leur libre accès et précisant leurs conditions d'utilisation » (Secrétariat du conseil du trésor 2018 : 7). La licence (CC-BY) a été attribuée à ces jeux de données et se trouve mentionnée dans les fiches descriptives des ressources *Œuvres de la collection format JSON* et *Artistes de la collection format JSON*. Il s'agit du « contrat le plus souple proposé » en tant que licence « recommandée pour la diffusion et l'utilisation maximales d'œuvres licenciées sous CC »<sup>27</sup>.

Nous avons mobilisé deux jeux de données ouvertes à partir de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal publiés sur le portail Données Québec : *Œuvres de la collection en format JSON* et *Artistes de la collection en format JSON*<sup>28</sup>. Leur mise en ligne a notamment répondu au [Plan d'action favorisant un gouvernement ouvert 2021-2023](#)<sup>29</sup>.

Les « objets » du premier jeu de données correspondent aux œuvres acquises de 1964 à 2020 par don et par achat. Après avoir comparé le nombre d'œuvres renseignées dans le jeu de données (7770) et le nombre indiqué dans le document *Politique de gestion des collections du*

---

<sup>26</sup> Ce document est accessible par ce lien URL : [https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/gouvernement/SCT/vitrine\\_numeriQc/gouvernement\\_ouvert/plan\\_action\\_gouvernement\\_ouvert.pdf](https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/gouvernement/SCT/vitrine_numeriQc/gouvernement_ouvert/plan_action_gouvernement_ouvert.pdf). Consulté le 10/12/2023.

<sup>27</sup> Le contrat (CC BY) est ainsi défini sur le site Données Québec à la page « Licence Creative Commons 4.0 » : « (CC BY) : Cette licence permet à d'autres personnes de distribuer, remixer, arranger et adapter votre œuvre, même à des fins commerciales, tant qu'on vous attribue le crédit de la création originale en citant votre nom. C'est le contrat le plus souple proposé. Recommandée pour la diffusion et l'utilisation maximales d'œuvres licenciées sous CC, cette variante est utilisée par défaut pour chaque jeu de données ». URL : <https://www.donneesquebec.ca/licence/#cc-by>. Consulté le 23/11/2023.

<sup>28</sup> Nous avons téléchargé *Œuvre de la collection et en format JSON* et *Artistes de la collection en format JSON* sur le portail Données Québec le 9 décembre 2022. Les données mobilisées correspondent de ce fait aux versions des jeux de données à partir de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal qui étaient disponibles sur le site Données Québec à cette date.

<sup>29</sup> Ce document est accessible par ce lien URL : <https://www.quebec.ca/gouvernement/gouvernement-ouvert/mettre-en-oeuvre/plan-action-favorisant-gouvernement-ouvert-2021-2023/engagements-du-plan-daction-favorisant-un-gouvernement-ouvert-2021-2023>. Consulté le 30/07/2023.

*Musée d'art contemporain de Montréal* paru en 2017 (7 981), nous estimons que le fichier *Œuvres de la collection en format JSON* intègre plus de 90 % des œuvres acquises de 1964 à 2020.

## **Une méthodologie quantitative**

Catégorisation sexuée, analyses de facteurs, représentations graphiques

Ce mémoire étudie les « facteurs » qui ont favorisé l'entrée des femmes artistes dans la collection du Musée d'art contemporain de Montréal de 1964 à 2020. Certes, nous n'avons pas réalisé d'analyses statistiques factorielles, du fait des limites temporelles qui encadrent la réalisation d'un mémoire de maîtrise. Toutefois, se référer à des définitions de ce type d'analyse statistique a permis de comprendre plus justement la notion de facteur. Dans l'ouvrage *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Claire Lemerrier et Claire Zalc présentent l'analyse factorielle comme une « analyse de correspondances multiples ». Les résultats graphiques constituent « un outil d'exploration de corpus touffus permettant d'en repérer les traits saillants, un moyen de faire émerger des motifs d'un magma de données » (2008 : 59). Les « facteurs » correspondent aux deux axes vertical et horizontal, sur le plan bidimensionnel que forme le graphique (2008 : 65). Il reviendrait à l'analyste de déterminer si l'axe représente bel et bien « un « facteur » réel sous-jacent, une force sociale qui agit mais ne peut être directement observée » (2008 : 65). De ce point de vue, ils équivalent à des relations structurelles qu'il est possible de faire apparaître par la mise en correspondance de plusieurs variables : « Par convention, l'axe horizontal (axe 1) représente les oppositions et proximités entre modalités de variables qui sont statistiquement les plus significatives » (2008 : 65)<sup>30</sup>. Pareillement, les facteurs qui font l'objet de nos analyses ne relèvent pas uniquement de liens de causalités, mais également de concomitances et d'associations.

Responsable du laboratoire *l'Ouvroir d'histoire de l'art et de muséologie numériques* de l'Université de Montréal, Lena Krause a apporté un soutien précieux à la production de portraits statistiques du développement de la collection en fonction des catégories de genre des artistes. Par « portraits statistiques », nous désignons des visualisations de données quantitatives, lesquelles partent dans notre cas des collections des musées d'art<sup>31</sup>. Lena Krause est co-auteurice des graphiques

---

<sup>30</sup> Les variables sont des caractéristiques qualitatives ou quantitatives dont les valeurs sont mesurables ou définissables.

<sup>31</sup> La production de « portraits statistiques » qui donnent à voir les étapes du développement de la collection, sa constitution ainsi que les caractéristiques sociales et culturelles des artistes des œuvres conservées nous est apparue fortement intéresser les professionnels des musées d'art partenaires, dans le cadre du Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art* (CIÉCO). Il s'agit des équipes du Musée d'art contemporain de Montréal

présentés dans ce mémoire. Notre collaboration s'est développée dès décembre 2022, conséquemment à la publication des jeux données ouvertes à partir de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal sur le portail Données Québec. L'objectif était d'une part d'automatiser les calculs et d'autre part de produire des visualisations de données qui servent d'outils aux analyses de l'évolution de l'entrée des femmes artistes dans la collection. Ces graphiques sont chronologiques et interactifs : il est notamment possible de choisir, grâce à un sélecteur de temps, une période à visualiser.

Nous avons déduit que ce sont les sexes, et non les genres des artistes, qui sont renseignés par la propriété « genre » dans le jeu de données *Artistes de la collection*. En effet, les valeurs sont binaires : « Féminin » ou « Masculin ». Dans le jeu de données *Œuvres de la collection*, la totalité des œuvres est associée ou bien à la « Collection du Musée d'art contemporain de Montréal », ou bien à la « Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal ». Les inventaires qui nous ont été transmis par les professionnel.le.s du musée ainsi que le jeu de données *Œuvres de la collection* présentent les œuvres acquises par don et par achat de la période de 1964 à 2020. En conséquence, ces bornes temporelles sont également celles des graphiques produits ainsi que de l'ensemble du mémoire.

Notre objectif de contextualisation et d'explication des résultats quantitatifs obtenus est comparable à la démarche d'Anne Dymond dans l'ouvrage *Diversity Counts : Gender, Race, and Representation in Canadian Art Galleries*. Le premier chapitre rend compte des parts d'expositions monographiques de femmes artistes dans 130 institutions canadiennes de 2000 à 2010. L'auteure dresse un portrait statistique de la représentation des genres et des cultures des artistes dans la programmation des musées, des galeries et des centres d'art contemporain au Canada. Au cours des chapitres suivants, Anne Dymond situe les résultats statistiques présentés, en mobilisant l'histoire et le contexte urbain des institutions choisies comme cas d'étude (2019 : XIII). Dans le cas du Musée d'art contemporain de Montréal, l'analyse porte sur l'influence des changements de direction et de la composition des comités d'administration sur la part d'expositions solo d'artistes-femmes de 2000 à 2017 (2019 : 138). Nous analyserons spécifiquement sur l'entrée des femmes

---

(MAC), du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), du Musée McCord Stewart, du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) et du Musée d'art de Joliette (MAJ). Nous avons fait ce constat au cours de nos recherches consacrées à la réalisation de ce mémoire, ainsi que dans le cadre de nos missions menées au sein du Partenariat, en tant qu'auxiliaire de recherche. En effet, le premier cycle de « collaboratoires » qui s'est tenu en 2023 était consacré à la production de portraits statistiques relatifs aux collections des musées partenaires, et notamment aux enjeux de représentation et de diversité des artistes au sein des collections.

artistes au Musée d'art contemporain de Montréal par le moyen de l'acquisition de leurs œuvres ; tandis qu'Anne Dymond met en perspective l'évolution de la part d'expositions monographiques d'artistes-femmes par rapport à celle d'artistes-hommes à l'échelle des mandats de direction.

L'étude chronologique de l'histoire de l'institution depuis sa fondation a permis au préalable de repérer cinq facteurs potentiels de l'évolution de la répartition des acquisitions d'un point de vue chronologique et entre catégories de genre : les changements de direction ; la féminisation des équipes de professionnel.le.s du musée chargé.e.s du développement de la collection, ainsi que du comité d'acquisition et du conseil d'administration ; les modes d'acquisition ; les influences de la programmation sur la sélection des acquisitions ; les médiums et les disciplines artistiques favorisés. À partir de ces facteurs hypothétiques, nous avons produit chacune des visualisations de données. Nos analyses mobilisent alors les résultats statistiques obtenus.

## **Le déroulé des chapitres**

Le premier chapitre aura pour objectif d'explicitier le positionnement théorique, méthodologique et éthique de ce mémoire, à l'intersection des études féministes d'histoire de l'art et des méthodes quantitatives « statactivistes ».

Le deuxième chapitre dressera un portrait statistique des étapes de l'entrée des femmes artistes dans la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, au travers du prisme des répercussions des modes d'acquisition privilégiés (dons, achats, acquisitions massives et multiples) sur l'évolution de leur représentation dans le cadre des acquisitions.

Le troisième chapitre proposera une analyse institutionnelle transversale, par la mise en relation de facteurs se rapportant à trois secteurs du Musée d'art contemporain de Montréal : les structures de gouvernance ; la programmation ; le développement de la collection, spécifiquement les modes d'acquisition et les médiums ou disciplines artistiques prévalant<sup>32</sup>.

Ainsi, ce mémoire vise à analyser les pratiques de développement de la collection, ainsi que, plus largement, les différentes strates de la « mécanique institutionnelle » à l'origine de la représentation comparativement importante des femmes artistes dans la collection du MAC.

---

<sup>32</sup> Par l'expression « médiums prévalant » ou « modes d'acquisitions prévalant », nous entendons ceux qui sont associés aux nombres d'œuvres de la collection les plus élevés.



## Chapitre 1 – Positionnement dans le champ des études féministes et quantitatives d’histoire de l’art

Ce mémoire se réfère aux études qui associent l’emploi d’indicateurs quantitatifs à des analyses de la représentation des artistes-femmes dans les institutions artistiques. Linda Nochlin ouvre ce champ en 1971 par la parution de son essai “Why Have There No Been Great Women Artists” dans le journal *ARTnews*. À l’échelle de la discipline de l’histoire de l’art, elle met en relief les structures sociales et institutionnelles qui conditionnent le très faible nombre de femmes reconnues. Linda Nochlin considère d’un point de vue transhistorique les strates du système d’exclusion des femmes artistes. Nos analyses des facteurs de l’évolution de l’entrée des femmes artistes dans la collection se nourrissent des objectifs et des méthodes d’études féministes et quantitatives d’histoire de l’art. Toutefois, elles se limitent au développement de la collection du Musée d’art contemporain de Montréal.

### 1.1. Des analyses quantitatives et « structurelles » de l’exclusion des femmes artistes

#### 1.1.1. Des remises en question de systèmes institutionnels déterminants

Dans l’essai “Why Have There No Been Great Women Artists” initialement paru en janvier 1971 dans le journal *ARTnews*, Linda Nochlin s’oppose aux écrits féministes qui réévaluent la qualité des œuvres en réaction à la persistance de leur exclusion des références disciplinaires (2015 : 43)<sup>33</sup>. Ces analyses se détourneraient du faible nombre de femmes reconnues en histoire de l’art. Confrontées à l’évidence de leur effacement au sein des écrits canoniques de la discipline, elles porteraient sur les œuvres d’artistes-femmes exclues des canons artistiques<sup>34</sup>. Plutôt que de se

---

<sup>33</sup> Au cours de ce chapitre, nous nous référons à l’anthologie des écrits de Linda Nochlin, éditée par l’historienne de l’art féministe Maura Reilly en 2015 et intitulée *Women artists: The Linda Nochlin Reader*.

<sup>34</sup> Linda Nochlin nuance son opposition aux études féministes antérieures qui réévaluent la qualité de œuvres de femmes artistes, injustement mises de côté dans les écrits disciplinaires, dans un entretien donné à l’historienne de l’art féministe Maura Reilly. Celui-ci a été publié à l’occasion de la réédition en 2015 des écrits de Linda Nochlin : “In other words, in “Why Have There Been No Great Women Artists?” I said that I thought that simply looking into women artists of the past would not really change our estimation of their value. The whole point of the first big *Women Artists, 1550-1950* exhibition, however, was precisely to see what women as artists had done over the years despite prejudice, marginalization, and stereotyping. We weren’t claiming to find some neglected Michelangelos. (...) Rather, I was interested to see what women had achieved and not achieved within specific historical circumstances and particular sorts of social and permission” (2015 : 19-20). L’exposition *Women Artists, 1550-1950* a été initialement présentée au Musée d’art du comté de Los Angeles, du 23 décembre 1976 au 13 mars 1977.

réapproprié les méthodes et les concepts traditionnels, Linda Nochlin choisit de faire apparaître les rapports de pouvoir à l'origine de cette exclusion persistante (2015 : 43). Selon elle, par conséquent, l'absence des femmes artistes des écrits académiques ne saurait être aisément corrigée par de nouveaux écrits qui mettraient en valeur leurs œuvres d'art.

Le si faible nombre de femmes reconnues en histoire de l'art indiquerait leur exclusion de toutes les strates du système institutionnel qui régit la discipline. Celui-ci entraverait la formation des femmes artistiques, leurs productions, de même qu'il perpétuerait des croyances sexistes. Linda Nochlin aborde dans cette perspective la « question du nu » (2015 : 52). Elle explique que depuis la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle s'entraîner à peindre des modèles nu.e.s est une étape fondatrice de la formation au métier de peintre, dans un contexte où la peinture d'histoire demeure encore le genre dominant. Or, ce n'est qu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle que les femmes sont admises aux séances de peinture de modèles vivants à la *Royal Academy* de Londres. Les modèles doivent cependant demeurer partiellement vêtu.e.s face aux femmes (2015 : 53). En d'autres termes, ces obstacles empêchent les femmes peintres de « faire carrière ».

L'auteure défend en conséquence une prise de conscience collective de ce faible nombre. Celle-ci se doit d'engendrer une restructuration des sphères institutionnelles qui provoquent l'exclusion des femmes artistes. Par le terme d'institution, Linda Nochlin considère les instances politiques et artistiques, comme les musées ; les organisations sociales, telles que les systèmes de mécénat par lesquels les artistes s'intègrent aux réseaux professionnels ; les croyances imposées à travers l'histoire comme des consensus faisant autorité (2015 : 52). Elle démontre notamment la présence de préjugés véhiculés dans les écrits traditionnels d'histoire de l'art. Ces idéologies seraient héritées du mouvement romantique au XIX<sup>ème</sup> siècle en Europe de l'Ouest, à partir duquel s'est répandue la tendance à glorifier les « canons artistiques » et à naturaliser le « génie » des grands artistes (2015 : 49).

L'ouvrage *Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting World* paru initialement en 1965 est une référence de l'essai de Linda Nochlin (2015 : 53, 56, 68). Les auteur.e.s Harrison C. White et Cynthia A. White analysent les impacts de la restructuration du système institutionnel français sur la reconnaissance des peintres de métier à l'échelle nationale, au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle. À la notion de *institutional system*, ils attribuent une définition proche de celle que défend Linda Nochlin en 1971 : “By institutional system we mean a persistent network of beliefs, customs, and formal procedures which together form a more-or-less articulated social



organisation with an acknowledged purpose - here the creation and recognition of art” (1965 : 2). Or, l’émergence du mouvement impressionniste français au XIXème siècle est allée de pair avec l’expansion d’un réseau de critiques et de marchands d’art. Celui-ci a progressivement remplacé le système centré autour de l’Académie des beaux-arts à la fin du XIXème siècle<sup>35</sup> (1965 : 158).

Au sein des études féministes québécoises, l’article « Le champ de l’art moderne et les femmes artistes au Québec dans les années 1960 » de l’historienne de l’art Rose-Marie Arbour paru en 2000 part d’un constat chiffré. Celui-ci est positif et a trait à la représentation des femmes artistes. En d’autres termes, Rose-Marie Arbour analyse les facteurs de la participation d’un nombre significatif de femmes au courant post-automatiste entre 1955 et 1965<sup>36</sup>. Cette mise en valeur de femmes artistes aurait été déterminée par le contexte idéologique, social et politique québécois au moment de la Révolution tranquille. Il s’agit en effet d’une période de restructuration institutionnelle du secteur culturel (Arbour : 2000)<sup>37</sup>. La place occupée par les femmes artistes au sein de ce mouvement qui réaffirme au Québec le style abstrait, gestuel et « lyrique » va de pair avec la catégorisation sexuée de leur art par les critiques d’art. D’après l’auteure, les stéréotypes

---

<sup>35</sup> Après la suppression de l’Académie royale en 1792, à la fin de la Révolution française, l’ouverture de La Classe des beaux-arts de l’Institution de France de Napoléon, ainsi que de la Section de Peinture et Sculpture a restructuré la sphère académique de la peinture française (1965 : 16). L’Académie de Peinture et de Sculpture s’est établie en 1816. L’École des beaux-arts est alors devenue la formation classique d’excellence orientée vers la « professionnalisation » des peintres (1965 : 18-19). La scolarité était jalonnée par des concours, dont le plus prestigieux était le Prix de Rome (1965 : 19). Le Salon de Paris représentait alors une institution centrale, au sein de la sphère académique de la peinture française au XIXème siècle (1965 : 27). Ce dernier était annuel et pris en charge par le gouvernement.

Le gouvernement français a notamment décidé en 1848 que le Salon était dorénavant un lieu d’exposition « ouvert » : “In 1848, 5362 works had already been submitted when the revolutionary government announced that the Salon would be “free”, that is, all the works on hand would be hung” (1965 : 27). Les médailles du Salon étaient délivrées par un jury composé à partir de 1849 de membres du gouvernement et de membres élu.e.s par les artistes qui y ont précédemment exposé.

<sup>36</sup> Dans un autre article, intitulé « L’histoire de l’art au féminin », Rose-Marie Arbour fait mention de la participation de femmes artistes à l’exposition fédératrice de l’Association des peintres non figuratifs à la Galerie nationale du Canada :

« Au début des années 60, à la Galerie nationale du Canada, à Ottawa, avait eu lieu une exposition regroupant des membres de l’Association des peintres non figuratifs de Montréal qui incluait huit femmes sur un total de vingt-deux exposants, et en 1955, à quelques expositions près, les mêmes artistes faisaient l’objet d’une exposition sous le titre « La femme imagiste » (Galerie de l’Étable, Musée des Beaux-Arts de Montréal) » (1990 : 88).

<sup>37</sup> Nous avons eu accès à l’article sans que les pages soient numérotées. En voici la référence : ARBOUR, Rose-Marie (2000). « Le champ de l’art moderne et les femmes artistes au Québec dans les années 1960 », [En ligne], TRASFORINI, Antonia (2000). *Arte a Parte. Donne artiste, fra margini e centro*, Milan : Franco Angeli Editore, [http://classiques.uqac.ca/contemporains/arbour\\_rose\\_marie/champ\\_art\\_moderne/champ\\_art\\_moderne\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/arbour_rose_marie/champ_art_moderne/champ_art_moderne_texte.html). Consulté le 09/08/2023.

féminins et maternels qui leur sont attribués sont associés à l'image de l'artiste avant-gardiste contemporain<sup>38</sup>.

Les données quantitatives mobilisées dans ces trois publications sont les points de départ d'analyses des modalités et des processus de reconnaissance institutionnelle des artistes.

### 1.1.2. *Les indicateurs quantitatifs*

Se référer à la notion d'indicateur définie par Alain Guerreau dans *Statistique pour historiens* nous a permis de comprendre plus spécifiquement la fonction des nombres et des pourcentages dans l'essai de Linda Nochlin, ainsi que dans l'ouvrage de Harrison C. White et de Cynthia A. White. Dans le cadre d'études historiques et statistiques, mobiliser des indicateurs permettrait d'analyser les modalités de « relations » interindividuelles, ainsi que sur des rapports de pouvoir entre individus et entre groupes sociaux :

En partie complémentaire de la précédente ; nous avons en effet signalé un peu plus haut que l'objet d'une analyse historique est toujours une structure sociale, ou un objet très directement dérivé. Or une structure est un objet abstrait qui ne s'observe jamais directement. Les relations, qui sont les éléments constitutifs d'une structure, se mesurent à l'aide d'indicateurs (2004 : 17).

Les réitérations au sujet de l'effacement des femmes artistes en histoire de l'art, telle qu'elles traversent l'essai "Why Have There Been No Great Women Artists" de Linda Nochlin, relèvent selon nous de la notion d'indicateur, définie par Alain Guerreau. Linda Nochlin met en relief les entraves qui déterminent les relations des femmes artistes et qui restreignent par conséquent leurs carrières. Au sein de son argumentaire, la mobilisation de ces indicateurs appuie la défense d'une

---

<sup>38</sup> Rose-Marie Arbour a affirmé l'influence des écrits de Linda Nochlin sur les siens bien avant cet article auquel nous nous référons. En particulier, elle cite un extrait de l'essai de Linda Nochlin au premier paragraphe de l'article « L'art des femmes a-t-il une histoire ? », paru dans le 7<sup>ème</sup> numéro de la revue *Intervention* à l'hiver 1980 :

« Comme toute révolution, néanmoins, le féminisme doit en venir aux prises avec les bases intellectuelles et idéologiques des diverses disciplines intellectuelles ou savantes — histoire, philosophie, sociologie, psychologie etc. - de la même manière qu'il questionne les idéologies des institutions sociales actuelles. (Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *ARTnews*, January 1971, p. 23) » (1980 : 3).

S'ensuit un commentaire relatif aux aprioris véhiculés en histoire de l'art, qui ont déterminé l'exclusion des femmes artistes (1980 : 3) :

« la seule absence, par exemple, des productions artistiques des femmes de l'histoire de l'art officiel signifie qu'elles ne furent pas dignes d'intérêt soit parce qu'elles n'apparaissent que comme des productions mineures par rapport aux productions des grands maîtres, soit qu'elles sont tellement marginales et différentes quant aux principes et motivations qui leur sont propres, qu'elles sont tout simplement évacuées, comme impropres à l'avancement du savoir ou même simplement à sa confirmation ».

« prise de conscience » collective (2015 : 42). Celle-ci devrait viser un objectif de reconstruction des « structures » institutionnelles (2015 : 66-67).

En comparaison, l'ouvrage *Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting* porte sur un renouvellement institutionnel historique majeur. Les indicateurs quantitatifs que mettent en relief les auteur.e.s permettent d'en comprendre plus concrètement les rouages :

As more data are developed our type of interpretation can be refined, but not all complexities and subtleties of an era can be captured by an analysis centered on an abstract concept like « institutional system ». Yet only through such abstractions can we come to understand the structural interrelations among the confusing mass of concrete events (1965 : 159).

Par exemple, Harrison C. White et Cynthia A. White mettent en perspective des données quantitatives qui témoignent des récompenses nationales reçues par différentes catégories d'artistes. C'est à celles du tableau intitulé "Career Characteristics of Nineteenth-Century French Painters" que se réfère Linda Nochlin dans l'extrait cité ci-dessous (2015 : 56). Les différents types de victoires possibles, tels que l'entrée à l'École des beaux-arts, la réception d'une médaille de la Légion d'honneur, sont associés à des nombres ou à des pourcentages. Ceux-ci sont calculés en fonction des sexes et de la décennie à laquelle correspondent les années de naissance des peintres.

En particulier, Linda Nochlin fait mention de pourcentages qui se rapportent à la formation des peintres ainsi qu'aux récompenses qui leur sont décernées en France au milieu du XIXe siècle :

In the middle of the century, there were only a third as many women as men artists, but even this mildly encouraging statistic is deceptive when we discover that out of this relatively meager number, none had attended that major stepping stone to artistic success, the Ecole des Beaux-Arts, only 7% had received any official commission or had held any official office (...) only 7% had ever received any Salon medal, and *none* had ever received the Legion of Honor<sup>39</sup> (2015 : 56).

La part significative, voire prometteuse, de femmes qui étudient à l'École des Beaux-Arts contraste, une fois leur nombre rapporté à celui d'artistes masculins, avec les proportions faibles ou nulles

---

<sup>39</sup> Linda Nochlin a extrait ces données de l'ouvrage *Canvases and Careers Institutional Change in the French Painting World* de Harrison C. White et Cynthia A. White paru en 1965 (2015 : 68). La dernière colonne du tableau "Career Characteristics of Nineteenth-Century French Painter, présentant les proportions que nous citons, s'intitule "Samples of Women, Born 1786-1834 or First Salon from 1815-1865". Les deux auteur.e.s mobilisent des informations extraites du *Dictionnaire général des Artistes de l'École française Depuis l'origine des arts et du dessin jusqu'à nos jours Architectes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes*, « commencé par Emile Bellier De la Chavignerie » et « continué par Louis Auvray, statuaire et directeur artistique de la Revue Littéraire ». Y sont inclus.es les artistes considéré.e.s comme professionnel.le.s à l'échelle nationale ; c'est-à-dire qui ont plusieurs fois exposé leurs œuvres au Salon de Paris (1965 : 45). L'ouvrage est paru entre 1882 et 1885. Sa version numérisée est disponible sur la plateforme Gallica de la Bibliothèque nationale de France.

des médailles des Salons annuels et de la Légion d'honneur qui leurs sont délivrées. Or, ces récompenses témoignent d'une reconnaissance à l'échelle nationale.

Par le moyen d'indicateurs quantitatifs, Harrison C. White et de Cynthia A. White analysent les causes du déclin du système académique à partir de la moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle (1965 : 4). Les auteur.e.s mettent en relief des « influences », des « corrélations » ainsi que des « facteurs » en conclusion de l'ouvrage. Par exemple, les évolutions technologiques ainsi que l'expansion de techniques qui impliquent l'appropriation par les peintres de matériaux peu utilisés jusqu'alors ont impulsé l'expansion du mouvement impressionniste (1965 : 159). Ces facteurs sont corrélés à la redistribution du pouvoir de légitimation de artistes, à la faveur des marchands et critiques d'art<sup>40</sup>.

Au contraire, dans son essai “Why Have There Been No Great Women Artists”, Linda Nochlin n'emploie pas le terme « facteur », soit *factor* en anglais. Elle ne fait pas mention de causalités factuelles, de corrélations ou de correspondances. Son propos se concentre sur les « structures » pérennes qui perpétuent des partis pris à l'encontre de l'inclusion des femmes artistes à la discipline (2015 : 48) :

To encourage a dispassionate, impersonal, sociological and institutionally oriented approach would reveal the entire romantic, elitist, individual-glorifying and monograph-producing substructure upon which the profession of art history is based, and which has only recently been called into question by a group of younger dissidents.

Linda Nochlin défend, notamment par des arguments quantitatifs, une « prise de conscience » des mythes véhiculés de génération en génération d'artistes et d'historien.ne.s de l'art.

Se référer à des études qui lient l'emploi d'indicateurs à l'analyse des modalités de reconnaissance institutionnelle des artistes a permis d'élaborer la méthodologie quantitative de ce mémoire. Les indicateurs quantitatifs que nous construisons s'intègrent à une analyse des facteurs qui infléchissent l'entrée progressive des femmes artistes dans la collection.

Cependant, nos analyses de l'évolution de la place donnée aux femmes dans le cadre du développement de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal ne reprennent pas la notion de « grand artiste » que présente Linda Nochlin en 1971. En effet, l'auteure fait le constat

---

<sup>40</sup> “Lithography became an important art medium for the pure artist. The plein-air and Impressionist schools owed much to great materials which gave a greater flexibility in habits of work. But only in combination with changing institutions in the painting world could these technological factors have had such an influence” (1965 : 159).

d'un revirement disciplinaire et discursif dans l'essai "Why Have There Been No Great Women Artists ? Thirty years after", paru pour la première fois en 2006 : "There has been a change in the discourse about contemporary art. Greatness, like beauty, hardly seems an issue for postmodernism (...) The impact of theory on art discourse and especially feminist and/or gendered-based discourse is another change" (2015 : 312).

Dans cette perspective, au sein du MAC, d'après les fonctions attribuées aux acquisitions et à la gestion de la collection, l'objectif serait non pas de faire valoir une élite, mais de représenter la diversité des artistes et des pratiques artistiques contemporaines d'après la plus récente version de *Politique de gestion des collections du Musée d'art contemporain de Montréal* : « Le développement de cette collection est au cœur des préoccupations du Musée. Elle constitue un tableau vivant de l'époque actuelle, une époque riche de questionnements et de transformations ; elle reflète la diversité de la production actuelle (...) » (2017 : 5).

Ainsi, cette recherche a pour arrière-plan les objectifs des études féministes quantitatives d'histoire de l'art, en ce qu'elle a pour sujet la « mécanique » institutionnelle qui infléchit l'évolution du nombre d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes. Cependant, elle prend part plus spécifiquement au champ que composent les études muséologiques des facteurs d'intégration des œuvres de femmes artistes aux collections des musées d'art.

## 1.2. Les évolutions de la représentation des femmes artistes dans les collections des musées d'art

### 1.2.1. Des structures sociales et institutionnelles aux facteurs internes aux musées d'art

Une comparaison des objectifs de ce mémoire à ceux du chapitre 4 de l'ouvrage *Painting by numbers : data-driven histories of nineteenth-century art* (Greenwald 2021)

Au quatrième chapitre “Why Have There Been No Great Women Artists?: Artistic Labor and Time-Constraint in Nineteenth-Century America” de l'ouvrage *Painting by numbers : data-driven histories of nineteenth-century art*, Diana Seave Greenwald<sup>41</sup> mène une analyse statistique de la participation des femmes à la scène artistique états-unienne au XIX<sup>ème</sup> siècle. L'auteure fait état de l'évolution de leur représentation dans le cadre des expositions annuelles organisées par la *National Academy of Design*<sup>42</sup> de 1826 à 1900. Elle étudie également la composition du corpus d'œuvres d'artistes-femmes américaines conservées au *Metropolitan Museum of Art*, fondé en 1866<sup>43</sup>. L'auteure met en relation les productions artistiques de femmes artistes au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle, leur valorisation par le moyen d'expositions, ainsi que la part d'œuvres d'artistes-femmes acquises par les musées d'art (2021 : 86). De plus, elle justifie le choix de ces deux cas d'étude par le fait que l'acquisition d'œuvres réalisées par les membres fondateurs de la *National Academy of Design* a amorcé le développement de la collection du *Metropolitan Museum of Art* (2021 : 91).

Au travers de graphiques, Diana Seave Greenwald rend compte de l'évolution quantitative de la représentation des femmes artistes au sein de ces deux institutions. En particulier, les figures 4.3, 4.4 et 4.5 représentent les proportions annuelles par catégorie de genre d'œuvres d'artistes dont

---

<sup>41</sup> Au moment de la parution de l'ouvrage, Diana Seave Greenwald occupait le poste de “Assistant Curator of the Collection” au *Isabella Stewart Gardner Museum* à Boston. Elle a soutenu sa thèse au département d'histoire de l'Université d'Oxford en 2017, laquelle s'intitule *Painting by numbers: Case Studies in the Economic History of Nineteenth-Century Landscape and Rural Genre Painting*.

<sup>42</sup> Diana Seave Greenwald présente en ces termes la mission de l'institution ainsi que les règles s'appliquant à l'organisation et à la sélection des artistes des expositions annuelles : “The NAD sought to encourage the education of art students. Along with the founding of a school, the institution's annual exhibitions were an extension of this mission. While the first annual exhibition was mounted in 1826, codified exhibition rules were only created in 1829. The most important of these rules for data analyzed in this chapter are that “Works of Living Artists only, and such as have *never before been exhibited by the Academy*, will be received” (2021: 91).

<sup>43</sup> L'auteure explicite le projet et les conditions de la création de l'institution en 1866 : “This gender division is clear in the genesis of one of the most important American art institutions: the Metropolitan Museum of Art. The impetus for founding the Met had its roots in the Metropolitan Art Fair, an 1864 exhibition and auction organized for the benefit of the United States Sanitary Commission. That event demonstrated New Yorkers' growing interest in art and demand for regular exhibitions” (2021 : 94).

les œuvres exposées à la *National Academy of Design* sont des natures mortes de 1825 à 1900 (2021 : 97-98). Ces graphiques en courbe démontrent qu’à partir de 1860 la proportion d’artistes-femmes qui exposent ce genre d’œuvres est chaque année supérieure à celle d’artistes-hommes. D’une part, Diane Seave Greenwald rapporte cette disproportion à l’importance quantitative du corpus de natures mortes réalisées par des femmes artistes dans la collection du *Metropolitan Museum of Art*. D’autre part, elle montre que ce genre demeure minoritaire à l’échelle de la section « beaux-arts » de l’aile américaine du *Metropolitan Museum of Art*. Il représente une proportion de seulement 1,8 % (2021 : 98).

Pour expliquer ces données quantitatives, Diana Seave Greenwald adopte un parti pris similaire à celui que Linda Nochlin déploie dans l’essai “Why Have There Been No Great Women Artists?”. En effet, ce chapitre de *Painting by numbers: data-driven histories of nineteenth-century art* en reprend le titre. Elle met en relief les barrières sociales et institutionnelles qui restreignent les carrières des femmes. C’est en se référant au manque de temps à allouer aux productions artistiques que celles-ci subissent dans la société américaine au XIX<sup>ème</sup> siècle que Diane Seave Greenwald explique la tendance des femmes artistes à peindre des natures mortes. Or, ce genre est peu valorisé en histoire de l’art : “An important attribute of still life paintings is that they are typically smaller than works of other genres and can be finished over multiple interrupted sessions. They can be completed by an artist who is pressed for time” (2021 : 98).

À l’inverse, les analyses de ce mémoire ne portent pas sur la place occupée par le Musée d’art contemporain de Montréal au sein d’un système qui perpétue des dynamiques de marginalisation. Nous nous concentrons sur les facteurs qui ont plus ou moins directement impacté la représentation des femmes artistes dans le cadre du développement de la collection. Il s’agit notamment d’expliquer le pourcentage comparativement élevé d’œuvres d’artistes-femmes qui s’y trouvent conservées, comme nous l’avons expliqué en introduction. Pour ce faire, nous considérons en priorité l’histoire de l’institution et de la constitution de sa collection. Nous analyserons notamment l’impact des professionnel.le.s du Musée d’art contemporain, des comités en charge des acquisitions ainsi que des donateur.rice.s.

Néanmoins, Diana Seave Greenwald se réfère à des documents comparables à ceux qui ont fait l’objet de nos études quantitatives, ainsi qu’à la base de données du *Metropolitan Museum of Art*. La coopération des professionnel.le.s des musées a rendu possibles son projet, tout comme la réalisation de ce mémoire. Les légendes des graphiques relatifs aux œuvres du *Metropolitan*

*Museum of Art* présentent des sources identiques. La note associée au tableau qui s'intitule "Frequency of Gender of Makers of Different Kinds of Fine Artworks in the Metropolitan Museum of Art's American Wing" est la plus complète :

While this data could be web scraped off of their public-facing website, American Wing curator Betsy Kornhauser and collections manager Leela Outcalt provided me with a clean data file exported from TMS, the collections database system the Met and many museums use (2021: 96).

Pareillement, nos analyses statistiques ont mobilisé des informations extraites de documents Pdf et Excel exportés de la base de données Mimsy. Comme nous l'avons explicité en introduction, des jeux de données ouvertes relatifs aux œuvres et aux artistes de la collection ont été publiés aux formats JSON et CSV sur la plateforme gouvernementale [Données Québec](#)<sup>44</sup> le 29 novembre 2022.

### 1.2.2. *Des articles de presse à propos de la « sous-représentation » des femmes artistes*

Plusieurs articles de magazines d'actualités des mondes de l'art formulent la problématique de la « sous-représentation des femmes artistes » dans les collections des musées d'art. Ils présentent plusieurs facteurs des faibles pourcentages d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes. Sont mentionnés les politiques de développement des collections, ainsi que les professionnel.le.s en charge des acquisitions et de la gouvernance. De plus, la marginalisation des femmes du marché de l'art est mise en relation avec la place donnée aux œuvres d'artistes-femmes parmi les objets d'art donnés et achetés.

Paru en 2019 sur le site web de *MuseumNext*<sup>45</sup>, l'article de Manuel Charr "Are Museums Doing Enough to Increase the Number of Women Artists Represented in their Collections ?" rend compte d'une étude menée par la société *Artnet*<sup>46</sup>. Celle-ci est publiée la même année et s'intitule "Women's Place in the Art World: Why Recent Advancements for Female Artists Are Largely an

---

<sup>44</sup> URL : <https://www.donneesquebec.ca/recherche/dataset/macrepertoire>. Consulté le 23/11/2023.

<sup>45</sup> *MuseumNext* est un magazine en ligne d'actualités internationales des musées, dont le siège social est situé à Whitley Bay en Angleterre. Sa mission est ainsi présentée sur le site web :

"MuseumNext is a leading network for those working in museums. From our base in the North of England our small team works globally running conferences in New York, Melbourne, Los Angeles, Amsterdam, London and beyond. Our network includes more than 10,000 members. And the world's leading institutions, from Louvre to The Met, Van Gogh Museum to Guggenheim, TATE to Smithsonian trust MuseumNext to provide their staff with rewarding professional development opportunities". URL : <https://www.museumnext.com/about/>. Consulté le 10/12/2023.

<sup>46</sup> *Artnet* est une société de participations financières dont le siège social se situe à Berlin, fondée en 1989, et une plateforme en ligne destinée au marché international de l'art. Le site permet de suivre les tendances, les résultats des ventes aux enchères d'œuvres d'art.



Illusion”<sup>47</sup>. Elle diffuse la proportion de 11% d’œuvres d’artistes-femmes achetées par les musées états-uniens de 2008 à 2018. L’article démontre la faible amélioration de la représentation des femmes artistes au fil des ans.

Les œuvres d’artistes-femmes seraient des « prises de risque » des points de vue des potentiels vendeurs et acheteurs. Ces consensus partagés par les acteurs du marché de l’art sont des entraves discriminatoires. Aux États-Unis, avoir une ou plusieurs de ses œuvres précédemment vendues aux enchères favoriserait l’entrée d’autres d’entre elles dans des collections institutionnelles (Charr 2019). À ce sujet, dans un article publié en 2019 dans le magazine en ligne *ARTnews*<sup>48</sup>, “Museums Claim They’re Paying More Attention to Female Artists. That’s an Illusion”, plusieurs constats issus d’échanges avec des conservateur.ice.s sont relatés. Ils portent notamment sur la tendance aux refus d’achats d’œuvres d’artistes-femmes par les comités d’acquisition des musées d’art. Les auteures de l’article présentent la priorité donnée aux œuvres antérieurement vendues aux enchères comme un obstacle majeur. En effet, le troisième graphique inclus dans l’article, produit par *Artnet News* et son partenaire *In Other Words*, donne à voir la minorisation des femmes artistes au sein du marché de l’art. Le prix de l’ensemble des œuvres d’artistes-femmes vendues aux enchères aux États-Unis représente 2 % du prix total de 2008 à 2018 ; c’est-à-dire 4 sur 196,6 milliards de dollars américains. Ces stratégies de valorisation monétaire vont à l’encontre de la représentation des femmes artistes dans les collections.

Il s’agit par conséquent de mettre en relief l’impact des professionnel.le.s en charge du développement des collections. L’évolution de la représentation des femmes artistes serait liée aux mandats de direction de professionnelles féminines : “Notably, the museums with the highest

---

<sup>47</sup> Nous n’avons pas eu accès à ce rapport paru en 2019, et de ce fait à l’ensemble des critères pris en compte, mais à l’article publié dans *Artnet News*, dont voici la référence :

HALPERIN, Julia et Charlotte, BURNS (2019). “Museums Claim They’re Paying More Attention to Female Artists. That’s an Illusion”, *Artnet News*, [En ligne], 19 septembre 2019, URL : <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/womens-place-art-world-museums-1654714>. Consulté le 09/08/2023.

Cette étude quantitative a été réalisée en collaboration avec l’équipe du podcast *In Other Words*. La parution de cet article a ainsi été complétée par celle de l’épisode “The Art World: In Other Words, Why Gender Progress Is a Myth” le 3 octobre 2019 sur Apple Podcast. URL : <https://podcasts.apple.com/us/podcast/the-art-world-in-other-words-why-gender-progress-is-a-myth/id1203133627?i=1000452112634>. Consulté le 24/09/2023.

Le balado *In Other Words* est produit par Studio Burns, ainsi qu’animé par la journaliste Charlotte Burns et le conseiller artistique Allan Schwartzman. Tous deux s’entretiennent avec des acteur.ice.s des mondes de l’art.

<sup>48</sup> Il s’agit du même journal dans lequel Linda Nochlin a publié son essai en 1971 : “ Since 1902, ARTnews has been the most trusted source for news of the global art world and the art market. It is a digital-first publication that delivers up-to-the minute developments across its website and newsletters. Our one print issue is the annual Top 200 Collectors issue which, since 1990, has been the definitive source on the world’s most active and important art collectors”.

URL : <https://www.artnews.com/about-us/>. Consulté le 10/12/2023.

proportion of exhibitions by women over the past decade (...) all have female directors” (Halperin, Burns 2019). Plusieurs articles font état des contestations ainsi que des adoptions de politiques correctives au sein des institutions muséales. La journaliste Lily Lebrun est auteure de l’article “Women artists get a raw deal in historical collections. Will that ever change?”, publié en 2015 sur le site web du magazine *Apollon*<sup>49</sup>. Elle rend compte de la réserve des professionnel.le.s des musées d’art à appliquer des quotas aux expositions temporaires et permanentes ainsi qu’aux acquisitions. D’après les propos de Frances Morris<sup>50</sup> adressés en 2013 aux journalistes de *The White Review*, une exposition permanente paritaire à la *Tate Modern* ne serait pas un juste portrait de la collection. En effet, les femmes artistes représentent d’après elle seulement un cinquième des artistes des œuvres d’art conservées (Lebrun 2015).

Ainsi, la plupart des articles de presse que nous avons consultés ont une approche transversale. Ils révèlent les différentes strates de représentation, de même que de marginalisation des femmes artistes. Ils relient les proportions d’expositions d’œuvres de femmes artistes dans les musées d’art à celles des œuvres acquises.

D’autres articles auxquels nous nous référons ne posent pas la question des facteurs, mais apportent des chiffres-clé. Celui de Maura Reilly, publié en 2015, s’intitule “Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes”<sup>51</sup>. L’auteure y fait notamment mention de l’exposition permanente *elles@centrepompidou* qui s’est tenue de mai 2009 à février 2011 au Musée national d’art moderne à Paris. Cette exposition réunissait exclusivement des œuvres de femmes artistes, mais ne se serait pas soldée par une augmentation durable de la part d’acquisitions d’œuvres d’artistes-femmes : ““Elles” was a radical gesture of affirmative action—but one that was not long-lasting. (...) Moreover, the acquisition funds for women artists almost immediately dried up”<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Le magazine d’art international *Apollo* a son siège à Londres. Il appartient aux Barclay brothers et à la compagnie Press Holdings Media Group.

<sup>50</sup> En 2013, Frances Morris occupe le poste de “Director of Collection, International Art” à la Tate Modern, et ce depuis 2006.

<sup>51</sup> L’auteure se réfère à l’article de Linda Nochlin paru dans le même journal en 1971, *ARTnews*.

<sup>52</sup> Selon Maura Reilly, cette exposition représente un geste « radical » de revendication d’une plus juste reconnaissance des femmes artistes. Cette idée peut toutefois être nuancée. En effet, l’exposition n’est pas qualifiée de « féministe » dans le communiqué « *elles@centrepompidou* ARTISTES FEMMES DANS LES COLLECTIONS DU CENTRE POMPIDOU À PARTIR DU 27 MAI 2009 », intégré au dossier de presse élaboré par la Direction de la communication de l’institution.

Dans ce communiqué sont présentés la mission institutionnelle du Musée national d’art moderne et son « engagement auprès des artistes femmes » :

« Elle s’appuie sur la première collection européenne d’art moderne et contemporain, l’une des deux premières au monde. C’est l’occasion pour l’institution d’affirmer avec force son engagement auprès des artistes femmes, toutes disciplines confondues, de toutes les nationalités, et de remettre les créatrices au centre de l’histoire de l’art moderne

C'est la complexité des relations entre les expositions de collection et les pratiques d'acquisition que met en relief Maura Reilly.

### 1.2.3. *Les répercussions des pratiques de développement des collections muséales*

Plusieurs écrits académiques ont pour sujet les répercussions des pratiques d'acquisition sur la représentation des femmes artistes dans les collections muséales.

Paru en 2013, l'article de Joyce Zemans et Amy C. Wallace "Where are the Women? Updating the account!"<sup>53</sup> a pour problématique l'alternative entre la perpétuation et l'altération de « hiérarchies dominantes » au sein des institutions canadiennes postsecondaires, muséales, ainsi que par le moyen de subventions fédérales. Celles-ci sont décernées aux musées ou aux artistes. Concernant les acquisitions muséales, les auteur.e.s se concentrent sur deux cas d'étude. Tout d'abord, sont étudiées les subventions du Conseil des arts canadien à destination des musées d'art et des galeries publiques de 2008 à 2011. Celles-ci visent à encourager les acquisitions d'œuvres « d'artistes vivant.e.s ». L'analyse porte ensuite sur l'évolution annuelle du nombre d'acquisitions d'œuvres d'artistes-hommes et d'artistes-femmes par le Musée des beaux-arts du Canada de 1998 à 2010.

Les auteur.e.s considèrent en particulier la façon dont les professionnel.le.s du musée prennent en charge le pouvoir légitimateur de l'institution : "Senior NGC<sup>54</sup> staff are clearly aware of the gallery's power and its role in shaping the historical record and the careers of artists, and in influencing the market for contemporary art" (2013 : 16). Dans le cas des collections de musées publics canadiens, les œuvres données engendrent des réductions fiscales et font l'objet de déclarations. Les dons, comme les achats, doivent répondre aux objectifs officiels parus dans les politiques de gestion des collections (2013 : 17).

---

et contemporain du XXème et du XXIème siècle » (2009 : 3). URL : [https://valeriebelin.com/wp-content/uploads/pdf/elles\\_dossier\\_de\\_presse.pdf](https://valeriebelin.com/wp-content/uploads/pdf/elles_dossier_de_presse.pdf). Consulté le 24/09/2023.

<sup>53</sup> Dès le résumé, proposé en anglais et en français contrairement à la suite de l'article exclusivement en anglais, les auteur.e.s présentent comme suit les correspondances entre les deux articles publiés dans la même revue à quinze ans d'intervalle : « Cet article met à jour les résultats analysés dans "A Tale of Three Women : The Visual Arts in Canada / A Current Account/ing" (RACAR, vol. XXV, no 1-2 (1998), p. 103-22, paru en 2001) et propose un état de la situation actuelle des femmes artistes au Canada. Il réexamine le caractère institutionnel de la discrimination et son impact dans les institutions postsecondaires et les musées, ainsi qu'en rapport au soutien apporté aux artistes individuel ».

<sup>54</sup> NGC correspond à l'acronyme anglophone de *National Gallery of Canada*, soit le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) en français.

Les analyses ont notamment pour objet la fluctuation de la part des dons et des achats d'œuvres d'artistes-femmes par le Musée des beaux-arts du Canada. D'une part, ceci a permis de mesurer deux types d'évolutions. La proportion d'achats d'œuvres d'artistes-femmes vis-à-vis de celle d'artistes-hommes est plus importante que celle de dons entre 1998 et 2010. Les dons sont le mode d'acquisition prévalant au cours de la période des œuvres d'artistes masculins (2013 : 17). D'autre part, la prise en compte des modes d'acquisition apporte un éclairage sur les facteurs fluctuant d'une année sur l'autre. Par exemple, la supériorité du nombre d'œuvres d'artistes-femmes de 1999 à 2000 s'explique par la donation multiple d'œuvres de l'artiste par Betty Goodwin et son mari : "The reason for this anomaly is quickly apparent: 87% of the year's acquisitions of work by living Canadian women artists were from a single artist, Betty Goodwin, whose work the NGC has collected in depth" (2013 : 17-18). Il serait ainsi particulièrement pertinent de prendre en compte l'évolution de la représentation des femmes parmi les dons et les achats ; de même que d'analyser les conséquences des acquisitions multiples sur la constitution des corpus d'œuvres d'artistes-femmes des collections des musées d'art.

Afin de parvenir à « donner sens » aux parts d'œuvres de femmes artistes acquises par les institutions muséales, l'historienne de l'art Fabienne Dumont démontre l'importance de la prise en compte de « l'histoire de la constitution des collections » dans l'article « Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs. Exemple de la reconnaissance des plasticiennes des années 1970 en France »<sup>55</sup> (2008 : 237). Elle se réfère à la base de données Videomuseum qui répertorie les œuvres de trois grands fonds français : le Musée national d'art moderne (MNAM), le Musée d'art moderne de la Ville de Paris (MAMVP) et le Fonds national d'art contemporain (FNAC). Elle présente ainsi plusieurs pourcentages à propos de la représentation des femmes artistes : « Pour la décennie 1970-1982, les trois collections possèdent ensemble 1 755 œuvres de 566 plasticiennes, soit 12 % des œuvres de ces collections et 17,5 % des artistes » (2008 : 236). Comprendre ces pourcentages au sujet de la représentation des femmes

---

<sup>55</sup> Cette publication mobilise les résultats des recherches menées dans le cadre d'un séminaire interuniversitaire, portant sur les discriminations subies par les femmes artistes : « Le séminaire « Rapports sociaux de sexe dans le champ culturel » explore ces questions depuis 1995, au travers de corpus variés, portant sur diverses périodes historiques et formes artistiques (musique, littérature, arts plastiques, cinéma, etc.) » (2008 : 220).

Ce séminaire a eu lieu en 2008-2009 à *the University of London Institute in Paris* (ULIP), en partenariat avec l'Université de Versailles/Saint-Quentin (Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines).

Source : <http://www2.univ-paris8.fr/RING/spip.php?article335>. Consulté le 10/12/2023.

artistes dans le cadre de collections muséales nécessiterait de faire porter l'analyse sur les pratiques, ainsi que les politiques internes aux institutions qui impactent les acquisitions.

Fabienne Dumont défend alors l'idée selon laquelle il est nécessaire d'analyser l'évolution des modes d'acquisition privilégiés par le Musée national d'art moderne à Paris. Il est ainsi possible de prendre plus adéquatement la mesure de l'influence des politiques institutionnelles sur l'inclusion des œuvres de femmes artistes dans les collections, au cours des années 1970 : « Le résultat d'un comptage des œuvres de ce musée est difficile à interpréter, car aucune politique suivie n'a présidé à la constitution du fonds jusqu'au milieu des années 1970 : elle était fondée sur des donations » (2008 : 237). Or, selon l'auteure les œuvres données ne font pas à cette période l'objet de politiques correctives, par lesquelles les professionnel.le.s en charge des acquisitions régulent rigoureusement les entrées (2008 : 237).

Dans l'article "A never-ending story: the gendered art museum revisited, *Museum Management and Curatorship*" paru en 2016, le professeur danois Hans Dam Christensen part du postulat selon lequel les pratiques et les discours au sein de divers secteurs des musées peuvent engendrer de fortes inégalités entre les femmes artistes et les artistes masculins dans le cadre des acquisitions (2016 : 350). Ses analyses sont transversales : elles comprennent la gouvernance, les acquisitions, les expositions et l'éducation des institutions étudiées. En premier lieu, Hans Dam Christensen<sup>56</sup> met au jour la faible augmentation de la part d'œuvres d'artistes-femmes acquises par sept musées d'art danois, depuis le rapport de 2005 du Ministère de la culture danois. S'y trouvent présentées des données statistiques relatives aux genres, aux âges des artistes des collections ainsi qu'aux prix des œuvres acquises par ces musées d'art danois. L'article se fonde sur plusieurs constats publiés dans ce rapport qui met en relief des disparités : "By way of comprehensive statistic material, which demanded quite an effort from the museums involved, this report documented that 80% of the artworks by living artists acquired in the period were produced by male artists; in terms of deceased artists, 95% were by male artists" (2016 : 349). L'analyse a alors pour objet les répercussions de la parution en 2005 de ce rapport ministériel sur l'évolution des pratiques d'acquisition des musées d'art danois qui y sont mentionnés. Hans Dam Christensen a calculé à partir des données partagées sur les sites web des institutions le nombre d'acquisitions, effectuées par les musées depuis 2005, par catégorie de genre des artistes. L'auteur fait également

---

<sup>56</sup> Au moment de la parution de l'article, Hans Dam Christensen était professeur au département de communication à l'Université de Copenhague.

état des évolutions des parts de femmes artistes exposées et du nombre de professionnelles au sein de l'institution.

Hans Dam Christensen explique que les contextes urbains, historiques et sociaux dans lesquels se situe un musée d'art conditionnent l'évolution de sa structure administrative ainsi que les décisions prises à l'interne (2016 : 364). Dans cette perspective, Anne Dymond emploie la notion "*interrelated factors*". Ces facteurs « interconnectés » comprennent aussi bien les pratiques des professionnel.le.s que les caractéristiques globales des institutions muséales (2019 : XIII). Au quatrième chapitre de *Diversity Counts, Gender, Race, and Representation in Canadian Art Galleries*, Anne Dymond inscrit les fluctuations au Musée d'art contemporain de Montréal de la proportion d'expositions solo de femmes artistes, vis-à-vis des artistes masculins, dans le contexte des changements de direction de 2000 à 2017 (2019 : 138).

### 1.3. Les insuffisances des résultats statistiques

Les analyses déployées jusqu'alors rejoignent l'idée selon laquelle les résultats statistiques actuels, relatifs aux disproportions entre les acquisitions muséales d'œuvres d'artistes-femmes et d'œuvres d'artistes-hommes sont intrinsèquement insuffisants. Leur interprétation nécessite de les contextualiser dans le cadre de l'histoire de l'institution étudiée. De plus, associer les œuvres d'art aux sexes des artistes, masculins ou féminins, implique de s'appropriier les catégories traditionnelles binaires.

En 2013, après le décès de Roszika Parker, paraît la seconde préface rédigée par Griselda Pollock et intitulée "A lonely preface" de *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, dont la première version date de 1988. Dans cette préface de 2013, Griselda Pollock explique que cet ouvrage classique s'inscrit dans le champ qu'a ouvert Linda Nochlin en 1971, puisqu'il s'agit d'une « intervention féministe » en histoire de l'art :

In one sense, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* remained faithful to Nochlin's radical call for what I would later define as 'feminist interventions in art's histories' that represented much more than a cosmetic corrective to the half-empty galleries and incomplete libraries because they challenged the foundations of Art History (2013 : XVIII).

Griselda Pollock et Roszika Parker nous semblent toutefois considérer les arguments quantitatifs relatifs à la représentation des femmes artistes en histoire de l'art comme insuffisants. Elles adoptent de ce fait un parti pris distinct de celui de Linda Nochlin.

Mener à bien des démarches statistiques et établir des arguments quantitatifs nécessitent de mettre en œuvre une certaine catégorisation qui différencie les femmes artistes des artistes masculins. Or, qualifier par un adjectif le genre d'un.e « artiste » reviendrait à se réapproprier une classification hiérarchique. Le terme « artiste » demeurerait porteur de stéréotypes dominants, tandis que l'adjectif distinguerait un.e artiste minorisé.e :

Artist/woman artist, artist/black artist, artist/queer artist: any qualification has the effect of marking the second term, loading it with local particularities while leaving unspoken and unmarked the privileged and seemingly universal term, artist, as the space for masculinity, whiteness, heterosexuality (Pollock 2013 : XIX).

Le projet de *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* est donc de repenser les catégories qui structurent les écrits d'histoire de l'art en les rendant perméables aux pratiques artistiques de femmes artistes. L'attention de l'historien.ne de l'art devrait se concentrer sur les significations, ainsi qu'aux « actes de représentation » et « d'auto-représentation » qui les constituent : “We sought to reconnect artistic practice to social and historical forces shaping both art and gender, and to read the visual arts as inscriptions of situated subjectivities negotiating given or changing aesthetic practices and artistic languages” (2013 : XXI). Griselda Pollock se distingue alors de ce que soutenait Linda Nochlin en 1971 puisque celle-ci insistait sur les déterminismes qui limitent les productions artistiques des femmes artistes, ainsi que leur reconnaissance.

Certes, nous ne proposerons pas ici une alternative à la catégorisation binaire entre « artistes-hommes » et « artistes-femmes ». Dans le cadre de notre argumentaire quantitatif, nous reprenons les « catégories de genre » binaires associées aux artistes dans le cadre des sources auxquelles nous avons eu accès. Nous employons les notions « d'artiste-femmes » et « d'artiste-hommes » en tant que catalyseurs d'évolutions différenciées.

Les limites de l'approche binaire des genres des artistes, dans le cadre d'études quantitatives, sont également présentées dans les articles et les ouvrages auxquels nous nous sommes précédemment référé. Si ces études mobilisent pragmatiquement des catégories « critiquables », celles-ci sont en cours d'évolution à une plus large échelle. Comme l'expliquent Joyce Zemans et Amy C. Wallace dans l'article “Where are the Women ? Updating the account!”, « compter » permet tout d'abord de prendre conscience de la faible représentation des femmes artistes à l'échelle des institutions artistiques : “Though this paper is about the status of visual artists, we begin with a brief survey of recent reports and articles to point out that the issues of representation, inclusion, and equity—and counting—are not limited to any single sphere” (2013 :

2). Les données statistiques nous poussent alors à agir ; à poursuivre nos analyses et nos luttes à l'encontre des entraves discriminatoires (2013 : 22). Pour des raisons similaires, Hans Dam Christensen ne renonce pas à compter les artistes-femmes et les artistes-hommes, dont les œuvres sont acquises par les musées d'art danois, sur les sites web des institutions. Il assigne un sexe à chaque artiste en fonction de son prénom. Cependant, l'auteur insiste sur l'enjeu de parvenir ultérieurement à remettre en question les catégories structurant les résultats quantitatifs. L'objectif serait de rendre compte bien plus justement des genres des artistes, socialement construits (2016 : 352).

Enfin, dans *Diversity Counts : Gender, Race, and Representation in Canadian Art Galleries*, Anne Dymond défend l'idée d'après laquelle les professionnel.le.s des institutions artistiques canadiennes ont tout intérêt à se réapproprier les données statistiques qui indiquent les degrés d'exclusion ou d'inclusion des femmes artistes. La production de ces indicateurs seraient utiles à l'évolution des pratiques institutionnelles en direction d'une représentation plus équitable des artistes : "In asking what we gain from collecting systematic data on exhibitions, this book reveals the absolute necessity of that information" (2019 : XVI). Nous comprenons ainsi la nouvelle importance des portraits statistiques des collections qui permettent, en tant que visualisations de données, de donner à voir les tendances minoritaires, majoritaires, ainsi que les caractéristiques majeures des œuvres ou des artistes pris.es en compte. Il est ainsi possible d'en révéler aussi bien les richesses que les lacunes<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Dans l'introduction, à la note 31, nous avons fait état de l'intérêt porté par les professionnel.le.s des musées partenaires aux portraits statistiques des collections dans le cadre du premier cycle de « collaboratoires », au sein du Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art* (CIÉCO).



## 1.4. Visualiser les parts d'œuvres d'artistes-femmes acquises

### 1.4.1. Les stratégies visuelles et statistiques des Guerrilla Girls

Des projets militants, artistiques et statistiques ont permis de dénoncer autant l'exclusion des femmes artistes de la sphère institutionnelle que les stéréotypes qui leur sont attribués. C'est le cas de ceux des *Guerrilla Girls*.

En 2020, *Guerrilla Girls* ont édité un ouvrage, *Guerrilla Girls, the art of behaving badly*, qui présente les productions graphiques de leurs projets activistes de 1985 à 2019. Celui-ci contient l'une de leurs affiches les plus médiatisées (Illustration 1). Elle fait état des résultats du comptage effectué par les *Guerrilla Girls* des œuvres de femmes artistes qui sont exposées dans les sections d'arts modernes du *Metropolitan Museum of Art* à New York. S'y trouve inscrit le slogan "Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female" (2020 : 22-25). La charte de couleurs utilisée par les *Guerrilla Girls* contient un jaune vif, un rose fuchsia, du noir, ainsi qu'un gris clair. L'intensité du contraste entre ces couleurs appuie l'urgence du propos. La référence à *La Grande Odalisque* de Jean-Auguste-Dominique Ingres, produite en 1814 et conservée au Musée du Louvre, est aussi bien ironique que dénonciatrice. L'odalisque, nue, est parodiée. Le corps est devenu gris clair. Le masque de gorille, qui anonymise chaque membre du groupe activiste, prend la place du visage. La figure d'une femme offerte au regard masculin a dorénavant l'apparence d'une *Guerrilla Girl*.

Les *Guerrilla Girls* présentent les étapes et les objectifs de leurs calculs portés notamment sur les œuvres exposées au sein des institutions muséales new-yorkaises, dans la légende qui présente cette affiche réalisée en 1989 et sa version réactualisée en 2012 :

We went to the Metropolitan Museum to count the number of women artists on exhibit compared to the number of naked female bodies in the artworks. The results were very revealing. (...) We ran it as an ad in New York City's buses instead. Since then, it's been reproduced thousands of times and traveled all over the world (2020 : 24).

Comme l'indique la signature de chacune de leurs publications, "Guerrilla Girls conscience of the art world", elles partagent leurs résultats afin de provoquer les réactions des professionnel.le.s des musées et des acteur.rice.s du marché de l'art. L'objectif est également d'informer les publics aussi larges que possible des inégalités subies par les femmes artistes. Les stratégies visuelles mises à l'œuvre rendent ces données statistiques criantes.

En 1988, Josephine Withers retrace les lignes directrices de leurs premières années d'activisme. L'article démontre que leur démarche s'oppose aux approches idéologiques des premiers groupes féministes par la diffusion de statistiques. Par le moyen de « données vérifiables », elles mettent en lumière des schémas discriminatoires (1988 : 288). D'une part, les *Guerrilla Girls* mènent un activisme de rue : elles affichent des posters à partir d'avril 1985 sur les murs des quartiers Soho et *East Village* à New York, où se développent un certain nombre de galeries d'art (1988 : 285). D'autre part, elles participent à des expositions dans des lieux institutionnels, ou imposants par leurs architectures : “Six months after their first action, the Palladium, a chic postmodern disco on East Fourteenth Street (...) invited the Guerrilla Girls to curate an exhibition of about 150 works of art by eighty-five women artists” (1988 : 286). Aussi, elles organisent des panels, y invitent des critiques et des marchands d'art pour dénoncer le sexisme qu'ils véhiculent. Ces rencontres ont lieu dans des institutions universitaires, par exemple en mars et en avril 1986 à la *Cooper Union*. Il s'agit d'un établissement d'enseignement supérieur situé dans le quartier *Lower Manhattan* à New York (1989 : 287). Dès le milieu des années 1980, les *Guerrilla Girls* associent leur militantisme à des interventions dans des institutions artistiques et universitaires. Leur démarche est quasi-lobbyiste : “They plan to launch a lobbying effort to challenge public institutions in an even more direct way than the posters and there is talk of establishing a legal department” (1988 : 289-290). Les *Guerrilla Girls* militent contre les institutions, tout en organisant des interventions en leur sein<sup>58</sup>.

De plus, les stratégies activistes des *Guerrilla Girls* sont héritées de groupes militants actifs à la fin des années 1960, notamment de *The Art Workers' Coalition* (AWC) (1989 : 289). Comme l'indique leur nom, les tactiques des *Guerrilla Girls* se rapportent aux attaques de « guérilla »<sup>59</sup> :

---

<sup>58</sup> Les projets activistes des *Guerrilla Girls*, à la frontière entre l'espace public et « l'intérieur » des institutions universitaires et artistiques, s'inscrivent selon nous dès le milieu des années 1980 dans le courant de la critique institutionnelle, telle que la définit John C. Welchman :

« Le mouvement de la Critique Institutionnelle [a été] lancé (sans être encore ainsi nommé) à la fin des années 1960 par des artistes comme Marcel Broodthaers et Daniel Buren en Europe, et Michael Asher et Hans Haacke aux États-Unis. À travers ses premières manifestations, assez diverses, la Critique Institutionnelle a emprunté la voie d'une analyse critique ou d'un dévoilement ironique des structures et de la logique des musées et des galeries d'art. [Elle a été] reprise, réévaluée et baptisée de son nom dans les années 1980 par des artistes comme Andrea Fraser, Renée Green, Fred Wilson et d'autres, qui s'engagèrent dans des interventions plus interactives et performatives, et par des critiques d'art (...) » (Welchman 2006 : 11).

<sup>59</sup> Il nous semble opportun de mentionner ici le deuxième sens de « guérilla », d'après la définition que propose le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : Il nous semble opportun de mentionner ici le deuxième sens de « guérilla », d'après la définition que propose le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : « B. – P. méton. Guerre généralement conduite par des partisans et fondée sur le harcèlement de l'adversaire par des embuscades et des coups de main. Guérilla rurale, urbaine : La Sierra a surpris les fascistes ; les positions étaient

“*The Guerrilla Girls* have, however, adopted in benign form some guerrilla tactics: strictly anonymous membership, undisclosed numbers, surprise tactics, and public service "actions" played out in the streets in gorilla drag” (1988 : 285). Ainsi, les statistiques ont une fonction dénonciatrice.

La démarche des *Guerrilla Girls* participe de l'émergence au cours des années 1980 de projets réalisés par des commissaires et des artistes, qui défendent aux États-Unis une représentation plus équitable des femmes artistes. Dans l'article “The Guerrilla Girls' Reckoning” de 2011, Anna Chave fait mention de l'exposition dont le catalogue est paru en 1989. Celui-ci s'intitule *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985* : “a full-dress traveling survey of contemporary women's art, devolved more from the latter initiative, emphasizing inclusion and a potential for more proportionate representation” (2011 : 103). Au moment des années 1980, ces revendications d'une plus grande part de femmes artistes reconnues en histoire de l'art ont répondu aux évolutions particulièrement labiles et sexistes du marché de l'art (Withers 1988 : 289, Chave 2011 : 103). Les affichages des *Guerrilla Girls* rappellent les productions d'artistes new yorkais.e.s des années 1970 et 1980 qui se réapproprient le médium de l'affiche. Ils associent des images à des slogans pour dénoncer des stéréotypes capitalistes. C'est notamment le cas de Barbara Kruger, de Jenny Holzer et de Keith Haring (Chave 2011 : 106).

En ce qui concerne l'objectif de leurs calculs activistes, les *Guerrilla Girls* ne présentent aucunement « l'équité » comme une solution satisfaisante. Elles refusent de ce fait le surnom qui leur est publiquement attribué, « Quota Queens » (1995 : 28). Dans une interview parue en 1995 au sein du magazine *Confessions of the Guerrilla Girls, by the Guerrilla Girls, whoever they really are*, chaque question indiquée par la lettre « Q » est suivie de la réponse d'une des militantes. Le nom de chacune est emprunté à une femme artiste à laquelle il s'agit de rendre hommage. Dans cet entretien, les *Guerrilla Girls* expliquent leurs stratégies. Elles brandissent des « chiffres choc ». Leur volonté est d'agir pragmatiquement contre l'exclusion des femmes artistes et des artistes de couleur de sorte qu'elles, et ils, se voient rétribuer « leur juste part » : “What we do agree on unanimously is that women and artists of color deserve a piece of the pie and shouldn't be prevented from getting a big piece, if that's what they're after” (1995 : 28-29).

Leurs interventions activistes et statistiques ne connaissent aucunement la même expansion au Canada qu'aux États-Unis. Elles ont pourtant pris une tournure internationale dès la première

---

particulièrement favorables à une action de guérilla ; le peuple a une force de choc très grande et très courte. Malraux, *Espoir*, 1937, p. 529 ». URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/guerilla#:~:text=Guerre%20g%C3%A9n%C3%A9ralent%20conduite%20par%20des,et%20des%20coups%20de%20main>. Consulté le 10/12/2023.

décennie de leur activisme, comme le montre la chronologie qui clôt l'ouvrage *Guerrilla Girls, the art of behaving badly* (2019 : 189). Elles rayonnent au cours de cette période jusqu'à l'Europe de l'Ouest, mais non pas au Canada.

Malgré l'absence des *Guerrilla Girls* au Canada, le féminisme s'impose comme un enjeu sur la scène québécoise, et ce, dès les débuts des années 1980. En effet, quelques années avant la formation de ce groupe militant et féministe, *The Dinner Party* de Judy Chicago (Illustration 3) est exposée en 1982 au Musée d'art contemporain de Montréal. L'œuvre fut réalisée entre 1974 et 1979 et conservée depuis 2002 au Brooklyn Museum. Il s'agissait de rendre hommage à un nombre conséquent de femmes, aussi bien des auteures, des peintres que, par exemple, des déesses fictives. D'une dimension de 1463 × 1463 cm, *The Dinner Party* se compose d'une table grandiose triangulaire, de céramique, de textile et de porcelaine<sup>60</sup>. Les noms de 999 femmes sont inscrits en or sur le carrelage blanc qui soutient la table. Ils s'additionnent aux places qui se trouvent attribuées à un total de 39 de femmes. La même année, l'historienne de l'art spécialiste des arts québécois Rose-Marie Arbour, conservatrice invitée au Musée d'art contemporain de Montréal, organise l'exposition collective *Art et féminisme*. En réponse à l'œuvre de Judy Chicago, l'exposition réunit les œuvres d'une quarantaine d'artistes, québécoises et canadiennes (Verlaeck 1982 : 10-11). L'importance du « nombre » de femmes artistes reconnues se trouve ainsi mise en relief au sein du Musée d'art contemporain de Montréal, alors qu'y sont exposées des œuvres d'art explicitement féministes.

#### 1.4.2. Des analyses « statactivistes »

Notre recherche est inspirée de l'éthique et de l'esthétique « activistes » des *Guerrilla Girls*. Présenter les parts et les nombres d'œuvres d'artistes-femmes acquises par année obtenus par nos propres calculs nous conduit à proposer un discours alternatif aux politiques officielles et à ceux des professionnel.le.s du musée. Ainsi, nous éclairons à nouveau les étapes du développement de la collection permanente. La production de graphiques, dont la charte de couleurs reprend celle des *Guerrilla Girls* (Figure 54), a permis de rendre saisissante l'évolution de l'entrée des femmes artistes dans la collection.

---

<sup>60</sup> Ces informations sont partagées sur le site web du *Brooklyn Museum*. URL : [https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party/](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/). Consulté le 10/12/2023.

Comme nous l'avons mentionné en introduction, ce mémoire s'arrime aux projets statistiques que les sociologues Isabelle Bruno, Emmanuel Didier et l'artiste Julien Prévieux rassemblent sous le concept « stactivisme » dans l'ouvrage éponyme paru en 2014. Selon eux, il serait possible de « comprendre les effets de domination attachés aux statistiques » et de s'approprier « la force critique qui peut naître de leur retournement » (2014 : 5-6). Cette publication de 2014 suit « la conférence réunissant militants, chercheurs et artistes » qui a eu lieu le 15 mai 2012 à Paris. Cet événement a rendu possible le projet de « cartographier un ensemble de travaux correspondant à cette ambition » (2014 : 8). L'objectif de certaines pratiques « stactivistes » est précisément de s'émanciper des « méthodes de gouvernementalité néolibérales » (2014 : 7). En effet, l'État néolibéral aurait pour particularité de mettre sous pression ses agent.e.s par une « évaluation quantitative et comparative permanente » (2014 : 6).

Les hypothèses à l'origine des raisonnements quantitatifs, les échelles prises en compte et les méthodologies d'interprétation mises en place seraient des enjeux centraux dans le cadre des projets innovants et statistiques (2014 : 63). Au chapitre « La statistique, outil de libération ou outil de pouvoir ? », le sociologue Alain Desrosières met en avant les démarches de groupes militants qui construisent de nouveaux indicateurs quantitatifs, en contexte de vives controverses. En France, le groupe ACDC, dont le nom est l'acronyme de « d'autres chiffres du chômage », a proposé au printemps 2007 une alternative aux indicateurs du « chômage ». Ceux-ci sont alors établis en France en fonction des critères du Bureau international du travail (BIT), ainsi que du « nombre d'inscrits dans les fichiers de l'Agence nationale pour l'emploi (ANPE), devenue Pôle Emploi en 2008 » (2014 : 59). Le groupe ACDC ambitionne de construire un nouvel indicateur statistique, qui « revient à prendre en compte la désinstitutionnalisation du salariat, accélérée depuis les années 1980 ». Il s'agit de considérer d'autres situations de précarité subies par les travailleur.se.s (2014 : 61). D'une façon comparable, nous souhaitons construire des indicateurs statistiques de l'entrée des femmes artistes dans la collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Faire varier les échelles, dans l'objectif d'affiner les entités quantitatives comparées, nous a permis d'affirmer notre approche critique.

Enfin, plusieurs démarches « stactivistes » impliquent la réalisation de dessins ou de graphiques quantitatifs. Il s'agit de visualisations alternatives. Au chapitre « Esthétique des statistiques... », Julien Prévieux présente un projet mis en œuvre en 2011 en collaboration avec « quatre policiers du commissariat du XIV arrondissement de Paris » (2014 : 90). L'artiste leur a

proposé de dessiner à la main des « diagrammes de Voronoï », qui sont des « formes géométriques subdivisant l'espace » référençant « spatialement le nombre de délits recensés » (2014 : 91). L'objectif est de se réappropriier les algorithmes générés informatiquement. Ils sont « intégrés aux systèmes de type Compstat » (2014 : 92). Ces productions manuelles plus longues et moins efficaces auraient provoqué de véritables dialogues entre les policiers. D'après Julien Prévieux, ce projet leur a permis de programmer des moyens d'action de nature différente ; hors d'une temporalité régie par la diffusion de chiffres sans que soit rendue possible une réelle compréhension par les agent.e.s (2015 : 94).

Nous souhaitons mettre en application le pouvoir émancipateur de la statistique : elle peut être révélatrice, de même qu'elle ouvre le champ à des interprétations critiques. Les démarches « statactivistes » font face aux objectivités qu'imposent les institutions notamment par le moyen de politiques quantifiées. Nous reprenons la définition de la statistique défendue par Isabelle Bruno, Emmanuel Didier et Julien Prévieux dans « Introduction Pour un statactivisme ! » : « Moyen de réduire les incertitudes et d'ouvrir des possibilités pratiques, la statistique est également un carrefour disciplinaire (mathématique, sciences sociales, comptabilité, gestion, etc.) où des rencontres inédites peuvent être favorisées » (2014 : 29). En vue de la réalisation de ce mémoire, nous avons produit des visualisations de données. Nous avons ensuite contextualisé l'évolution quantitative de l'entrée des femmes artistes dans la collection en convoquant plusieurs types de sources relatives à l'histoire du Musée d'art contemporain de Montréal.

Nos analyses quantitatives ne visent pas à dénoncer les pratiques d'acquisition qui ont lieu au Musée d'art contemporain de Montréal. Notre démarche « statactiviste » consiste en la production de statistiques à partir des données partagées par le musée. Nous souhaitons expliquer la position favorable du Musée d'art contemporain en ce contexte de partage médiatique des pourcentages d'œuvres d'artistes-femmes des collections des musées d'art. En effet, comme nous l'avons expliqué en introduction, certains de ces calculs ont été effectués par les professionnel.le.s des institutions, comme ce fut le cas en 2016 de la conservatrice responsable de la collection du MAC, Marie-Ève Beaupré. Des objectifs paritaires sont progressivement intégrés aux politiques officielles des musées d'art québécois. Ils sont présentés dans plusieurs des politiques de gestion des collections les plus récentes. La mise en application d'une « sensibilité à la parité » au développement de la collection est annoncée dans *Politique de gestion des collections du Musée d'art contemporain de Montréal* parue en décembre 2017 (2017 : 9). Pareillement, l'équipe du

Musée des beaux-arts de Montréal s'engage à acquérir des œuvres d'artistes contemporains en fonction de mesures paritaires, dans *Politique générale de gestion des collections du Musée des beaux-arts de Montréal* (2022 : 7). Le Musée national des beaux-arts du Québec présente des objectifs de diversification culturelle appliqués aux collections, mais non pas paritaires (MNBAQ 2017 : 6-8).

Les visualisations de données que nous avons produites représentent aussi bien une alternative aux chiffres médiatisés et aux mesures institutionnelles que des portraits statistiques révélant les étapes de la constitution de la collection au prisme de l'entrée des œuvres de femmes artistes. Il s'agit d'outils qui ont fondé chacune des analyses proposées dans le cadre de mémoire et qui, disponibles en ligne, pourront également être mobilisés par des chercheur.se.s, des professionnel.le.s de musée et des utilisateur.rice.s portant leur attention sur ces enjeux.

#### 1.4.3. *L'élaboration de graphiques chronologiques*

Afin de visualiser l'évolution annuelle de la part d'œuvres d'artistes-femmes acquises, nous avons produit en collaboration avec Lena Krause des graphiques chronologiques. Plusieurs d'entre eux ont été codés dans le cadre de notebooks sur la plateforme Observable en langage JavaScript. Nous les présenterons au chapitre suivant : ils se rapportent à chacun des types de facteurs analysés dans ce mémoire.

Le notebook intitulé « Observable pour les géographes » décline plusieurs définitions relatives à cet environnement et à ces outils numériques<sup>61</sup>. Il a la fonction d'un tutoriel et a été modifié pour la dernière fois le 28 mars 2022 par son auteur Nicolas Lambert le 14 février 2023, au moment de notre consultation la plus récente du 30 novembre 2023. Celui-ci se présente sur sa page personnelle comme ingénieur de recherche en sciences de l'information géographique au CNRS, en France<sup>62</sup>. Il explique que « les notebooks sont comme des billets de blog. Ils contiennent du texte, des images et du contenu multimédia. Ils peuvent être rangés dans des collections. Ils sont disponibles en ligne via une url. Comme on peut s'y attendre, ils contiennent aussi des lignes de code ». En effet, les notebooks se composent de cellules qu'il est possible de créer et d'éditer en mobilisant un ou plusieurs langages de programmation. Nicolas Lambert mentionne également

---

<sup>61</sup> Ce lien URL donne accès au notebook correspondant : <https://observablehq.com/@neocartocnrs/tuto>. Consulté le 09/08/2023.

<sup>62</sup> URL : <https://observablehq.com/@neocartocnrs>. Consulté le 09/08/2023.

dans son article qu'Observable est une *startup* fondée en 2016, « par Mike Bostock et Melody Meckfessel, qui propose une plateforme 100% en ligne pour concevoir, partager et diffuser des visualisations de données ». La plateforme Jupyter se constitue également de notebooks. Les cellules Observable peuvent être édités en langage Markdown et en JavaScript, tandis que les notebooks Jupyter sont des cahiers électroniques qui, dans le même document, peuvent rassembler du texte, des images, des formules mathématiques à partir de code informatique exécutable initialement en langage Julia, Python ou R.

Dans une thèse soutenue en 2016 au *Royal College of Art*, intitulée *Visualising Cultural Data Exploring Digital Collections Through Timeline Visualisations*, Florian Kraütli présente la production de visualisations de données à partir de collections muséales en tant que « test » interactif de ses hypothèses de recherche (2016 : 31). La méthodologie que nous déployons au cours des chapitres suivants est comparable. À l'origine de la production de nos graphiques, nous souhaitons construire des repères quantitatifs relatifs aux acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes. L'objectif était de les croiser avec des repères chronologiques propres à l'histoire de l'institution et de sa collection. Il a ainsi été possible de faire apparaître des moments-clé du développement du corpus d'œuvres d'artistes-femmes conservées au Musée d'art contemporain de Montréal.

Ainsi, les visualisations de données que nous présenterons au cours des deux prochains chapitres de ce mémoire ont été conçues dans l'objectif d'analyser l'évolution quantitative des acquisitions d'œuvres de femmes artistes et d'en repérer les possibles facteurs.



## Chapitre 2 – Modes d’entrée des œuvres d’artistes-femmes dans la collection du MAC

Ce deuxième chapitre dresse un portrait statistique des étapes de l’entrée des femmes artistes dans la collection de 1964 à 2020, en comparaison des artistes masculins. Notre objectif est d’établir des rapports entre les modes d’acquisition privilégiés (dons, achats, acquisitions multiples et massives) et la quantité d’acquisitions d’œuvres d’artistes-femmes<sup>63</sup> à différentes échelles ; qu’il s’agisse d’années, de périodes que nous mettons en relief du fait d’un repérage de pratiques de développement de collection spécifiques, ou de mandats de direction.

Les analyses se fondent dans cette perspective sur trois des visualisations de données produites dans le cadre de notebooks sur la plateforme en ligne Observable : [\*Nombre d’achats/dons/acquisitions d’œuvres d’artistes-femmes et d’œuvres d’artistes-hommes par année \(1964-2020\)\*](#)<sup>64</sup>; [\*Parts d’achats/dons/acquisitions par catégorie de genre \(1964-2020\)\*](#)<sup>65</sup> ; [\*Parts de dons d’œuvres d’artistes-femmes en fonction des catégories de donateur.rice.s \(1964-2020\)\*](#)<sup>66</sup>.

Distinguer les acquisitions d’œuvres par don et par achat ainsi que par catégorie de genre a permis de repérer l’évolution des tendances majoritaires des modes d’entrée d’œuvres d’artistes-femmes dans la collection, en comparaison de celles d’œuvres d’artistes-hommes.

Étant donné que ce chapitre a pour sujet les modes d’entrée des œuvres d’artistes-femmes dans la collection du Musée d’art contemporain de Montréal de 1964 à 2020, nous ferons également état des types de donateur.rice.s d’œuvres d’artistes-femmes. Nous repérerons lesquels d’entre eux ont fortement contribué à l’amélioration de la représentation des femmes artistes dans la collection permanente.

---

<sup>63</sup> Dans le cadre de ce mémoire, nous employons les expressions « artistes-femmes » et « artistes-hommes » pour désigner les catégories de genre, selon une approche sexuée et d’après les jeux de données ouvertes mobilisés, comme nous l’avons expliqué au premier chapitre.

<sup>64</sup> Pour avoir accès au notebook contenant le graphique, il est possible de cliquer sur l’hyperlien inséré dans le texte ou sur ce lien (URL) : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>. À chaque mention du titre d’un graphique, le lien URL vers le notebook est inséré dans le texte et en note de bas de page afin de permettre au lecteur ou à la lectrice du mémoire de les consulter au fur et à mesure s’il, ou si elle, le souhaite. C’est également le cas des sites web que nous présentons dans le corps du texte du mémoire.

<sup>65</sup> URL : <https://observablehq.com/d/e96111ffeeeb4628>.

<sup>66</sup> URL : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

## 2.1. Visualiser les acquisitions par don, par achat et par catégorie de genre

L'histogramme de répartition [\*Nombre d'achats/dons/acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes et d'œuvres d'artistes-hommes par année \(1964-2020\)\*](#)<sup>67</sup> donne à voir trois types d'évolutions : le nombre annuel d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes, en rose fuchsia ; d'artistes-hommes, en noir ; d'artistes-mixtes, en jaune. La catégorie « Mixte » correspond aux œuvres produites par des artistes dont les sexes diffèrent, c'est-à-dire par un homme et une femme au minimum. Notre charte de couleurs reprend celle des *Guerrilla Girls*<sup>68</sup>. En effet, les couleurs des catégories présentées dans chacun des graphiques sont inspirées de celles des publications des *Guerrilla Girls* ainsi que de leur site web<sup>69</sup>.

Ce graphique est interactif : l'utilisateur est invité à faire le choix des paramètres à visualiser. D'une part, il est possible de sélectionner un mode d'acquisition, par don ou par achat, ou la case « Tous » qui permet de considérer l'ensemble des acquisitions. D'autre part, les bornes temporelles choisies peuvent se limiter au minimum à une seule année et comprendre au maximum l'ensemble de la période étudiée de 1964 à 2020. Nous pouvons également nous concentrer sur un médium artistique spécifique.

La case « Afficher l'année 1992 » peut être cochée et décochée : elle correspond à l'année de l'acquisition massive de la collection corporative Lavalin par le Musée d'art contemporain de Montréal. En 1992, le nombre d'acquisitions est supérieur à 1300, alors que ceux de chacune des autres années de 1964 à 2020 n'excède pas la valeur de 200. Cette disproportion réduit fortement la lisibilité du graphique. Toutefois, nous n'avons pas souhaité exclure l'année 1992 de nos visualisations, et produire un graphique qui porterait spécifiquement sur ce « cas d'étude ». L'ajout de la case « Afficher l'année 1992 » revient à proposer deux versions possibles du graphique, dont l'une démontre l'impact de cette acquisition massive et la disproportion qui s'ensuit. Dans le cadre de nos analyses, nous tenterons de rendre compte des enjeux muséologiques et politiques par rapport auxquels s'inscrit cette étape décisive du développement de la collection, ainsi que de ses conséquences sur la représentation des femmes artistes.

---

<sup>67</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>.

<sup>68</sup> Nous avons produit notre charte de couleurs à partir du site web [colours.co](#). Nous avons ensuite extrait à partir de [l'URL](#) les codes couleurs. Nous avons associé aux codes couleurs un nom de variable francophone, pour faciliter leur réutilisation.

<sup>69</sup> Voici le lien URL de la page de présentation du site web des *Guerrilla Girls* : <https://www.guerrillagirls.com/>. Consulté le 11/12/2023.

### 2.1.1. De la définition de fonctions à la production de graphiques

En collaboration avec Lena Krause, nous avons produit des visualisations de données par l'édition de notebooks sur la plateforme en ligne Observable. S'y trouvent combinées des cellules de code en langage JavaScript et des cellules de texte en langage Markdown, dans lesquelles nous commentons la démarche, le code et les opérations effectuées. Cette transparence nous semble permettre au lecteur de comprendre aussi bien la technicité de la production des graphiques que les analyses que nous en proposons dans le cadre du mémoire, par le moyen de la consultation de notebooks.

L'analyse de l'histogramme de répartition [\*Nombre d'achats/dons/acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes et d'œuvres d'artistes-hommes par année \(1964-2020\)\*](#)<sup>70</sup> peut se concentrer sur les évolutions du nombre d'œuvres d'artistes-femmes acquises par année. Il est également possible de comparer ces nombres avec les quantités d'acquisitions d'œuvres d'artistes masculins. À l'origine, l'objectif était de mesurer les fluctuations du nombre annuel d'acquisitions, de dons et d'achats par catégorie de genre des artistes<sup>71</sup>. Nous avons repéré les années caractérisées par les nombres les plus élevés ainsi que les plus faibles.

Cet histogramme est un outil essentiel à l'étude des concomitances entre l'évolution des modes d'acquisition privilégiés et le nombre d'œuvres d'artistes-femmes acquises. Nous cherchons ainsi à dresser un portrait statistique des modes d'acquisition d'œuvres par lesquels les femmes artistes sont entrées principalement dans la collection. Il s'agit de mettre en relief les différences et les similitudes entre les modes d'acquisition majoritaires des œuvres d'artistes masculins et ceux des œuvres de femmes artistes.

Dans chaque notebook, nous avons importé les jeux de données *Œuvres de la collection en format JSON* et *Artistes de la collection en format JSON* partagés par les professionnel.le.s du Musée d'art contemporain de Montréal sur le site [Données Québec](#)<sup>72</sup>. Nous les avons téléchargés le 9 décembre 2022, puis renommés *artistesMac* et *œuvresMac* afin de les convoquer plus aisément

---

<sup>70</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>.

<sup>71</sup> Par « catégories de genre », nous entendons les trois catégories de genre des artistes qui ont structuré nos décomptes : « Féminin », « Masculin », « Mixte ».

Dans le cadre de ce mémoire, nous n'employons pas la notion de « genre » pour qualifier les disciplines et les pratiques artistiques auxquelles se rapportent les œuvres d'art de la collection.

Nous associons le terme « médium » aux douze valeurs qui répondent à la propriété « categorie » dans le jeu de données *œuvresMac*. En voici la liste : Photographie, Estampe, Installation, Sculpture, Peinture, Techniques mixtes, Dessin, Vidéo/Film, Fibre/Papier-matière, Livre/Album, Nouveaux médias, Situation.

<sup>72</sup> URL : <https://www.donneesquebec.ca/recherche/dataset/macrepertoire>. Consulté le 23/11/2023.

en langage JavaScript. Nous avons ainsi, par la définition de fonctions et le codage d'algorithmes, automatisé les calculs et produit la visualisation des résultats obtenus. Notre page *Observable*, composée des notebooks édités, se nomme [Artistes femmes dans la collection du MAC \(1964-2020\)](#)<sup>73</sup>. Nous avons présenté les données, la démarche, ainsi que rassemblé plusieurs des fonctions que nous avons codées dans l'objectif de remanier les données en préparation de la production des graphiques dans le notebook [Données et autres communs](#)<sup>74</sup>.

Nous avons nommé l'une des fonctions définies dans le cadre de la production de l'histogramme [Nombre d'achats/dons/acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes et d'œuvres d'artistes-hommes par année \(1964-2020\)](#)<sup>75</sup> « associationGenreAOeuvre ». Celle-ci prend en entrée les listes d'œuvres et d'artistes de la collection. D'après la page « Fonction (mathématiques) » de Wikipédia, « En mathématiques, une fonction permet de définir un résultat (le plus souvent numérique) pour chaque valeur d'un ensemble appelé domaine ». Le domaine, c'est-à-dire ce qu'il est possible de donner à la fonction en entrée, comprend les identifiants des artistes renseigné.e.s dans les deux jeux de données. Nous avons croisé *artistesMac* et *oeuvresMac*, les listes d'œuvres et d'artistes de la collection, de façon à ce que chaque œuvre soit associée à une catégorie de genre.

Ainsi, la fonction « associationGenreAOeuvre » a permis de retourner pour chaque œuvre de la collection une de ces quatre valeurs : Féminin, Masculin, Mixte, Inconnu. Aux deux valeurs « Féminin » et « Masculin » qui répondent à la propriété « genre » du jeu de données *artistesMac*, nous en avons ajouté une troisième, la valeur « Mixte ». Celle-ci rend possible la représentation des œuvres produites par une ou plusieurs femmes artistes et un ou plusieurs artistes masculins. La quatrième valeur « Inconnu » qualifie les œuvres dont le genre de l'artiste n'est pas renseigné dans le jeu de données. Parce qu'elle est associée à seulement trois œuvres au total, elle n'est pas représentée dans le cadre des visualisations.

La fonction « comptabilisationDesGenres », intégrée à « associationGenreAOeuvre », a permis de retourner une valeur pour chaque œuvre produite par plusieurs artistes. Quel que soit le nombre de femmes et d'hommes, dans le cas où au minimum deux des artistes d'une œuvre sont de sexes opposés, le genre associé à l'œuvre est « Mixte ». Quand les genres des artistes de l'œuvre

---

<sup>73</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac>.

<sup>74</sup> URL : <https://observablehq.com/d/1cd6c83a4402c258>.

<sup>75</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>.

sont « Masculin » et « Inconnu », l'œuvre est associée au genre « Masculin ». Les œuvres dont les genres des artistes sont « Féminin » et « Inconnu » sont rapportées à la catégorie « Féminin ».

Par la fonction « dataGraphiqueInstallation », nous avons extrait les dates d'acquisition des numéros d'inventaire renseignés dans *œuvresMac*. Afin de comptabiliser les modes d'acquisition, nous avons également fait correspondre les œuvres dont la première lettre du numéro d'inventaire est « A » à la catégorie « Achats » et celles qui sont qualifiées par la lettre « D » à la catégorie « Dons »<sup>76</sup>. Nous comptabilisons les œuvres par catégorie de genre et en fonction des modes d'acquisition (Tous, Dons, Achats).

Les méthodes « Plot.binX » et « Plot.rectY » de la librairie Observable Plot<sup>77</sup> ont permis de définir  $x$  et  $y$ , soit les années d'acquisition, de 1964 à 2020, en abscisse et les nombres d'œuvres acquises en ordonnée, dans le cas du graphique [Nombre d'achats/dons/acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes et d'œuvres d'artistes-hommes par année \(1964-2020\)](#)<sup>78</sup>. Il peut s'agir des acquisitions, des dons ou des achats, selon le choix effectué par le moyen du sélecteur « Sélection du type d'acquisition ». Chaque barre est subdivisée en parties colorées. Chacune est associée à la quantité d'œuvres de chaque catégorie de genre<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> Pour ce calcul, nous avons mobilisé la propriété « numéro » du jeu de données *oeuvreMac*, dont les valeurs correspondent aux numéros d'inventaire de la totalité des œuvres renseignées dans le jeu de données. Nous n'avons pas mobilisé la catégorie « provenances » pour comptabiliser les nombres d'achats et de dons car, dans le cas des dons, les valeurs qui répondent à cette propriété sont des noms des donateur.rice.s. Ainsi, 519 valeurs qualifient les provenances des œuvres données, tandis qu'une seule valeur correspond à la provenance des œuvres achetées.

<sup>77</sup> Pour produire chacun des graphiques, nous avons utilisé deux librairies de code : D3.js et Observable Plot.

La librairie D3.js est ainsi définie sur le site [d3js.org](https://d3js.org) :

“D3 (or D3.js) is a free, open-source JavaScript library for visualizing data. Its low-level approach built on web standards offers unparalleled flexibility in authoring dynamic, data-driven graphics. For more than a decade D3 has powered groundbreaking and award-winning visualizations, become a foundational building block of higher-level chart libraries, and fostered a vibrant community of data practitioners around the world.” URL : <https://d3js.org/what-is-d3>. Consulté le 12/09/2023.

La librairie Observable Plot est une autre librairie de code en langage JavaScript, qui serait davantage optimisée pour les utilisateurs.rice.s :

“Observable Plot is a free, open-source, JavaScript library for visualizing tabular data, focused on accelerating exploratory data analysis. It has a concise, memorable, yet expressive interface, featuring scales and layered marks in the grammar of graphics style popularized by Leland Wilkinson and Hadley Wickham and inspired by the earlier ideas of Jacques Bertin. And there are plenty of examples to learn from and copy-paste”.

URL : <https://observablehq.com/plot/what-is-plot>. Consulté le 12/09/2023.

<sup>78</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>.

<sup>79</sup> Nous revenons sur nos stratégies visuelles et nos choix de couleurs au cours de la partie « Des graphiques interactifs au fondement des analyses » du troisième chapitre.

### 2.1.2. La répartition des acquisitions entre 1964 et 2020

Sur un total de 6237 acquisitions de 1964 à 2020, 1200 sont d'artistes-femmes et 78 d'artistes-mixtes ; ce qui revient à 2 % d'œuvres d'artistes-mixtes, 19 % d'œuvres d'artistes-femmes et 79 % d'œuvres d'artistes-hommes (Figure 4, Figure 31)<sup>80</sup>.

Ce taux de 19 % d'œuvres d'artistes-femmes acquises entre 1964 à 2020 est inférieur au pourcentage de 33 % calculé en 2016 par la conservatrice responsable de la collection, Marie-Ève Beaupré. Cet écart pourrait s'expliquer par la décision que nous avons prise de faire porter le décompte uniquement sur les œuvres renseignées comme « œuvrePrincipale » dans le jeu de données *oeuvresMAC*. Nous avons exclu les œuvres de séries répondant à la propriété « elements » et rattachées à une œuvre « principale ». De plus, nous avons comptabilisé les sexes de tous les artistes qui composent les collectifs auteurs d'œuvres de la collection.

Outre l'année 1992 dont nous avons déjà signalé la singularité, les cinq autres années associées aux nombres d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes les plus importants sont 1965 (40), 1988 (41), 2001 (37), 2011 (33), 2016 (34) (Figure 1). Chacune des valeurs représente une augmentation significative. En 1992, le plus grand nombre d'œuvres d'artistes-femmes est intégré à la collection, d'une valeur de 314. Les cinq autres nombres annuels repérés représentent chacun une multiplication comprise entre 1,4 et 8 de la valeur associée à l'année qui précède chacun d'entre eux. Ces années sont suivies d'une baisse qui représente une division entre 0,9 et 4,5<sup>81</sup> du nombre qui leur est associé. Ainsi, l'entrée des œuvres de femmes artistes dans la collection a été marquée par ce que nous nommons des « pics ». Tandis que la quasi-totalité des 314 œuvres acquises en 1992 proviennent de la collection de l'entreprise de génie-conseil Lavalin, ces cinq autres pics repérés couvrent un total de 185 acquisitions ; c'est-à-dire 10 % des œuvres d'artistes-femmes acquises restantes.

---

<sup>80</sup> Dans la section « Annexes : graphiques et illustrations », nous présentons les résultats graphiques et quantitatifs auxquels nous nous référons, selon les paramètres sélectionnés ; et ce, par le moyen d'images fixes téléchargées à partir des notebooks. Ces figures s'ajoutent aux liens URL insérés dans le texte du mémoire et donnant accès aux notebooks dans lesquels se trouvent présentées nos visualisations de données, majoritairement interactives.

<sup>81</sup> Le nombre annuel d'œuvres d'artistes-femmes de l'année 1988 est suivi d'un nombre qui équivaut à une division par 4,5 de sa valeur : il s'agit de la diminution la plus importante parmi les six années qui suivent les cinq associées aux nombres annuels les plus élevés, mais inférieurs à la valeur correspondant à l'année 1992.

Le nombre annuel d'œuvres d'artistes-femmes de l'année 2001 est suivi d'un nombre qui équivaut à une division par 0,9 de sa valeur : il s'agit de la diminution annuelle la plus faible parmi les cinq années associées aux nombres annuels les plus élevés, inférieurs à celui de l'année 1992.

Ces cinq nombres annuels d'œuvres d'artistes-femmes vont de pair une forte hausse des acquisitions d'œuvres d'artistes masculins. Toutefois, par la manipulation du sélecteur de temps du diagramme circulaire [\*Parts d'achats/de dons/d'acquisitions par catégorie de genre \(1964-2020\)\*](#)<sup>82</sup>, nous avons constaté qu'au cours de chacune de ces années la représentation des œuvres de femmes à l'échelle du total des acquisitions s'améliore. Leur pourcentage, une fois leur nombre rapporté au total, augmente au minimum de 9 % par rapport à l'année précédente. De plus, dans le cas de l'année 1992, la part annuelle d'œuvres d'artistes-femmes a augmenté de 13 %, atteignant 24 %.

Plus que fluctuante, la constitution du corpus d'œuvres d'artistes-femmes a été progressive. De 1964 à 2020, les nombres annuels d'acquisitions d'œuvres de femmes artistes sont compris entre 2 et 40, hormis en 1992 et en 1971, qui est l'unique année durant laquelle aucune œuvre d'artistes-femmes n'est acquise. Un plateau s'étend de 1998 à 2003 : plus de 20 œuvres de femmes artistes sont acquises chaque année, d'après le graphique [\*Nombre d'achats/dons/acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes et d'œuvres d'artistes-hommes par année \(1964-2020\)\*](#)<sup>83</sup>. Cette constance s'explique par des quantités de dons d'œuvres d'artistes-femmes et d'artistes-mixtes dont les valeurs sont comprises entre 17 et 30. Nous n'avons pas repéré de plateau synchronique du nombre d'œuvres d'artistes-hommes acquises. En effet, de 1998 à 2003, l'écart entre deux nombres annuels d'œuvres d'artistes-hommes acquises est compris entre 31 et 76 œuvres d'art.

### 2.1.3. *Les modes d'acquisition prévalant : des achats aux dons*

De 1964 à 2020, sur 1200 acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes, 552 ont été achetées et 448 données, de sorte que 63 % sont des achats (Figure 4, Figure 5, Figure 6).

Les œuvres de la collection Lavalin sont catégorisées dans *œuvresMac* comme des achats. Si nous excluons les œuvres acquises par l'achat massif de la totalité de la collection Lavalin, nous obtenons le nombre de 434 achats. La quantité de dons est alors similaire.

Cependant, les modes d'acquisition par lesquels le plus et le moins d'œuvres sont acquises par le Musée d'art contemporain de Montréal s'inversent au milieu des années 1990. La priorité donnée aux achats bascule vers les dons (Figure 1, Figure 2, Figure 3).

---

<sup>82</sup> URL : <https://observablehq.com/d/e96111ffeeeb4628>.

<sup>83</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>.

Le MAC n'est pas l'unique musée québécois dont le développement de la collection s'effectue principalement par le moyen de donations à partir de la fin des années 1990. La priorité est également donnée aux dons dans le cadre du développement de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Comme le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée de la civilisation, l'institution a obtenu le statut légal de musée national par l'entrée en vigueur de la *Loi sur les musées nationaux* en 1984. Nous avons repéré cette prédominance des dons grâce aux deux des visualisations de données de collection que nous avons produites collectivement au sein du laboratoire *l'Ouvroir d'histoire de l'art et de muséologie numériques*<sup>84</sup>. Elles s'intitulent *Évolution des modes d'acquisition - Art contemporain* (Figure 55) et *Évolution des modes d'acquisition - Art moderne*<sup>85</sup> (Figure 56). Ces graphiques ont pour source le fichier CSV *Collections du Musée national des beaux-arts du Québec avec une image*, publié le 26 septembre 2016 sur le site [Données Québec](#)<sup>86</sup>. Dans ce jeu de données, les œuvres associées à la catégorie « Art contemporain » ont été produites à partir de 1950, tandis que les dates de production des œuvres rapportées à la catégorie « Art moderne » sont comprises entre 1900 et 1950. Or, dans les deux cas, les dons correspondent au mode d'acquisition majoritaire à partir de la fin des années 1980, bien que les années 1970 ne soient pas représentées dans ces deux graphiques.

#### 2.1.3.1. Le début des années 1990 : de nouvelles politiques gouvernementales et muséales en vigueur

En 1992, Paulette Gagnon, alors conservatrice en chef au Musée d'art contemporain de Montréal, « rappelle que le problème majeur du musée, quant à sa collection, est celui du sous-financement (renseignement communiqué le 24 avril 1992) » (Connolly 1993 : 7). Alors que le directeur Marcel Brisebois, dans le rapport d'activités de l'année 1993-1994, admet « ne plus avoir l'argent nécessaire pour accomplir en totalité son mandat sur le plan de la constitution de la collection », il s'avère nécessaire de trouver de nouvelles sources de financement (Gabrielle

---

<sup>84</sup> Ces graphiques ont été produits à l'occasion du premier cycle de « collaboratoires » dédié aux portraits statistiques des collections muséales, dans le cadre de l'axe 4 « La collection partagée » du Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art* (CIÉCO), dont le directeur scientifique est le professeur Emmanuel Château-Dutier. Lena Krause, responsable du laboratoire *l'Ouvroir d'histoire de l'art et de muséologie numériques*, William Diakité, développeur web, Camille Delattre et moi-même, auxiliaires de recherche, avons collectivement produit ces visualisations de données et édité le notebook les contenant sur la plateforme *Observable*.

<sup>85</sup> URL : <https://observablehq.com/d/13b46c8b7f825cd9>.

<sup>86</sup> URL : <https://www.donneesquebec.ca/recherche/dataset/collections-du-musee-national-des-beaux-arts-du-quebec>. Consulté le 11/12/2023.



Provost 2021 : 50-51). Martine Dubreuil inscrit ces manquements dans le contexte politique québécois d'alors : « 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 arts » (2017 : 79). En effet, en 1992 paraît *La Politique culturelle du Québec* qui sera en vigueur jusqu'en 2018. Son objectif est de parvenir à décentraliser les interventions et les différentes formes de soutiens, notamment financiers, gouvernementaux. En particulier, la priorité des interventions du ministère de la Culture est donnée aux « programmes culturels concernant notamment les industries culturelles », au « patrimoine », aux « équipements culturels » et aux « ententes de développement culturel avec les municipalités » (1992 : 123-124).

À cette période, l'importance quantitative des dons manifeste des stratégies d'acquisition mises en place en réaction aux fluctuations des subventions gouvernementales, provinciales et fédérales. L'installation du musée au centre-ville s'est accompagnée d'un essor de la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal créée en 1983. Sa mission principale est d'apporter un soutien financier au musée. Tandis que ses fonctions sont de « solliciter les adhésions, de promouvoir auprès de ses membres diverses activités, et principalement de recueillir des fonds en organisant des événements », la Fondation « met l'accent sur une campagne de recrutement importante », « depuis son déménagement au centre-ville », afin d'élargir l'effectif de ses membres (MAC, *Rapport des activités 1993-1994* : 27). Ainsi, à la fin des années 1990 l'augmentation de la quantité de dons d'œuvres d'artistes-hommes et d'œuvres d'artistes-femmes est notamment due aux activités mises en place par la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal. Celles-ci visent à obtenir des fonds de mécènes et de donateurs, ainsi qu'à construire des relations avec des collectionneurs : « La vente aux enchères et le Bal annuel, qui se perpétuent depuis 1988, sont les deux pôles d'attraction autour desquels gravitent les activités de la Fondation »<sup>87</sup> (MAC, *Rapport des activités 1992-1993* : 27).

---

<sup>87</sup> Le rapport des activités de l'année 1988-1989 rend compte des recettes de la première vente aux enchères et du deuxième Bal qui ont eu lieu cette année-là (1988-1989 : 20) :

« Le deuxième Bal des arts contemporains a réuni en mai plus de quatre cents invités au Windsor. Madame Andrée S. Bourassa assurait la présidence d'honneur de cette soirée qui a permis de recueillir 26 000\$ en recettes nettes. »

« En novembre 1988, la Fondation a organisé son premier encan d'œuvres d'art sous la présidence d'honneur du peintre Guido Molinari. La vente des quelque 250 œuvres, provenant d'artistes québécois pour la plupart, a engendré des profits de 38 830\$. »

De plus, au milieu des années 1990, la programmation permet de mettre en valeur le nombre d'œuvres acquises par don, comme l'atteste la présentation des expositions concomitantes *Dons 1989-1994* et *Premiers dons 1964-1965* dans le rapport d'activités de l'année 1994-1995 :

À l'occasion du 30<sup>ème</sup> anniversaire de son inauguration, il importait pour le Musée de souligner à nouveau la contribution primordiale du milieu artistique à sa mise sur pied. Du 28 avril au 29 octobre 1995, l'exposition *Premiers dons 1964-1965* présentait une trentaine d'œuvres parmi la centaine qui lui avait été généreusement donnée en 1964 et 1965. Reconnaissant l'importance et la qualité des dons, le Musée a tenu à les exposer partageant ainsi de manière tangible avec la collectivité qui le fréquente, son intérêt pour les œuvres et sa gratitude à l'égard des donateurs. L'exposition *Premiers dons 1964-1965* a coïncidé avec l'exposition *Dons 1989-1994*, une sélection d'une centaine d'œuvres parmi les 330 offertes au cours d'une période de 5 ans (1994-1995 : 10).

Les donations les plus récentes sont exposées en vis-à-vis de celles qui correspondent aux prémices du développement de la collection. Ces expositions s'inscrivent ainsi dans le cadre de stratégies d'attraction des donateur.rice.s d'œuvres d'art.

L'officialisation et la régulation des deux types d'acquisition, par don et par achat, a pu également renforcer le pouvoir d'attraction de l'institution. Ils sont définis au deuxième chapitre de la première version de *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, adoptée en mars et avril 1987, puis en juin 1988 par le Conseil d'administration et parue en mars 1989. Les achats sont imputés au budget alloué aux acquisitions, ainsi que financés par des sources complémentaires : « D'autres sources tels les dons d'argent, subventions, etc., peuvent servir à l'achat d'œuvres » (1989 : 15)<sup>88</sup>. À la section suivante du document, la procédure d'acquisition par don est définie. L'importance des œuvres données serait le résultat de procédures d'acquisition mises en place à l'interne, et non d'une ouverture plus souple aux dons des acteur.rice.s du marché de l'art. En effet, la procédure nécessite d'évaluer « la juste valeur marchande » de l'œuvre donnée. Un « accord » est conclu, de sorte qu'il est possible qu'une somme soit payée par le musée et qu'une partie du budget d'acquisitions soit imputée (1989 : 16). Dans le cas où sa valeur est estimée à une somme égale ou supérieure à 5 000 dollars, d'après les évaluations transmises par le donateur ou la donatrice, l'œuvre « fait l'objet d'une demande d'attestation de bien culturel à la Commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels » (1989 : 16).

---

<sup>88</sup> Nous citons la version de *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection* que Jocelyne Connolly a scannée et insérée en tant qu'annexe dans son mémoire soutenu en 1992 à l'UQÀM. Il s'agit d'un document archivé par le Musée d'art contemporain de Montréal.

Ainsi, le graphique [\*Nombre d'achats/dons/acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes et d'œuvres d'artistes-hommes par année \(1964-2020\)\*](#)<sup>89</sup> montre que le nombre d'achats, intégrant toutes les catégories de genre, diminue fortement au début des années 1990. En 1987, 55 œuvres sont acquises par achat, alors que 14 le sont en 1990. Cependant, entre 1987 et 1990, le nombre annuel d'œuvres de femmes artistes achetées ne diminue pas.

En considérant la période de 1964 à 2020, hormis l'année 1992, nous remarquons que l'inversion des modes d'acquisition majoritaires et minoritaires, en faveur des donations, a positivement impacté la représentation des femmes artistes dans le cadre du développement de la collection, vis-à-vis des artistes masculins. Nous reviendrons à la section suivante sur les spécificités de l'année 1992. Le nombre d'achats d'œuvres de femmes artistes est plus faible de 1993 à 2020, en comparaison des vingt-sept premières années d'ouverture du musée : 90 œuvres de moins sont achetées. Les deux périodes comparées comprennent le même nombre d'années. Autrement dit, ce nombre est passé d'une valeur de 266 à 176. Certes, la quantité d'achats d'œuvres d'artistes masculins a chuté plus fortement. Si nous comparons ce nombre au cours de la période 1964 à 1991 à celui de 1993 à 2020, nous constatons qu'il a été divisé par quatre. Néanmoins, alors que la diminution du nombre d'achats d'œuvres d'artistes-femmes est proportionnellement moins importante en comparaison des œuvres d'artistes-hommes, le nombre de dons a quant à lui davantage augmenté. Il a été multiplié par près de quatre, tandis que le nombre de dons d'œuvres d'artistes masculins a été multiplié par deux. Ainsi, la quantité d'achats d'œuvres de femmes artistes a diminué plus faiblement en proportion entre les deux périodes, au regard des œuvres d'artistes masculins. Au contraire, le nombre de donations d'œuvres de femmes a plus fortement augmenté.

Ce revirement a favorisé l'augmentation du nombre d'acquisitions total d'œuvres d'artistes-femmes de 1993 à 2020 : 524 œuvres sont acquises, contre 362 de 1964 à 1991. De plus, la proportion d'œuvres de femmes artistes parmi les œuvres données et parmi les œuvres achetées a doublé entre ces deux laps de temps : la part de dons d'œuvres d'artistes-femmes par rapport aux œuvres d'artistes-hommes et d'artistes-mixtes est passée de 11 % à 19 % et la part d'achats de 16 % à 33 %.

---

<sup>89</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>.

Nous avons dressé un portrait de la répartition quantitative des dons et des achats, en comparant les catégories de genre, entre 1964 et 2020. Ce portrait statistique a permis d'établir qu'à partir du milieu des années 1990 la priorité accordée aux donations a déterminé l'augmentation de la part d'œuvres d'artistes-femmes acquises par année, vis-à-vis des œuvres d'artistes-hommes. L'objectif est dès lors d'analyser les variations annuelles les plus fortes de la quantité d'acquisitions d'œuvres de femmes et de les inscrire dans le cadre de l'évolution des pratiques d'acquisition.

## **2.2. Des repérages annuels aux contextualisations**

### *2.2.1. L'année 1992*

#### 2.2.1.1. L'intégration de la collection corporative Lavalin

En 1992, 314 œuvres d'artistes-femmes sont acquises, c'est-à-dire le quart des 1200 acquisitions de 1964 à 2020. 307 de ces œuvres proviennent de la collection corporative Lavalin. Parmi les œuvres d'artistes-femmes acquises en 1992 dont la provenance est autre, 3 sont des achats et 4 sont des dons.

Les œuvres de femmes acquises en 1992 représentent un quart des œuvres d'artistes-femmes de la collection. L'acquisition « en bloc » d'une collection corporative représenterait une étape plus importante, d'un point de vue quantitatif, de la constitution du corpus d'œuvres femmes que de celle du corpus d'œuvres d'artistes masculins de la collection. En effet, les acquisitions d'œuvres d'artistes-hommes datant de 1992 correspondent non pas au quart, mais au cinquième des œuvres de la collection associées à cette catégorie de genre.

De plus, bien qu'il soit plus faible qu'au cours de la période s'étendant de 1993 à 2020, le nombre d'achats d'œuvres de femmes artistes en 1992 est plus important que celui de 1964 à 1991, comme le montre le graphique [\*Nombres d'achats par période et en fonction des catégories de genre \(1964-1991, 1992, 1993-2020\)\*](#)<sup>90</sup> (Figure 29, Figure 30). Au contraire, le nombre d'œuvres d'artistes-hommes achetées en 1992 (950) est plus faible que celui de 1964 à 1991 (1324).

L'intégration à la collection du quart des œuvres de femmes artistes actuellement conservées au MAC s'est effectuée par acquisition massive. Ce mode d'acquisition a répondu non

---

<sup>90</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>.

pas à « la politique structurelle de l'institution », « mais à une politique d'urgence (...) comme cas de sauvetage *in extremis* d'une partie du patrimoine » (MAC 1995 : 54)<sup>91</sup>. Lors du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal le 21 octobre 1994, Laurier Lacroix définit comme suit les acquisitions massives : « un ensemble complet de plusieurs centaines de pièces ou davantage, acquises sans sélection préliminaire, dont l'intérêt ne relèverait justement pas de la qualité et de l'intérêt de chacune d'elles, mais de ce qu'elles furent intégrées à un ensemble perçu comme plus important que ses parties et qu'il ne faut pas démanteler » (MAC 1995 : 53)<sup>92</sup>. Comme le rappelle Josée Bélisle, alors conservatrice au Musée d'art contemporain, le 17 juin 1992 le Conseil d'administration du musée a stipulé que « cette acquisition en bloc est faite afin de conserver à ladite collection son intégralité » (1995 : 71)<sup>93</sup>.

Dans une thèse soutenue en 2003 à l'UQÀM, sous la direction de Laurier Lacroix et intitulée *La Collection muséale d'art contemporain aux limites du pluralisme et du syncrétisme identitaire*, France Lévesque fait état des étapes qui ont constitué le processus d'acquisition. Après la faillite de l'entreprise de génie-conseil Lavalin en 1991<sup>94</sup>, la collection est « saisie par la

---

<sup>91</sup> Laurier Lacroix distingue au cours de sa contribution les acquisitions massives des acquisitions multiples et des acquisitions en nombre en se référant aux pages 169 à 172 de cet ouvrage :

RIVIÈRE, Georges Henri (1989). *La muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie : textes et témoignages*, Paris : Dunod.

<sup>92</sup> Dans l'article « À cheval donné... ou la collection Lavalin au Musée d'art contemporain de Montréal », publié en février 1993 dans la revue *ETC*, Laurier Lacroix critique l'absence de justification d'une telle acquisition massive qui contrevient aux pratiques d'acquisition mises en place au Musée d'art contemporain de Montréal :

« Mon intrusion dans ce dossier ne vise pas à remettre en cause l'intervention du MAC. Je ne présenterai pas la solution face au sort de la collection d'œuvres d'art Lavalin dans le mode de règlement de cette faillite. Comme observateur, je ne possède que les rares informations qui ont été rendues publiques suite à la transaction gardée secrète. Mon commentaire invite plutôt les principaux acteurs de cette décision à expliquer les raisons de leur décision. Pourquoi l'action du MAC devait prendre uniquement la forme d'un achat de la collection ? Pourquoi la collection Lavalin devait être confiée au MACM étant donné sa politique d'acquisition, la nature de sa collection et les moyens dont il dispose ? » (1993 : 13).

Laurier Lacroix emploie l'acronyme MAC pour désigner le Ministère des Affaires culturelles et l'acronyme MACM pour le Musée d'art contemporain de Montréal.

Dans l'article paru dans le journal *Le Devoir* six mois plutôt, en juillet 1992, Laurier Lacroix dénonce le projet « d'intégrer » une collection corporative à une collection nationale : « L'intégration de cette collection dans celle du MACM montrera à mon avis que les deux ensembles sont difficilement compatibles et que celle constituée par le musée sera modifiée dans une direction qu'il avait refusé jusqu'ici de prendre » (1992 : 14).

<sup>93</sup> Dans une thèse intitulée *Les acquisitions du Musée d'art contemporain de Montréal 1992-2012*, soutenue en 2017 à l'Université de Montréal, Martine Dubreuil rend compte de la polémique qu'a engendrée l'acquisition massive de la collection Lavalin par le Musée d'art contemporain de Montréal dans le milieu culturel québécois. Elle fait ainsi état des contestations d'historien.ne.s de l'art, de conservateur.rice.s, de galeristes et de collectionneur.se.s. Les motivations d'une telle acquisition sont alors remises en question, tout comme le rôle d'un musée d'État et les fonctions d'une collection nationale (2017 : 74-75).

<sup>94</sup> France Lévesque présente ainsi l'entreprise de génie-conseil Lavalin : « Fondée en 1936 par les ingénieurs Lalonde et Valois, la compagnie Lavalin est devenue un des bureaux d'experts-conseil en ingénierie les plus importants au Canada, qui a étendu ses activités commerciales partout dans le monde et possédait cinq succursales localisées dans vingt-sept villes canadiennes et quelques sites internationaux (Villeneuve 1984, p. 61) » (2003 : 126).

compagnie Marathon Immobilier en 1991, propriétaire de l'immeuble où logeait le siège social de Lavalin à Montréal » (2003 : 124). Elle devient par la suite « l'objet d'une négociation complexe entre le Ministère des Affaires culturelles du Gouvernement québécois et le consortium de huit institutions bancaires et étrangères » (2003 : 124). Le Musée d'art contemporain de Montréal se voit désigné comme lieu d'accueil de cette collection. Dans le rapport d'activités de 1992-1993 du musée, il est mentionné que « le 22 juin (1992), 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 » (MAC 1992-1993 : 26). Ainsi, il s'agit d'un achat massif pris en charge par le Musée d'art contemporain de Montréal et conditionné par une subvention reçue du gouvernement du Québec.

Dans le jeu de données *œuvresMac*, les œuvres de la collection Lavalin sont renseignées comme des achats. Pour chaque œuvre de ce corpus, les mêmes propriétés que celles des autres dons et achats sont renseignées (titre, artiste, numéro, dateAcquisition, dateProduction, provenance, etc.). Toutefois, à la propriété « collection » répond la valeur « Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal ». Cette catégorisation rend compte de l'intégration d'un ensemble complet d'œuvres d'art à la collection de l'institution muséale.

Nous avons également comptabilisé ces œuvres comme des achats. Il est possible de décocher par un sélecteur l'année 1992, en manipulant le graphique [\*Nombre d'achats/dons/acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes et d'œuvres d'artistes-hommes par année \(1964-2020\)\*](#)<sup>95</sup>. Cette année est alors considérée comme un cas d'étude spécifique. Nous avons produit en ce sens le graphique [\*Nombres d'achats par période et en fonction des catégories de genre \(1964-1991, 1992, 1993-2020\)\*](#)<sup>96</sup>. Il montre l'importance quantitative des achats par catégorie de genre au moment de l'année 1992, par rapport à l'ensemble des années qui ont précédé et qui ont suivi.

Le quart du corpus d'œuvres d'artistes-femmes conservées au MAC s'est constitué par le biais de l'intégration d'une collection d'entreprise à la collection d'un musée d'État. En effet, selon la *Loi sur les musées nationaux* adoptée en 1983, un « musée national » est « mandataire du Gouvernement » (art.5), de sorte que ses « biens font partie du domaine public » (art. 5 et 42). Cette acquisition massive a engendré l'amélioration de la représentation des femmes artistes par rapport

---

<sup>95</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>.

<sup>96</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>.

aux hommes dans la collection. En 1992, le pourcentage d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes, vis-à-vis de celles d'artistes-hommes, est supérieur à celui de la période s'étalant de 1964 à 1991. Lors de sa contribution au colloque « Musées et collections : impact des acquisitions massives », Josée Bélisle, alors conservatrice au Musée d'art contemporain de Montréal, justifie ainsi l'achat de la collection Lavalin :

C'est dans le but de sauver une collection d'art canadien et québécois menacée d'effritement et de dispersion ; dans le but de faire échec à une baisse appréhendée des valeurs marchandes de chacune de ces 13000 œuvres dont les créateurs sont, pour la grande majorité, des artistes vivants ; dans le but de maintenir intact, un tout cohérent, un projet particulier et ambitieux de trente ans de collectionnement, que le ministère des Affaires culturelles a facilité, par l'octroi d'une subvention substantielle, l'inclusion de la Collection Lavalin au sein du giron institutionnel du Musée (1995 : 73-74).

Le quart des œuvres d'artistes-femmes de la collection a été acquis dans le cadre d'un projet de patrimonialisation de cette collection corporative dont l'intégrité était « à sauver ».

Cet achat massif contrevient de ce fait aux procédures d'acquisition officialisées dans le document *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, paru pour la première fois en 1989 et amendé l'année précédente, en 1991. Comme l'explique Josée Bélisle, l'acquisition de l'intégralité de la collection d'entreprise Lavalin relève d'une confrontation entre « l'élan entrepreneurial d'un mécène énergique », celui du conservateur en charge du développement de la collection Lavalin avant la faillite de l'entreprise, Bernard Lamarre<sup>97</sup>, et « le consensus institutionnel, résultat des propositions collectives des conservateurs et des recommandations des différents comités consultatifs d'acquisition » (1995 : 74). Or, « le déménagement et l'entreposage de la Collection Lavalin » au musée s'est effectué en bloc « du 31 août au 18 septembre » (1994 : 74). C'est après coup que les professionnel.le.s du MAC ont évalué les œuvres une à une, dans le cadre de « l'archivage, la restauration et l'intégration à la programmation de l'ensemble » (Dubreuil 2017 : 75).

---

<sup>97</sup> Au chapitre "Hard Facts and Soft Power: Rhetoric, Reality, and Influence in Montreal" de *Diversity Counts, Gender, Race, and Representation in Canadian Art Galleries*, Anne Dymond présente ainsi Bernard Lamarre : "Lamarre made his fortune as the head of the major engineering and construction firm Lavalin. Under his leadership, the company has grown into a diversified multinational and was the largest engineering firm in Canada by the 1980's" (2019 : 139). Bernard Lamarre était également membre du Conseil d'administration du Musée des beaux-arts de Montréal : "As chair of the board of the MMFA and head of several of its expansion campaigns, Lamarre was already an influential player on the Montreal art scene" (2019 : 139).

### 2.2.1.2. Le déménagement à Place des arts

En 1992, l'augmentation majeure du nombre d'œuvres d'artistes-femmes dans la collection du MAC est due à la mise en place d'un accord d'urgence. Elle est également rendue possible par l'installation du musée en 1992 à Place des arts, au centre-ville de Montréal.

Néanmoins, Bernard Chassé et Laurent Lapierre dressent un portrait conflictuel des projets de développement et de déménagement du musée dans l'ouvrage *Marcel Brisebois et le Musée d'art contemporain de Montréal (1985-2004)*. L'installation du musée au centre-ville est le résultat de négociations avec le gouvernement provincial, qui ont commencé en 1985 : « Le 6 décembre 1985, Québec présente à Marcel Brisebois les plans de construction du Musée sur le site de la Place des Arts » (2011 : 76). L'un des points principaux défendus par le directeur du musée Marcel Brisebois est l'obtention d'un « espace de réserve permettant la conservation de la collection » (2011 : 76), du fait de l'inadéquation des précédents locaux occupés par le MAC à la Cité du Havre. Ceux-ci ont restreint les possibilités de conservation et d'exposition des œuvres de la collection : « On ne dispose pas des espaces nécessaires pour exposer une partie de la collection permanente, (...) enfin, les locaux voués aux réserves (donc à la conservation des œuvres) et à l'animation sont restreints et peu fonctionnels » (2011 : 69).

Dès lors, l'objectif est de rendre possible la mise en application du mandat du MAC, officialisé par la *Loi sur les musées nationaux* adoptée en 1983 : « le Musée d'art contemporain de Montréal ne sera pas seulement un lieu d'exposition, mais aura pour fonction première la constitution et la conservation d'une collection permanente d'envergure d'artistes contemporains canadiens et internationaux » (2011 : 77). Ces négociations, qui impliquent en particulier Lise Bacon, vice-première ministre du Québec<sup>98</sup>, et le directeur général du musée Marcel Brisebois s'effectuent entre 1985 et 1992. Il s'agit d'une « période d'incertitude et de restrictions budgétaires » (2011 : 85). L'installation du musée à la Place des arts a été reportée : d'abord prévue pour l'année 1987, elle a lieu le 28 mai 1992 (MAC 1985 : 12).

Cependant, celle-ci n'a pas été conçue en vue d'une telle acquisition massive. Après plusieurs années de négociations, le gouvernement provincial apparaît finalement saisir le déménagement du Musée d'art contemporain de Montréal comme une opportunité et impose à l'institution l'acquisition de l'intégralité de la collection de l'entreprise Lavalin. En ce contexte, le

---

<sup>98</sup> Lise Bacon occupe la fonction de vice-première ministre du Québec de 1985 à 1994.



déplacement de la collection corporative précède celui de la collection permanente « alors emmagasinée à la Cité du Havre et dans un entrepôt banalisé » (Dubreuil 2017 : 74). Les œuvres de la collection corporative occupent d'emblée un espace important des nouveaux locaux. Ils présentaient déjà des faiblesses, peu adaptés aux possibilités d'expansion de la collection (Lévesque 2003 : 134).

Ainsi, la politique de sauvegarde de l'intégrité de la collection Lavalin est un facteur majeur de la constitution du corpus d'œuvres d'artistes-femmes conservées. Elle s'inscrit dans le cadre de revirements institutionnels : l'installation du musée au centre-ville et l'agrandissement, certes limité, de ses espaces d'entreposage.

Cette monopolisation de l'attention des professionnel.le.s du MAC a-t-elle eu des répercussions sur le nombre d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes, les années qui ont suivi ? De 1986 à 1991, le nombre d'achats est 45 et le nombre de dons, 47. De 1993 à 1998, la quantité de dons est identique à celle d'achats, d'une valeur de 51. Cette acquisition massive n'a donc pas engendré un ralentissement des acquisitions d'œuvres de femmes artistes les années qui ont suivi.

### 2.2.1.3. Des pratiques de collectionnement en faveur des femmes artistes ?

Les pratiques de collectionnement mises en place par les conservateur.rice.s en charge de la collection Lavalin ont indirectement impacté la représentation des femmes artistes au Musée d'art contemporain de Montréal ; en ce que l'institution a acquis intégralement la collection corporative, sans que ses professionnel.le.s évaluent au préalable les œuvres qui la composent.

Comme nous l'avons établi à la section précédente, le pourcentage d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes en 1992 est de 10 % supérieur à celui de la période s'étalant de 1964 à 1991. Les femmes étaient donc singulièrement représentées dans une collection corporative. Le pourcentage d'œuvres d'artistes-femmes conservé au Musée d'art contemporain en 1991 est ainsi plus faible que celui de la collection Lavalin acquise en 1992. Cet écart s'expliquerait-il par le fait que les corporations ont tendance à collectionner des médiums plus décoratifs et moins volumineux, que les femmes pratiqueraient davantage ? Dans ce cas, ces pratiques d'acquisition « plus équitables »

mises en place dans le cadre de la gestion d'une collection « corporative » indiqueraient-elles des valeurs fortes, à cette période, de la société québécoise ?<sup>99</sup>

Bernard Lamarre et Leo Rosshandler ont sélectionné les œuvres de la collection Lavalin. Président et directeur général de la compagnie, Bernard Lamarre « a pris l'initiative de constituer une collection afin de lui conférer une place dynamique au sein de l'entreprise » en 1962 (Lévesque 2003 : 126). Leo Rosshandler est devenu conservateur de la collection en 1977<sup>100</sup>. Il était en charge des acquisitions, alors que pendant les quinze premières années Bernard Lamarre a été « le seul à constituer cette collection : elle comprenait alors près de soixante-quinze œuvres environ, surtout des peintures » (2003 : 127). Dans un premier temps, celui-ci prospectait en visitant des galeries et des ateliers d'artistes (2003 : 129). Bernard Lamarre décidait des artistes qui pouvaient entrer, ou non, dans la collection : « Les pièces choisies représentaient un moment fort de la carrière d'un artiste, parfois en début de carrière, mais le plus souvent tardivement » (2003 : 129).

À propos des critères de sélection, la priorité aurait été donnée, selon eux, aux œuvres d'artistes québécois.e.s et canadien.ne.s contemporain.e.s. Les artistes actuel.le.s dont les pratiques « valorisent surtout le risque, l'innovation et le plaisir esthétique » ont particulièrement intéressé les deux collectionneurs. Les œuvres plus anciennes se rapportent en majorité « à l'essor de l'abstraction au Québec » au cours de la Révolution tranquille (2003 : 129). C'est ce qu'explique Bernard Lamarre dans l'entrevue « L'art, la technique et la créativité » publiée dans le catalogue d'exposition *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal Le Partage d'une vision* en 1994 :

Mais autant qu'il était possible, nous cherchions à acquérir des œuvres originales. Enfin, une collection d'art canadien où, reconnaissons-le, la priorité, mais non l'exclusivité, est accordée aux créateurs québécois. On y trouve des classiques comme Riopelle, Borduas, des représentants du Groupe des Sept, pour retracer leur influence sur nos artistes contemporains (1994 : 16-17).

Parallèlement à la politique de valorisation des œuvres d'artistes avant-gardistes, l'objectif était de participer par le moyen de leur exposition au développement de « la culture d'entreprise » des

---

<sup>99</sup> À la section « 2011, 2016 : diversification des sources » de ce deuxième chapitre, nous verrons notamment que la hausse de la proportion d'œuvres d'artistes-femmes acquises en 2016 par rapport aux années précédentes s'explique par la donation multiple au MAC par l'entreprise Loto-Québec.

<sup>100</sup> Anne Dymond présente en ces termes l'embauche de Leo Rosshandler par Bernard Lamarre : « Since the 1970s, the firm had been building a significant collection of contemporary Quebec and Canadian art, particularly after Lamarre hired Leo Rosshandler, a painter and curator hired away from the MMFA, to curate the company's art collection » (2019 : 139).

employé.e.s. Pour ce faire, 90 % des œuvres étaient exposées « dans les aires d'accueil, dans les couloirs ou dans les bureaux de la direction, des cadres, des professionnels et des secrétaires » (Lévesque 2003 : 129). Les œuvres acquises devaient être adaptées à ces espaces d'exposition, par leurs médiums, leurs matières et leurs formats.

Ces pratiques ont potentiellement favorisé l'acquisition d'œuvres de femmes artistes. D'une part, l'acquisition d'œuvres aux médiums et aux formats facilitant leur exposition dans des bureaux d'entreprise a rendu possible celles d'un nombre relativement important d'œuvres d'artistes-femmes. D'autre part, nous faisons l'hypothèse que la priorité donnée aux artistes québécois.e.s contemporain.e.s, ainsi qu'aux œuvres produites entre 1955 et 1995 au Québec, pendant la Révolution tranquille, a eu des effets similaires.

Cependant, l'entretien de relations avec des artistes dont les pratiques auraient été « novatrices » a mené à l'acquisition en nombre d'œuvres se rapportant à des médiums traditionnels. Ceci s'expliquerait notamment par leurs formats et leurs matières, lesquelles auraient été plus adaptées aux conditions d'exposition et de conservation d'une collection corporative. En effet, en 1992, 128 peintures, 60 estampes et 53 dessins de femmes artistes sont acquis par le Musée d'art contemporain de Montréal, et correspondent cette année-là aux trois médiums les plus représentés dans le cadre des acquisitions. En revanche, en 1992, une seule œuvre associée au médium « Installation » et une autre à la catégorie « Vidéo/Film » sont acquises<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Laurier Lacroix, dans l'article paru au devoir en juillet 1992 et intitulé « La collection Lavalin, un cadeau de Grecs au Musée d'art contemporain de Montréal qui laisse craindre le pire », fait état de l'absence de représentation dans la collection Lavalin de médiums et de disciplines artistiques plus contemporaines et moins traditionnelles, bien qu'importantes dans le cadre de la scène artistique québécoise.

Dans cet article, ce constat sert également d'argument à la démonstration de l'entrave à l'application du mandat et à la mise à bien des missions du Musée d'art contemporain de Montréal que représenterait l'acquisition massive de la collection corporative Lavalin :

« La collection Lavalin s'est concentrée sur les formes les plus « collectionnables » de la production contemporaine : cela se résume à la peinture et aux œuvres sur papier, à l'exception de la photographie. Quelques sculptures, mais peu d'œuvres de médias mixtes, aucune œuvre vidéographique ou qui exploiterait les nouvelles technologies, comme on serait en droit de l'imaginer dans une telle firme, on n'évoque même pas la présence d'une installation. Son image d'une collection engagée dans la défense de l'art contemporain, « en devenir », résiste peu à l'analyse » (1992 : 14).

### 2.3. Cinq pics d'acquisitions : quels événements explicatifs ?

Au cours de nos recherches, nous avons confronté les analyses et les hypothèses relatives à l'acquisition massive de la collection Lavalin aux repérages des cinq autres nombres d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes les plus importants. Il s'agit des années 1965, 1988, 2001, 2011 et 2016, que nous avons mises en relief à la section « Modes d'acquisition majoritaires : des dons aux achats »<sup>102</sup>. Nous avons souhaité dresser un portrait statistique de la répartition entre dons et achats lors de ces années ; puis repérer des concomitances entre des « événements » impactant la gestion de la collection du Musée d'art contemporain, ainsi que sa mise valeur, et ces augmentations annuelles importantes du nombre d'acquisitions d'œuvres de femmes artistes.

Outre l'année 1965, ces années sont marquées par des nombres de dons plus importants que ceux d'achats d'œuvres d'artistes-femmes. Ces derniers sont séparés par un écart au minimum de 9 acquisitions. En comparant les années 1988, 2001, 2011 et 2016, nous avons constaté que le plus faible nombre de dons est 25 (1988), alors que celui d'achats est 2 (2016). Le nombre de dons le plus élevé d'œuvres de femmes artistes est 32 (2016), tandis que celui d'achats est 16 (1988). Ainsi, entre 1988 et 2016, les nombres d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes les plus importants s'expliquent par une augmentation annuelle de la quantité de dons.

Chacune de ces années est marquée ou bien par la parution d'une nouvelle version de la politique de développement de la collection, ou bien par le début ou la fin d'une exposition de la collection. Ainsi, il s'avère que la mise en valeur de la collection a eu tendance à jouer en faveur de l'amélioration de la représentation des femmes artistes dans la collection. Ce serait également le cas des grandes étapes qui ont marqué la gestion de la collection du MAC. En effet, l'année 1988 (Figure 9, Figure 10) s'inscrit au cœur du processus de publication du document fondateur *Les Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*. Il est pour la première fois adopté par le conseil d'administration du MAC en 1987, puis paraît officiellement en 1989.

Le pic d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes en 1965 est dû à un nombre d'achats élevé, du moins plus important que celui de dons (Figure 7, Figure 8). La quantité d'achats d'œuvres d'artistes-femmes est multiplié par sept, c'est-à-dire deux fois plus que le nombre

---

<sup>102</sup> Chacun de ces cinq nombres représente une amélioration significative par rapport à l'année précédente. Toutefois, la majorité de ces augmentations se solde par une baisse conséquente l'année suivante, d'où notre emploi du terme « pic ».

d'œuvres d'artistes-hommes. Or, en 1965 ont lieu l'inauguration officielle du Musée d'art contemporain de Montréal au Château Dufresne<sup>103</sup>, le 12 juillet, ainsi que la formulation du « tout premier mandat du musée » par le ministre Pierre Laporte dans *Livre blanc sur les politiques culturelles québécoises*<sup>104</sup> (Chassé et Lapierre 2011 : 67).

En 2001, en vue de la célébration des dix ans de l'installation du musée à Place des arts, l'exposition de la collection *Place à la Magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec [volet I]* se prépare. Celle-ci se tiendra au MAC de mai 2002 à avril 2006. Le début des années 2000 est ainsi marqué par l'installation d'une nouvelle exposition permanente, qui va de pair avec l'intensification du développement de la collection par le moyen de donations au musée. Selon ce que signale le pic de 2001, ces deux évolutions ont peut-être été favorables à l'augmentation de la représentation des femmes artistes dans le cadre des acquisitions (Figure 11, Figure 12).

En 2011, l'exposition *Déjà – Grand Déploiement de la Collection* prend place au musée du 26 mai au 4 septembre. Elle est présentée en ces termes, dans la section « Événements » de *MACrépertoire* : « Cette exposition occupe toutes les salles du Musée et met en lumière une centaine d'œuvres magistrales de la Collection du Musée dans un parcours non conventionnel ni linéaire. Ces œuvres illustrent bien l'histoire et l'envergure de la Collection. Il s'agit du plus grand espace consacré au déploiement de la Collection à ce jour »<sup>105</sup>. Les espaces qui sont alloués au sein du musée ont permis d'accroître la visibilité et l'accessibilité des œuvres conservées, au regard des expositions de collection précédentes. Le redéploiement de la collection rend celle-ci particulièrement attractive, ce qui a favorisé les acquisitions d'œuvres de femmes artistes, notamment par donation. En effet, des stratégies d'attraction des dons de collectionneur.se.s

---

<sup>103</sup> Amélie Rondeau fait état dans un mémoire présenté à l'Université Concordia en 2019 de l'installation du MAC au Château Dufresne : « C'est le maire de Montréal Jean Drapeau qui proposa de louer le Château Dufresne, un bâtiment nouvellement acquis par la ville de Montréal (...) Situé dans l'est de l'île, dans l'arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve, l'angle du boulevard Pie IX et de la rue Sherbrooke, ce château méritait lui seul le statut de patrimoine culturel » (2019 : 27).

Source : « Musée des arts décoratifs de Montréal, Le Château Dufresne, Musée d'arts décoratifs de Montréal : les dix premières années, 1979-1989 (Montréal : le Château cop., 1990), 9 et 12 » (Rondeau 2019 : note 182, p. 53).

<sup>104</sup> Les « Remarques préliminaires » sont cependant celles de Jean-Paul L'Allier, ministre des Affaires culturelles au moment de la publication du *Livre Blanc* en 1976, bien que l'ouvrage date de 1965 :

« Vous trouverez ci-après le texte du « Livre blanc » du ministère des Affaires culturelles, daté de novembre 1965, et tel qu'il existe aux archives du ministère. (...) Pour l'ex-ministre, Jean-Noel Tremblay, le « Livre blanc » n'a jamais existé. Pour feu Pierre Laporte, le document ne requérait qu'une approbation du Conseil des ministres du nouveau gouvernement et était prêt pour publication. Quoi qu'il en soit, il n'a jamais été ni publié ni déposé à l'Assemblée nationale ».

<sup>105</sup> URL : <https://macrepertoire.macm.org/evnement/deja-grand-deploiement-de-la-collection/>. Consulté le 11/12/2023.

semblent avoir été mises en place à cette occasion. En particulier, au moment de l'ouverture de l'exposition, les professionnel.le.s du musée ont « voulu rendre hommage aux grands donateurs du Musée en leur offrant une soirée spéciale en avant-première » (MAC, *Rapport annuel 2011-2012* : 7).

Ainsi, en 2011, l'exposition d'œuvres de femmes de la collection au musée aurait-elle à cette occasion représenté un « appel de phare » aux donateur.rice.s ? Nous avons compté un pourcentage de 20 % d'œuvres de femmes exposées à l'occasion de l'exposition *Déjà – Grand Déploiement de la Collection*, sur un total de 111 œuvres toutes catégories de genre confondues. Cette proportion nous semble significative, bien qu'inférieure aux parts d'œuvres d'artistes-femmes données en 2011 (37 %) et en 2012 (36 %), vis-à-vis des œuvres d'artistes-hommes. Ces deux années représentent en effet une augmentation de leur représentation dans le cadre des acquisitions par don (Figure 13, Figure 14), puisqu'en 2010 leur proportion est de 22 %. Celle-ci diminue en 2013 et en 2014, se trouvant, chacune de ces deux années, inférieure à 20 %.

Finalement, en 2016, la préparation de la nouvelle *Politique de gestion des collections du Musée d'art contemporain de Montréal*, qui paraîtra le 7 décembre 2017 a peut-être également joué en faveur de l'augmentation du nombre d'œuvres d'artistes-femmes acquises qui, une fois rapporté à celui d'œuvres d'artistes-hommes, représente un pourcentage de 51% (Figure 15, Figure 16).

À plusieurs reprises, l'officialisation de nouvelles politiques d'acquisition ainsi que la préparation et la finalisation d'expositions de la collection sont allées de pair avec de fortes augmentations du nombre d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes. Celles-ci s'intègrent à une hausse de la quantité totale d'acquisitions, comprenant l'ensemble des catégories de genre. Nous avons toutefois établi que les cinq nombres d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes les plus élevés, et inférieurs à celui de 1992, correspondent également à une amélioration de leur représentation en termes de pourcentages, par rapport aux œuvres d'artistes-hommes. Ces évolutions ont lieu au moment d'événements qui mettent en valeur la collection et dynamisent sa constitution.

Au cours de ces cinq années, le nombre de dons équivaut à 64 % du nombre total des acquisitions d'œuvres de femmes. Quatre des nombres annuels d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes parmi les six pics que nous avons repérés par le moyen des visualisations de données produites comprennent une part de dons plus élevée que celle d'achats. La question porte dès lors sur les types de donateur.rice.s des œuvres en question. Nous souhaitons révéler quel.le.s

acteur.rice.s extérieur.e.s au musée ont fait don d'un nombre comparativement important d'œuvres d'artistes-femmes et pris part, de ce fait, aux étapes majeures de leur entrée dans la collection.

## 2.4. Les types de donations de 1964 à 2020

Le diagramme circulaire [\*Parts de dons d'œuvres d'artistes-femmes en fonction des catégories de donateur.rice.s \(1964-2020\)\*](#)<sup>106</sup> donne à voir l'évolution des parts de chaque type de source des œuvres d'artistes-femmes données. Nous avons nous-même élaboré les différentes catégories représentées. Un sélecteur de temps permet de sélectionner une période entre les deux bornes temporelles, 1964 et 2020.

La production de cette visualisation précède la publication des jeux de données relatifs aux œuvres et aux artistes de la collection en format CSV<sup>107</sup> et JSON<sup>108</sup> en décembre 2022 sur le site web [Données Québec](#). Dans un premier temps, nous avons recensé les donateur.rice.s mentionné.e.s dans l'inventaire en format Pdf transmis par Marie-Ève Beaupré, exporté de la base de données Mimsy en novembre 2021. Pour chaque don, sa source, c'est-à-dire un.e ou plusieurs donateur.rice.s, est indiquée. Si ce n'est pas le cas, le don est qualifié d'anonyme. Les sources des achats ne sont pas présentées dans ce document, ce qui explique la production de ce graphique

---

<sup>106</sup> URL : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

<sup>107</sup> Un fichier CSV (valeurs séparées par des virgules) est un type de fichier tabulaire qu'il est possible de créer ou de modifier dans Excel.

Dans les fichiers CSV, les données sont séparées par des points-virgules. Les chaînes de caractères sont entre guillemets. Les sauts de ligne permettent d'enregistrer les modifications.

<sup>108</sup> Sur le site web *Oracle Cloud Infrastructure (OCI)*, un page propose, comme l'indique son titre, « Une définition du format JSON » :

« Les programmeurs, développeurs et professionnels de l'informatique ont besoin de pouvoir transférer des structures de données et leur contenu de n'importe quel langage vers des formats reconnaissables par d'autres langages et plates-formes. Le *JavaScript Object Notation* (JSON) est le format d'échange de données qui répond à ce besoin.

Le format de données JSON est devenu populaire auprès des développeurs, car il se présente sous la forme de texte léger et lisible en plus de nécessiter moins de codage et de rendre les processus plus rapides.

Le JSON peut être utilisé dans les programmes JavaScript sans besoin d'analyse syntaxique ou de sérialisation. Il représente sous un format textuel des objets, des tableaux et des données scalaires JavaScript.

Le JSON est relativement facile à lire et à écrire, tout en restant facile à analyser et à générer pour les logiciels. Il est souvent utilisé pour sérialiser des données structurées et les échanger sur un réseau, généralement entre un serveur et des applications Web.

Le format JSON se compose de différents types de données :

Chaîne de caractères

Nombre

Booléen

Valeur nulle

Objet

Tableau »

URL : <https://www.oracle.com/ca-fr/database/what-is-json/>. Consulté le 12/09/2023.

portant exclusivement sur les dons. Leurs sources ne figurent pas non plus dans les jeux de données ouvertes JSON et CSV mobilisés. Nous bénéficions de ces informations uniquement dans le cas des œuvres de la collection Lavalin puisqu'elles sont renseignées comme appartenant non pas à la « Collection du Musée d'art contemporain de Montréal », mais à la « Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal ».

Ce diagramme circulaire porte uniquement sur les dons d'œuvres d'artistes-femmes, et non d'artistes-hommes. Puisque les repérages et les calculs ont été tout d'abord manuels, nous les avons circonscrits à ce corpus. Nous avons distingué les œuvres d'artistes-femmes par le repérage des prénoms féminins et en vérifiant que chacune des artistes est « genrée » au féminin sur sa page nominative dans la section « Artistes » de *MACrépertoire*, puis sur son site personnel et sa page Wikipédia, s'ils existent. Nous avons compté 0,5 les œuvres qui ne sont pas produites par une ou plusieurs femmes, mais par au minimum une femme et un homme. Nous avons intégré aux calculs les œuvres de collectifs, après avoir consulté les pages de *MACrépertoire* de chacun.e des artistes qui les composent.

À partir de l'inventaire exporté de la base de données Mimsy en novembre 2021, nous avons repéré neuf types de donateur.rice.s<sup>109</sup> de 1964 à 2020, qui sont dans l'ordre de leur importance quantitative : les « individus », c'est-à-dire des particuliers qui donnent au musée des œuvres dont ils ou elles ne sont pas auteur.e.s, notamment les collectionneur.se.s (47 %) ; les artistes auteur.e.s des œuvres (19 %) ; les dons anonymes (15 %) ; les entreprises (7 %) ; les fondations (4 %) ; les legs (4 %) ; les galeries et les centres d'art ; les universités ; les éditeur.rice.s (Figure 39). De plus, la catégorie « autres » rassemble les œuvres données dont la source ne correspond à aucune des précédentes. Nous avons associé une œuvre donnée à la catégorie « legs » à condition que sa source soit nommée en ces termes dans l'inventaire. Nous distinguons ainsi les legs des dons d'artistes et des dons d'individus. Après avoir comptabilisé le nombre d'œuvres par catégorie et par année sur Excel, nous avons généré un fichier CSV. Il a alors été possible d'importer ce document dans un notebook de la plateforme *Observable* afin de produire la visualisation des données ainsi catégorisées.

---

<sup>109</sup> L'appellation « donateur.rice.s » réfère dans ce mémoire à tous les acteur.rice.s extérieur.re.s au MAC qui ont offert une ou plusieurs œuvres. Cette appellation ne désigne pas uniquement les donateur.rice.s de genres différents, mais également des organismes et des entreprises, d'après notre classification.



### 2.4.1. La diversification des donateur.rice.s

De 1964 à 2020 : portrait statistique

Nous avons établi à la section « Modes d'acquisition majoritaires : des achats aux dons » que le nombre de dons d'œuvres d'artistes-femmes est près de quatre fois plus important de 1993 à 2020 qu'au cours de la période de 1964 à 1991. Sa valeur est passée de 96 à 348. Nous souhaitons expliquer l'importance grandissante des dons d'œuvres d'artistes-femmes en considérant les différents types de donateur.rice.s.

Les calculs à partir des lesquels nous avons préparé les données mobilisées dans le cas de la visualisation [\*Parts de dons d'œuvres d'artistes-femmes en fonction des catégories de donateur.rice.s \(1964-2020\)\*](#)<sup>110</sup> ont été manuels, et non automatisés. Ils ont porté sur une source différente des fichiers JSON *artistesMac* et *oeuvresMac* ; c'est-à-dire l'inventaire transmis par Marie-Ève Beaupré en novembre 2021. En conséquence, le nombre total de dons d'artistes-femmes représentés est inférieur à celui des graphiques [\*Nombres d'achats/dons/acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes et d'œuvres d'artistes-hommes par année \(1964-2020\)\*](#)<sup>111</sup> et [\*Parts d'achats/dons/acquisitions par catégorie de genre \(1964-2020\)\*](#)<sup>112</sup>.

De 1964 à 2020, les « dons d'individus » représentent la moitié de l'ensemble des œuvres données (47 %). Ils sont suivis des dons d'artistes (19 %) et des dons anonymes (15 %). Parmi les catégories minoritaires, autrement dit dont les parts sont inférieures à 10 %, la plus importante est celle des dons d'entreprise (7 %).

Comment les parts d'œuvres associées à ces différentes catégories ont-elles évolué de 1964 à 2020 ? De 1964 à 1981<sup>113</sup>, les dons proviennent exclusivement de quatre types de donateur.rice.s : les universités, les éditeurs, les artistes-auteurs et les individus (Figure 44). Les dons d'artistes sont majoritaires (44 %), mais leur part devance de seulement 2 % celle des dons de particuliers. Aux prémices de la constitution de la collection, de 1964 à 1966 (Figure 42), tous sont des dons d'artistes, ce qui revient à un total de 16 œuvres. De 1967 à 1969, les éditeurs représentent la source de dons majoritaire (62 %) (Figure 43). Toutefois, le nombre d'œuvres correspondant est faible (4

---

<sup>110</sup> URL : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

<sup>111</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>.

<sup>112</sup> URL : <https://observablehq.com/d/e96111ffeeeb4628>.

<sup>113</sup> Nous avons déterminé les groupes d'années à comparer en manipulant le graphique *Parts de dons d'œuvres d'artistes-femmes en fonction des catégories de donateur.rice.s (1964 à 2020)*. Nous avons repéré des contrastes majeurs entre plusieurs périodes et des bornes chronologiques significatives, en ce qui concerne les parts des différents types de donations d'œuvres de femmes artistes.

seulement). Il s'agit de gravures d'après les notices des œuvres dans l'inventaire des œuvres de la collection permanente.

Pendant les années 1980, les types de donateur.rice.s se diversifient. De 1982 à 1987, les catégories représentées sont au nombre de cinq : les dons d'artistes, les « dons d'individus », les galeries et les centres d'art, les universités et la catégorie « autres ». L'année 1988 est marquée par les premiers dons par legs et de fondations au musée. Parmi l'ensemble des œuvres d'artistes-femmes données de 1981 à 1990 (Figure 45), les dons d'individus sont majoritaires (48 %). Les dons d'artistes sont plus faiblement représentés, en comparaison des autres catégories, au cours de cette période. Ils correspondent au quatrième pourcentage le plus important (9 %), après les legs (16 %) et les fondations (13 %).

De 1991 à 2000 (Figure 46), puis de 2001 à 2011 (Figure 47), le nombre de types de donateur.rice.s est égal respectivement à cinq, puis six. La part de dons d'artistes a augmenté entre les deux périodes, passant de 11 à 18 %, tandis que celle des dons d'individus a diminué de 11 %, passant de 62 % à 51 %. De 2011 à 2020, un quart des œuvres a été donné par des entreprises ; ce qui s'avère spécifique à cette décennie (Figure 48).

La diversification des types de donateur.rice.s a-t-elle eu tendance à favoriser l'augmentation du nombre de dons d'œuvres d'artistes-femmes ? De 1964 à 1992 (Figure 40), neuf types de donateur.rice.s ont fait don d'œuvres d'artistes-femmes au musée, contre huit types de 1993 à 2020 (Figure 41). Il semblerait que l'augmentation du nombre de dons entre ces deux périodes s'explique plutôt par l'importance grandissante de plusieurs sources de donations de 1993 à 2020. La quantité de dons d'individus a été multipliée par plus de trois par rapport à la période de 1964 à 1991 ; celle de dons d'artistes, par deux. Les catégories dont la valeur a le plus augmenté en proportion sont « entreprises » et « Anonymes ». Les dons d'entreprises sont quasi-nuls de 1964 à 1992. Or, leur nombre est 32 de 1993 à 2020. Les dons anonymes sont passés quant à eux de la valeur de 4 à 63. Ainsi, quatre types de donateur.rice.s ont fait don d'un nombre significativement plus important d'œuvres d'artistes-femmes, en comparaison de la période qui s'étend de 1964 à 1992.

#### 2.4.2. Des pics du nombre annuel d'acquisitions aux sources des dons

Outre l'année 1992, nous avons repéré et contextualisé cinq pics, qui correspondent, d'une part, aux cinq nombres d'œuvres acquises les plus élevés par année et, d'autre part, à des augmentations de leurs proportions annuelles vis-à-vis des œuvres d'artistes masculins. Étant donné que 65 % de l'ensemble des œuvres correspondantes ont été acquises par don, notre étude porte dorénavant sur les catégories de donateur.ice.s des œuvres de femmes offertes au musées au moment de ces pics d'acquisitions.

##### 2.4.2.1. 1988, 2001 : legs et donations multiples de collectionneur.se.s

En 1988, nous repérons trois catégories de donations : dix dons par legs, huit de fondation et huit de particuliers (Figure 49). Les dix premières œuvres proviennent du legs<sup>114</sup> René Payant. L'imprimé *Legs René Payant*, rédigé par le conservateur Pierre Landry et publié dans *MACrépertoire*, rend compte de l'exposition qui a lieu l'année suivante au musée de « la majorité des œuvres léguées au Musée d'art contemporain par René Payant », « critique et professeur d'histoire de l'art dont le décès, survenu en 1987, aura privé la scène québécoise des arts visuels d'un de ses acteurs les plus énergiques » (MAC 1989). Les œuvres d'artistes-femmes représentent près d'un quart du corpus légué, ainsi présenté : « En 1988, le Musée accueille le legs René Payant, composé de 45 œuvres actuelles, principalement québécoises, de la collection personnelle du théoricien et critique d'art québécois » (MAC 1989).

D'après nos calculs établis à partir de l'inventaire des œuvres de la collection permanente, la Fondation Max et Iris Stern a offert huit œuvres de femmes au musée en 1988, et 29 œuvres toutes catégories de genre confondues. Le décès de Max Stern a lieu en 1987, l'année précédant cette donation. Stern a légué une partie de ses biens à la fondation, ainsi qu'à des musées : « Selon ses volontés, la galerie se maintient, sous la direction de de Michel Moreault et sous la supervision de la Fondation Max et Iris Stern. Stern lègue ses œuvres (principalement au Musée des beaux-arts

---

<sup>114</sup> Le premier sens de la définition du mot « legs » proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales est tirée du droit civil : « Disposition à titre gratuit faite par un testateur de ses biens, en tout ou partie, au profit d'une ou plusieurs personnes physiques ou morales ». URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/legs>. Consulté le 30/07/2023.

de Montréal et au Musée d'art contemporain de Montréal), à deux musées américains et au Musée israélien de Jérusalem » (Gagnon et coll. 2004 : 86).

Un tiers des œuvres données en 1988 au MAC par l'intermédiaire de la Fondation Max et Iris Stern sont d'artistes-femmes. Or, les modalités des contrats proposés par Iris et Max Stern aux femmes artistes, en tant que propriétaires de la Galerie Dominion située à Montréal depuis 1946<sup>115</sup>, auraient inclus pour un certain nombre d'entre eux l'acquisition progressive des œuvres des artistes, parallèlement aux expositions. Autrement dit, les relations entretenues par les deux marchand.e.s d'art avec plusieurs femmes artistes, dans le cadre des engagements et des projets internes à leur galerie, auraient été favorables à l'acquisition en quantité d'œuvres de femmes :

L'esprit libéral de Stern a sans doute servi la cause des femmes. (...) Stern n'hésite pas à solliciter la signature d'ententes financières auprès des artistes féminins qu'il croit prometteurs, comme Jori Smith, les sœurs Bouchard, Prudence Heward, Ghitta Caiserman et Marian Dale Scott. Ces deux dernières signent des contrats assurant un écoulement progressif de leur production. De façon générale, Stern préconise deux types de contrats. Le premier garantit à l'artiste contractant un salaire mensuel en échange de tableaux (Pageot 2008 : 201).

Ainsi, l'année 1988 représente une étape marquante de l'entrée des femmes artistes dans la collection : il s'agit du deuxième nombre annuel d'acquisitions le plus élevé, après celui de l'année 1992. Ces dons sont effectués à l'occasion du décès de deux marchands d'art dont les collections paraissent contenir une part significative d'œuvres d'artistes-femmes.

En 2001, 72 % des œuvres d'artistes-femmes sont données par des particuliers (Figure 50). Or, le rapport d'activités 2001-2002 présente l'importance de la participation des collectionneur.se.s au développement de la collection : « Le Musée a redoublé ses efforts afin d'augmenter la valeur de sa collection. Il a pu ainsi compter sur la générosité grandissante de collectionneurs qui, au cours de l'année, l'ont enrichie à coup sûr d'œuvres remarquables » (MAC 2001-2002 : 13). Dans le rapport d'activités de l'année 2001-2002, « l'importance du don comme mode de développement de la Collection » est rappelée :

---

<sup>115</sup> Dans l'article « Une voix féminine dans l'espace public. La Galerie Dominion, 1941-1956 », Édith-Anne Pageot rend compte de la fondation de la galerie par Rosa Milman en 1941, ainsi que de sa reprise par le couple Stern : « La fondation de la galerie est l'initiative d'une femme, Rose Milman. Pendant les premiers mois suivant l'ouverture, Millman assume seule la direction de l'établissement. Cependant, dès 1942, elle partage cette tâche avec Max Stern. Par la suite, les changements administratifs se succèdent rapidement. Le 10 octobre 1944, Millman signe avec Stern un contrat de société. Stern épouse la fortunée Suédoise Iris Westerberg le 15 janvier 1946. Grâce au pouvoir financier de Madame, les Stern se retrouvent seuls propriétaires de la galerie ; Millman abandonne sa part en décembre 1946 au profit d'Iris Westerberg Stern. » (2008 : 189).

Finalement, en 2000 la galerie ferme ses portes (Gagnon et coll. 2004 : 86).

Ainsi, des 93 nouvelles œuvres enregistrées cette année par le Musée, 80 proviennent de dons, alors que 13 ont été acquises par voie d'achat. La contribution de donateurs se chiffre en valeur marchande à plus de deux millions de dollars, ce qui représente presque dix fois l'allocation budgétaire aux achats d'œuvres pour l'année. Cette proportion notable de dons souligne l'intérêt porté au Musée par les collectionneurs et les artistes, et vient confirmer l'importance du don comme mode de développement de la Collection. Sans cet appui, la Collection serait amputée de plusieurs œuvres historiques d'importance (2001-2002 : 10).

À partir de l'inventaire transmis par Marie-Ève Beaupré en novembre 2021, nous avons constaté que les vingt-quatre œuvres d'artistes-femmes acquises en 2001 correspondant à la catégorie « dons d'individus » ont été offertes par trois donateur.rice.s : monsieur Robert-Jean Chénier ; madame Claudette Hould et monsieur André Bachand ; docteur et madame Lazaro-Lopez. Ces œuvres nous apparaissent avoir été acquises par le moyen de donations multiples, étant donné que chaque donateur ou couple de donateur.rice.s a fait don en 2001 d'un nombre d'œuvres compris entre 10 et 25, toutes catégories de genre confondues. Dans le cas de la donation du docteur et de madame Lazaro-Lopez, dix des douze œuvres acquises sont d'artistes-femmes ; autrement dit la quasi-totalité. Ainsi, en 2001, comme ce fut le cas en 1988, les donations multiples s'avèrent favorables à l'augmentation de la part annuelle d'œuvres d'artistes-femmes acquises.

L'intégration à la collection de plusieurs œuvres provenant d'un.e même donateur.rice ou d'un même couple de donateur.rice.s semble répondre à la définition que propose Laurier Lacroix de l'acquisition multiple. En se référant à « la typologie établie par Georges Henri Rivière »<sup>116</sup>, au cours d'une contribution au colloque « Musées et collections : impact des acquisitions massives » qui a lieu en 1994 au Musée d'art contemporain de Montréal, Laurier Lacroix en a proposé cette définition : « on pourrait définir une « acquisition multiple » lorsqu'il s'agit d'un nombre réduit de pièces - quelques centaines ou moins - qui, par leur homogénéité et leur qualité, s'intègrent une à une aux collections muséales déjà en place » (1995 : 53). Néanmoins, comme nous n'avons pas consulté les rapports justificatifs d'acquisition, mais mobilisé des inventaires et des jeux de données exportés de la base de données Mimsy, il nous est difficile de conclure qu'il s'agit d'une donation multiple, au sens d'un transfert de propriété comprenant une certaine quantité d'œuvres. En effet, nos sources indiquent uniquement les années d'acquisition, lesquelles sont intégrées aux numéros d'accession de chacune des œuvres du corpus. Nous ne connaissons pas le jour et le mois de l'entrée effective dans la collection de chacune des œuvres renseignées.

---

<sup>116</sup> RIVIÈRE Georges Henri (1989). *La muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie : textes et témoignages.*, Paris : Dunod, p. 169 à 172.

Le repérage des sources et des nombres de dons d'artistes-femmes en 1988 et en 2001 nous amène à formuler cette hypothèse, qui nécessiterait des recherches ultérieures, hors du cadre de ce mémoire : les collectionneur.se.s qui offrent une part comparativement importante d'œuvres d'artistes-femmes au Musée d'art contemporain de Montréal en détiendraient au préalable une part significative. Or, près de la moitié des œuvres d'artistes-femmes données ont été offertes à l'institution par des particuliers.

#### 2.4.2.2. 2011, 2016 : diversification des sources

En 2011, les « dons d'individus » représentent une part légèrement plus faible qu'en 2001, c'est-à-dire 63 %. La part de dons d'artistes est plus élevée qu'en 2001, dorénavant égale à 20 % (Figure 51).

En 2016, 93 % des œuvres données d'artistes-femmes sont associée à la catégorie « entreprises » (Figure 52) ; ce qui revient au nombre de 31 œuvres, sur un total de 32 dons d'entreprises entre 1964 et 2020. En 2016, ces œuvres proviennent de la Collection Loto-Québec<sup>117</sup>. Il s'agit de dons effectués dans le cadre d'un partenariat avec le Musée d'art contemporain de Montréal, comme l'indiquent les mentions des sources de chacune de ces œuvres dans l'inventaire exporté de la base de données Mimsy en novembre 2021. Les œuvres d'artistes-femmes constituent plus de la moitié de l'ensemble de cette donation de l'entreprise Loto-Québec.

Ce partenariat concerne deux institutions rattachées à des ministères provinciaux. En effet, la collection Loto-Québec est patrimoniale, comme l'explique Martin Fournier dans *Encyclopédie*

---

<sup>117</sup> Sur le site web de l'entreprise Loto-Québec, sont présentées les premières années du développement de la collection, ainsi que du conservateur Louis Pelletier :

« La Collection Loto-Québec a vu le jour en 1979 grâce à l'initiative du directeur des affaires publiques de l'époque, Michel Labrosse. Fêru d'art, il souhaitait investir dans la création artistique québécoise. La toute première œuvre qu'il a commandée s'intitule *Le fantôme de Blanche de Beaumont*, une eau-forte réalisée en 1979 par Louis Pelletier, artiste graveur, qui deviendra par la suite le conservateur de la Collection. (...) Grâce à l'appui de Michel Labrosse, Louis Pelletier a su, au fil des ans, enrichir la Collection, dont les bases reposent sur des principes de démocratisation des arts visuels et de la culture. Les œuvres qui la composent ont été choisies au moyen d'un concours d'estampes lancé par Loto-Québec, qui a eu cours de 1980 à 2003, et selon les critères de la politique d'acquisition élaborée pour la Collection en 1985. (...) Louis Pelletier a sillonné les régions du Québec, rassemblé des artistes, mis sur pied des expositions et, surtout, a permis à la Collection Loto-Québec de développer une personnalité unique, celle qu'on lui connaît aujourd'hui. Elle regroupe maintenant près de 5 000 œuvres d'artistes québécois ».

Le programme d'acquisition de la Collection est mis sur pied en 1985 : « Un centième de 1 % des revenus de la Société est consacré à l'acquisition d'œuvres ; chaque année, environ 200 nouvelles pièces viennent enrichir la Collection ».

URL : <https://societe.lotoquebec.com/fr/responsabilite-societale/collection-loto-quebec/collection-au-fil-des-ans>.

Consulté le 09/08/2023.

*du patrimoine culturel de l'Amérique française*<sup>118</sup> : « la Société Loto-Québec étant une entreprise parapublique qui dépend du ministère des Finances du Gouvernement du Québec, sa Collection est aussi la propriété collective des Québécois »<sup>119</sup>. Dans chaque rapport d'activités annuel du MAC depuis l'année 2006-2007, l'entreprise Loto-Québec est intégrée à la liste des donateurs. Finalement, dans le rapport 2011-2012, la Collection Loto-Québec est pour la première fois présentée comme « partenaire principal » :

(...) notre partenaire principal Collection Loto-Québec, également présentateur de La Triennale québécoise 2012 avec Hydro-Québec, avec qui nous avons développé des partenariats créatifs qui rejaillissent sur le milieu des arts visuels et sur toute la communauté : une salle d'exposition Collection Loto-Québec où sont présentées des acquisitions d'œuvres québécoises, un prix Collection Loto-Québec pour le coup de cœur du public qui a valu à l'artiste Claudie Gagnon une bourse de 10 000 dollars et, à l'Éducation, le transport, des visites de La Triennale et des Ateliers de création offerts gratuitement par Hydro-Québec à des groupes scolaires de milieux défavorisés.

L'entente implique notamment l'exposition et l'accessibilité d'œuvres d'artistes québécois.e.s acquises par la Collection Loto-Québec, « en partenariat » avec le Musée d'art contemporain de Montréal. Ceci a permis de mettre en relief les productions de plusieurs femmes artistes au sein du musée. Alors que la « salle Collection Loto-Québec » au Musée d'art contemporain de Montréal est inaugurée en 2011, les œuvres réalisées par Jacynthe Cartier, faisant l'objet d'acquisitions, composent la première exposition. Celle-ci a lieu d'octobre 2011 à février 2012 (MAC *Rapport annuel 2011-2012* : 31). Les quatre photographies exposées de l'artiste ont été précédemment acquises par la Collection Loto-Québec à l'occasion de la présentation de l'installation vidéo *Rites* (2010-2011) dans le cadre de la deuxième édition de *La Triennale québécoise 2011* au musée, présentée par la Collection Loto-Québec et Hydro-Québec.

---

<sup>118</sup> Cette encyclopédie numérique est ainsi présentée dans la section « À propos » du site web [www.ameriquefrancaise.org](http://www.ameriquefrancaise.org) (consulté le 29/07/2023) :

« *L'Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française* est un ouvrage multimédia, en ligne depuis 2008. Elle présente le riche patrimoine des communautés francophones du continent nord-américain. On y retrouve les principales manifestations de ce patrimoine, ses expressions variées, ses usages et son histoire. De nombreux documents visuels, sonores et audiovisuels complètent les articles. L'Encyclopédie propose aussi des parcours interactifs qui combinent textes et documents multimédia. Ces parcours, conçus principalement pour le monde de l'éducation, permettent aux visiteurs d'en apprendre davantage sur divers sujets en participant à des jeux de questions-réponses. L'Encyclopédie est un ouvrage en développement qui s'enrichit constamment de nouveaux articles et de nouveaux documents multimédias ».

<sup>119</sup> Martin Fournier ([s.d.]). « Collection Loto-Québec en arts visuels québécois », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*. URL : [http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-507/Collection\\_Loto-Qu%C3%A9bec\\_en\\_arts\\_visuels\\_qu%C3%A9bécois.html#.ZGUj3-zMK3I](http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-507/Collection_Loto-Qu%C3%A9bec_en_arts_visuels_qu%C3%A9bécois.html#.ZGUj3-zMK3I). Consulté le 09/08/2023.

Dans l'inventaire transmis par Marie-Ève Beaupré en novembre 2021, l'année d'acquisition de chaque œuvre donnée par « la Collection Loto-Québec, dans le cadre d'un partenariat avec le Musée d'art contemporain de Montréal » est 2016 (2015-2016 : 8). La dernière année du partenariat entre les deux institutions (2011-2016) correspond de ce fait à la donation d'œuvres récemment acquises par la Collection Loto-Québec, dont la majorité a été produite à partir de 2010, au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC 2015-2016 : 37-40). Ces acquisitions « en partenariat » sont ainsi revenues à l'entrée dans la collection d'une proportion importante d'œuvres d'artistes-femmes. En 2016, les 34 œuvres d'artistes-femmes acquises au total représentent 51 % des acquisitions, contre 45 % d'œuvres d'artistes-hommes. De plus, 4 % sont d'artistes-mixtes.

Quatre des cinq nombres annuels d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes les plus importants de 1964 à 2020 s'expliquent par des dons de particuliers et d'entreprises.

Toutefois, 19 % des dons d'œuvres d'artistes-femmes sont des dons d'artistes de 1964 à 2020. En offrant leurs œuvres, les artistes s'engagent intentionnellement dans la constitution de la collection du musée sans qu'un.e acteur.rice intermédiaire, propriétaire de l'œuvre, se charge de la vendre ou de la donner au musée<sup>120</sup>.

Nos recherches ont ainsi tendu à révéler les périodes et les contextes qui ont été particulièrement propices aux dons de femmes artistes, en particulier les directions au cours desquels les femmes artistes ont davantage fait don de leurs œuvres au musée.

---

<sup>120</sup> Nous n'avons pas calculé le nombre de donateurs et de donatrices, en leur assignant un genre « féminin » ou « masculin », de façon à étudier également les périodes propices aux dons d'œuvres de femmes par des donatrices. Du fait des limites temporelles encadrant la réalisation d'un mémoire, ainsi que des sources et des informations dont nous disposons, nous avons choisi de centrer nos analyses sur les donations d'artistes-femmes.

Toutefois, au cours de nos recherches, nous avons repéré plusieurs donations multiples au MAC, effectuées par des couples de marchand.e.s d'art, qui ont engendré l'entrée d'un nombre significatif d'œuvres de femmes dans la collection.



### 2.4.3. Les dons d'artistes par direction

Le tableau *Nombres de dons de femmes artistes par direction (1964-2020)* a été produit sur Excel, à partir de l'inventaire transmis par Marie-Ève Beaupré et exporté de la base de données Mimsy en novembre 2021. Nous avons compté 0,5 les œuvres produites par des hommes et des femmes et 1 les œuvres exclusivement de femmes artistes. Du fait de la durée que peut prendre un processus d'acquisition par don<sup>121</sup>, nous avons rapporté les œuvres acquises lors d'une année charnière, c'est-à-dire marquée par un changement de direction, au mandat précédent<sup>122</sup>. Nous n'avons pas eu accès aux jours et aux mois des transferts de propriété.

De 1964 à 2020, 81 œuvres acquises sont des dons de femmes artistes. Rapporté à l'ensemble des œuvres de la collection du Musée d'art contemporain, ce corpus apparaît relativement modeste. Néanmoins, ce type de donation caractérise 19 % des dons d'œuvres d'artistes-femmes au cours de la période. Ces artistes sont au nombre de 54 : 22 % d'entre elles ont donné plusieurs de leurs œuvres, c'est-à-dire entre deux et six. D'après notre consultation des pages de *MACrépertoire* de chacune de ces douze artistes de la collection, la majorité de ces artistes sont nées au Québec, ou ont vécu à Montréal. Nan Hoover, américaine, est la seule qui n'a pas la nationalité canadienne. Ainsi, chacune semble avoir entretenu une relation de proximité culturelle et géographique avec l'institution.

Les trois quarts de ces douze artistes ont fait don de plusieurs de leurs œuvres au musée lors d'une seule direction, ce qui indique des circonstances favorables à leur participation au développement de la collection. La composition des équipes de professionnel.le.s en charge des acquisitions ainsi que de la programmation ont pu fortement influencer sur leurs donations.

---

<sup>121</sup> La procédure est ainsi présentée dans *Politique de gestion des collections du Musée d'art contemporain de Montréal* (2017 : 12) :

« Le Musée doit recommander l'œuvre pour étude par le comité consultatif de la collection. Il doit par la suite, lors de la recommandation de l'œuvre par le Comité consultatif au Conseil, fournir une première évaluation de l'œuvre, puis une seconde évaluation après l'acceptation de l'œuvre par le Conseil d'administration du Musée, aux fins d'une demande officielle d'attestation de biens culturels. Lorsqu'une œuvre est évaluée en deçà de cinquante mille dollars (50 000 \$), le Musée exige une seule évaluation aux fins d'acquisition. Deux évaluations sont exigées lorsque la valeur dépasse cinquante mille dollars (50 000 \$) et trois évaluations sont nécessaires pour toute valeur de plus de cent mille dollars (100 000 \$). Dans tous les cas en deçà de vingt mille dollars (20 000 \$), le Musée n'a pas l'obligation de déposer le dossier à la CCEEBC ».

Dans *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, parue pour la première fois en mars 1989, les œuvres dont la valeur est égale ou supérieure à 5 000 dollars devaient être évaluées par la Commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels (CCEEBC) (1989 : 16).

<sup>122</sup> À la section « L'impact des changements de direction » du troisième chapitre, nous justifions et apportons plus de détails sur le choix de ces bornes chronologiques.

Comme le montre le tableau *Nombres de dons d'artistes-femmes par direction (1964-2020)* (Figure 53), aucune des artistes qui ont offert au moins une de leurs œuvres au musée n'a fait don d'œuvres lors de plusieurs mandats, jusqu'à ce que commence le premier mandat de Marcel Brisebois en 1985. Auparavant, seulement 30 % du total des 54 femmes artistes donatrices ont fait don d'une de leurs œuvres. Alors que la direction de Marcel Brisebois est la plus longue de tous, s'étendant sur une période de dix-neuf ans, il correspond au nombre le plus important d'œuvres données par direction (21). Dès lors, les dons d'artistes-femmes participent de l'intensification du développement de la collection. L'emménagement du musée au centre-ville, ainsi que la priorité accordée aux donations au début des années 1990, auraient favorisé la construction de relations entre les femmes artistes également donatrices et l'institution muséale.

Les dons d'artistes-femmes sont plus nombreux de 2005 à 2020 qu'au cours des dix-neuf années de direction de Marcel Brisebois, de sorte que cette tendance s'est accentuée au cours des seize années qui ont suivi. Les directions de Marc Mayer (2005-2009), de Paulette Gagnon (2010-2013) ainsi que les six premières années de la direction de John Zeppetelli (2014-2020) totalisent un nombre de 39 dons d'artistes-femmes.

La première direction du musée, celle de Guy Robert, qui couvre les deux premières années du Musée d'art contemporain de Montréal, se caractérise également par une quantité de dons d'artistes importante. Elle est supérieure à celles de chacune des cinq directions jusqu'à celle de Marcel Brisebois. Les onze œuvres de femmes offertes au musée de 1964 à 1965 sont toutes des dons d'artistes ; ce qui revient à un pourcentage de 19 % de dons d'œuvres d'artistes-femmes par rapport aux œuvres d'artistes-hommes. Autrement dit, les prémices de la collection ont été impulsés par un nombre comparativement important de dons d'artistes également donatrices. Cette importance s'explique par les conditions dans lesquelles a été fondée le MAC. En 1964, la création du Musée d'art contemporain de Montréal par le ministère des Affaires culturelles « répond à une demande exprimée par les différents acteurs du champ artistique québécois quant à l'idée et à la nécessité d'un musée d'art contemporain au service de la communauté culturelle québécoise » (Connolly 1991 : 2). Le développement de la collection a été amorcé par des dons d'artistes (1991 : 2)<sup>123</sup>. Or, un certain nombre de femmes artistes prennent activement part à la scène artistique

---

<sup>123</sup> Jocelyne Connolly cite l'article de Claude Gingras, « Le ministère des Affaires culturelles et la création du Musée d'art contemporain de Montréal », publié le 14 mars 1964 dans le supplément du journal *La Presse* (1964 : 1) :

québécoise au milieu des années 1960, au moment de la Révolution tranquille et de l'ouverture du Musée d'art contemporain de Montréal (Arbour : 2000).

Dans un mémoire présenté à l'Université Concordia en septembre 2019 et intitulé *La politique culturelle et les musées d'État ; fondement du Ministère des Affaires Culturelles québécois*, Amélie Rondeau rend compte du rôle clé qu'a joué le Dr Otto Bengle dans la conception du projet d'ouverture d'un musée d'art contemporain et la création d'une collection nationale par le moyen de dons ou de prêts d'œuvres d'artistes québécois.e.s :

Les interventions de George-Émile Lapalme à l'Assemblée générale du Québec, le 3 mars 1964, démontrent que l'initiative du Musée d'art contemporain de Montréal revient en premier lieu au Dr Otto Bengle. (...) Au cours d'une réunion à son domicile en décembre 1963, Bengle convainc alors des artistes de prêter ou d'offrir de leurs œuvres pour constituer une collection d'art du Québec qui permettra la création d'une nouvelle institution muséale. C'est avec ces promesses de dons qu'il contacte le ministre Lapalme pour trouver un toit à cette nouvelle collection (2019 : 26-27).

Sur le site web de la BanQ, Amélie Rondeau a eu accès à la lettre du Dr Otto Bengle adressée au ministre George-Émile Lapalme en date du 10 janvier 1964 et intitulée « re : Musée d'Art Moderne de Montréal ». Elle précise alors à la 178<sup>ème</sup> note de bas de page du mémoire que 38 signataires ont, par cette lettre, fait une promesse de « prêts » ou de « dons » en vue de la fondation du Musée d'art contemporain de Montréal, qui a eu lieu le 1<sup>er</sup> juin 1964 (2019 : 53). Nous avons comptabilisé, dans cette liste de 38 noms, dix de femmes artistes : Marcelle Ferron, Ghitta Caiserman-Roth, Lise Gervais, Laure Major, Rita Letendre, Micheline Beauchemin, Marian Scott, Henriette Fauteux-Massé, Marcelle Maltais et Eva Landori. Les conditions et les modalités de création du Musée d'art contemporain de Montréal, ainsi que les artistes impliqué.e.s, apparaissent expliquer la part comparativement élevée de dons de femmes artistes au cours du premier mandat de direction.

Nos analyses ont permis de faire apparaître plusieurs facteurs favorables à l'entrée en nombre de femmes artistes dans la collection et de révéler notamment la mise en place de stratégies d'acquisition. Toutefois, la part comparativement élevée d'œuvres d'artistes-femmes conservées au Musée d'art contemporain de Montréal résulte en partie de procédures d'acquisition qui ont amenuisé le pouvoir de sélection et de décision des professionnel.le.s du musée. De plus, les

---

« 75 artistes canadiens - surtout des peintres, quelques sculpteurs, la majorité étant du Québec, ont déjà été approchés pour y donner une ou des œuvres et (...) une soixantaine ont déjà accepté » (1991 : 2).

URL : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2758503?docsearchtext=La%20Presse%2014%20mars%201964%20Gingras>. Consulté le 11/12/2023.

donations multiples par des marchands d'art et des entreprises attestent, d'une part, de stratégies d'acquisitions mises en place et, d'autre part, de l'apport de leurs propres pratiques de sélection et de valorisation des femmes artistes au développement de la collection du musée. Enfin, l'importance grandissante des dons d'artistes, certes moins nombreux que les « dons d'individus », témoigne de la participation de plus en plus active des femmes artistes au développement de la collection.

## **2.5. De 2017 à 2020 : mesure paritaire et évolutions des pratiques d'acquisition**

Fin 2017, une mesure paritaire appliquée aux acquisitions dans la plus récente version est officialisée dans la dernière version de *Politique de gestion des collections du Musée d'art contemporain de Montréal*. L'évolution des pratiques de développement de la collection est toutefois limitée par la baisse de la quantité annuelle d'acquisitions et les fluctuations budgétaires.

La « sensibilité à la parité » appliquée aux acquisitions est officialisée par la publication de la plus récente version de la politique de gestion des collections, à l'aube du *Plan d'action gouvernemental en culture 2018-2023* paru un an plus tard. Alors que sont annoncés plusieurs « engagements particuliers à l'égard des autochtones », ainsi qu'une participation plus inclusive à la vie culturelle des Québécois et des Québécois.e.s, aucune mesure ne porte spécifiquement sur la parité entre les hommes et les femmes (Gouvernement du Québec 2018). Toutefois, la *Politique de gestion des collections du Musée d'art contemporain de Montréal* parue en 2017 témoigne plus largement d'efforts fournis en termes de représentation sociale et culturelle. En effet, la mesure de « sensibilité à la parité » jouxte l'annonce d'une diversification culturelle des acquisitions et d'objectifs de « consolidation de la représentation des artistes d'origine autochtone » (MAC 2017 : 9).

À l'échelle de la dernière direction, cette mesure paritaire a notamment remédié à la diminution des nombres annuels d'acquisitions d'œuvres de femmes artistes au cours des premières années. Cette chute concerne les acquisitions toutes catégories de genre comprises. En 2013, leur nombre total est 14. Elle n'a pas été aussi faible depuis le début des années 1970. Le nombre d'acquisitions de 2013 à 2020 est 286, tandis qu'au cours des deux directions précédentes couvrant un total de six années, de 2004 à 2013, 924 œuvres sont acquises. Or, de 2017 à 2020, sont effectuées plus de la moitié des acquisitions d'œuvres de femmes artistes au cours des sept premières années de la direction de John Zeppetelli. En d'autres termes, ces trois années se

caractérisent par une intensification du développement du corpus d'œuvres de femmes artistes de la collection. À cette période, les acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes (76) sont plus nombreuses que celles d'œuvres d'artistes-hommes (51). Le nombre d'œuvres d'artistes-hommes a diminué, divisé par près de deux entre les années 2013 à 2016 et les années 2017 à 2020.

La diminution des nombres annuels d'acquisitions, présentés dans les rapports annuels d'activités, a été freinée dans le cas des œuvres de femmes artistes, ce qui s'expliquerait potentiellement par l'application d'une mesure paritaire au développement de la collection. Elle s'inscrit dans un contexte de restrictions budgétaires. En consultant les états financiers des rapports annuels d'activité, nous avons constaté une baisse des subventions du gouvernement du Québec prévues pour le « fonctionnement » du MAC dès la première année du mandat de John Zeppetelli, en 2013. Alors que l'état financier du 31 mars 2012 indique un montant de 9 506 297 dollars (MAC 2011-2012 : 66), celui-ci sera de 9 126 255 dollars l'année suivante (2012-2013 : 66). Après une légère augmentation en 2015, le montant sera inférieur à 9 millions jusqu'à 2020. Parallèlement, nous avons repéré une fluctuation des charges dues aux achats d'œuvres d'art, descendant en-dessous de 300 000 dollars deux années sur quatre de l'année 2012-2013 à 2015-2016<sup>124</sup>.

De 2017 à 2020, l'intensification du développement du corpus d'œuvres d'artistes-femmes de la collection s'explique essentiellement par une augmentation du nombre d'achats. Entre les deux périodes, la quantité d'achats a été multipliée par 7,3. Le nombre de dons a quant à lui été divisé par 1,9. De 2013 à 2016 inclus, les dons d'œuvres de femmes artistes sont majoritaires par rapport aux achats<sup>125</sup> : 13 % des œuvres acquises sont des achats et 87 % sont des dons. Inversement, de 2017 à 2020, 33 % des œuvres de femmes sont données et 67 % sont achetées.

Au sujet des sources des dons d'œuvres de femmes, les dons d'artistes gagnent fortement en importance : leur part est de 12 % de 2013 à 2016 et de 48 % de 2017 à 2020. Ainsi, l'application d'une « sensibilité » à la parité aux acquisitions nous apparaît avoir engendré le développement de relations plus « directes », sans marchands intermédiaires, avec les femmes artistes donatrices.

---

<sup>124</sup> Cependant, à mesure que s'améliore la parité au sein des acquisitions, les questions relatives à la part du budget ou du montant total des donations d'œuvres de femmes resteraient à étudier, par rapport aux montants consacrés à des œuvres d'artistes masculins qui ont souvent une plus grande valeur économique sur le marché de l'art. Or, les sources auxquelles nous avons eu accès ne présentent pas les valeurs estimées des œuvres acquises. Par conséquent, nous n'avons pu suivre cette piste de recherche.

<sup>125</sup> Nous intégrons ici l'année 2013 à nos calculs, alors que John Zeppetelli a été nommé directeur en juin 2013, afin que nos comparaisons entre des nombres associés à plusieurs années aient du sens. Ainsi, nous comparons deux périodes comprenant toutes deux quatre années. La première s'étend de 2013 à 2016 et la seconde de 2017 à 2020.

Contrairement à la période de 2013 à 2016, le nombre de dons d'artistes est supérieur à celui de dons de particuliers. Sa valeur est passée de 6 à 15.

De fortes variations annuelles indiquent une application « sensible » de la mesure paritaire au développement de la collection, et non stricte<sup>126</sup>. L'année 2016 est la première année paritaire et précède la parution de *Politique de gestion des collections du Musée d'art contemporain de Montréal* en décembre 2017. De 2016 à 2020, 56 % des œuvres acquises sont d'artistes-femmes. Les nombres de dons et d'achats sont similaires ; c'est-à-dire respectivement 57 et 53. Seule la part d'œuvres d'artistes-femmes acquises en 2018 n'est pas paritaire. En 2020, 100 % des dons sont des dons d'œuvres d'artistes-femmes ; alors que celles-ci représentent 57 % des achats.

---

<sup>126</sup> Il nous semble opportun de citer à nouveau le passage correspondant, dans la plus récente version de *Politique de gestion des collections du Musée d'art contemporain de Montréal* :  
« La collection du MAC doit consolider la représentation des artistes d'origine autochtone et inuite ainsi que des artistes provenant de la diversité culturelle de Montréal, du Québec et du Canada. Le développement de la collection doit être sensible à la parité des genres » (MAC 2017 : 9).

## Chapitre 3 – Analyses institutionnelles de la constitution du corpus d’œuvres d’artistes-femmes conservées au MAC

### 3.1. Des visualisations de données aux analyses institutionnelles transversales

Nous avons dressé un portrait statistique de l’évolution de la représentation des femmes artistes dans le cadre des acquisitions, par le moyen d’analyses de visualisations de données. Celles-ci donnent à voir les résultats statistiques obtenus et servent d’outils à nos analyses. Repérer des nombres significatifs, qui indiquent la mise en œuvre de pratiques d’acquisition particulièrement favorables ou défavorables à l’entrée des femmes artistes dans la collection, nous a conduit à construire des « indicateurs ». Nous avons établi des corrélations ainsi que des liens de causalité entre les évolutions des pratiques de développement de la collection, en particulier des modes d’acquisition privilégiés, et la quantité annuelle d’œuvres acquises par catégorie de genre.

Au cours de ce troisième chapitre, nos repérages seront intégrés à des analyses transversales dans lesquelles plusieurs secteurs de l’institution seront mis en relation : les mandats de direction et l’évolution des structures de gouvernance ; la programmation ; le développement de la collection.

#### 3.1.1. Des graphiques interactifs au fondement des analyses

L’analyse des différentes strates de la constitution du corpus d’œuvres d’artistes-femmes a précédé, accompagné et suivi la production des visualisations de données. C’est pourquoi nous les associons à l’appellation *knowledge generators* que propose Johanna Drucker au chapitre “Interpreting visualizations : Visualizing interpretations” de *Graphesis: Visual Forms of Knowledge* (2014). Produire ce type de visualisations amène à créer de nouveaux savoirs selon Johanna Drucker, d’où leur opposition aux graphiques appelés *representations of information already known*, qui représenteraient des connaissances déjà établies (2014 : 65). Dans le cadre des *knowledge generators*, la réception, l’usage et les potentielles interactions avec les interfaces de ces graphiques, après leurs productions initiales, peuvent ouvrir le champ à la production de sens et à l’élaboration de nouvelles interprétations. Toutefois, ces dernières demeurent déterminées par les paramètres constitutifs de la visualisation, que sont les formats, les échelles temporelles, les

types de contenus et les liens spatiaux et logiques entre les variables représentées dans les graphiques<sup>127</sup>. À l'origine, nous souhaitions visualiser l'évolution des nombres et des pourcentages annuels d'acquisitions d'artistes-femmes de 1964 à 2020. L'objectif n'était pas uniquement de présenter de nouveaux résultats statistiques, mais également de construire des outils à mobiliser tout au long de nos analyses relatives aux facteurs ayant possiblement impacté l'entrée des femmes artistes dans la collection du MAC. Au total, nous avons produit trois histogrammes, deux diagrammes circulaires, un *sunburst* et une visualisation tabulaire. La mobilisation de plusieurs graphiques dont les formes visuelles sont complémentaires a permis d'adopter plusieurs points de vue sur la répartition des acquisitions. Cinq des huit graphiques que nous avons produits sont interactifs, de sorte que nous avons au fur et à mesure sélectionné des paramètres (types d'acquisition, médiums, catégories de genre représentées) et fait varier les bornes chronologiques de l'affichage.

Nous avons mis en œuvre des « dynamiques visuelles » qui guident « le regard » de l'analyste. Les nombres et les proportions d'œuvres d'artistes-femmes sont représentés en rose d'après notre charte de couleurs qui reprend celle des *Guerrilla Girls*. Le contraste entre le rose fuchsia et la couleur noire, ou non-couleur, attribuée aux œuvres d'artistes-hommes attire notre attention sur les femmes artistes. C'est également la raison pour laquelle les acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes sont situées au-dessus de celles d'artistes-mixtes et d'artistes-hommes dans l'histogramme [Nombre d'achats/dons/acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes et d'œuvres d'artistes-hommes par année \(1964-2020\)](#)<sup>128</sup>.

Parmi les huit visualisations produites, six ont une structure chronologique. Elles s'approchent alors de ce que Florian Kraütli nomme *timeline*, dans une thèse soutenue en 2016 au *Royal College of Art* et intitulée *Visualising Cultural Data Exploring Digital Collections Through Timeline Visualisations* : “A timeline is in this context a specific kind of data visualisation which visually represents data organised by a model of time” (2016 : 24). Toutefois, celles-ci ne présentent pas des événements ou des objets singuliers, contrairement aux « prototypes » qui constituent la thèse de Florian Kraütli. Elles représentent chronologiquement ou bien les nombres,

---

<sup>127</sup> “Knowledge generators are graphical forms that support combinatoric calculation. Their spatial organization may be static or mobile, but their spatial features allow their components to be combined in a multiplicity of ways. They make use of position, sequence, order, and comparison across aligned fields as fundamental spatial properties” (2014: 105).

<sup>128</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>.



ou bien les parts d'acquisitions d'œuvres par catégorie de genre des artistes. C'est pourquoi elles correspondent plus adéquatement au concept de *time series* qu'il définit en comparaison des *timelines* : "A timeline is different from a time series, which plots a regular series of measurements over time. In contrast to other diagram formats such as bar charts or histograms, timelines do not need to summarise events – although they can – and often represent events graphically as individual instances" (2016 : 24).

Nous avons également élaboré des histogrammes quantitatifs qui ne sont pas chronologiques, afin d'adopter un point de vue complémentaire sur le développement de la collection. C'est le cas des graphiques à propos des artistes les plus représentés.e.s dans la collection, dont les noms en abscisse sont associés au nombre de leurs œuvres conservées en ordonnée. Nous les présenterons à la section « Expositions et acquisitions d'œuvres des dix femmes artistes les plus représentées dans la collection ».

### 3.1.2 Des « facteurs interconnectés »

Dans *Diversity Counts Gender, Race and Representation in Canadian Art Galleries*, Anne Dymond met en perspective les nombres et les proportions relatives à la représentation des genres et des cultures dans les institutions muséales, les centres et les galeries d'art au Canada, des années 2000 à 2010. La démarche d'Anne Dymond et la nôtre se rejoignent en ce qu'elles visent à faire apparaître des facteurs institutionnels expliquant les évolutions de la représentation des femmes artistes. Ainsi, nous reprenons le concept de *interrelated factors* qu'Anne Dymond emploie dès la préface :

The first chapter of the book explains the initial project in detail and thus focuses on gender. It provided a broad of overview of gender equity in solo contemporary art exhibitions at galleries in Canada from 2000 to 2010 in order to explore the interrelated factors that contribute to equitable and inequitable gender practices, such as institutional type, size, and location (2019 : XIII).

Le dictionnaire anglais-français en ligne *Linguee* propose trois traductions françaises du terme *interrelated* : « lié », « interdépendant », « interconnecté ». Est donnée en exemple l'expression « interrelated world », traduite par « monde interconnecté »<sup>129</sup>. En effet, le verbe *to*

---

<sup>129</sup> URL : <https://www.linguee.fr/anglais-francais/traduction/interrelated.html#:~:text=interd%C3%A9pendantes,questions%20politiques%20sont%20souvent%20interd%C3%A9pendantes>. Consulté le 30/07/2023.

*interrelate* signifie en anglais “to be connected to each other or with something else in a way that makes one depend on the other”<sup>130</sup>. Quant au terme anglais *factor*, il est polysémique : il est traduit en français par « facteur », mais également par « paramètre », « élément », « critère »<sup>131</sup>. La première définition du dictionnaire du terme anglais *factor* indique qu’il peut s’agir de différents types de « forces » qui amènent à des résultats, ou plus largement qui provoquent des effets : “any of the forces, conditions, influences, etc., that act with others to bring a result”<sup>132</sup>.

L’ouvrage d’Anne Dymond ne porte pas spécifiquement sur les acquisitions, mais sur la programmation. Les pratiques que l’auteure présente comme « équitables » ont pour effet l’amélioration de la représentation des femmes artistes en termes d’expositions monographiques tenues au sein des institutions étudiées. Ces pratiques correspondent également aux différentes formes d’application de politiques en faveur d’une « diversification » des artistes exposé.e.s, en ce qui concerne leurs genres et leurs cultures. Analyser des « facteurs » et des « paramètres » interconnectés reviendrait ainsi à tisser des liens entre plusieurs types d’évolutions, à l’échelle des structures internes aux institutions. Ces évolutions seraient également à inscrire dans leurs contextes urbains et politiques.

En d’autres termes, Anne Dymond analyse les « circonstances » des évolutions des pratiques des professionnel.le.s : “Each chapter includes some statistical analysis but broadens and deepens the numbers with a more qualitative assessment that seeks to understand how these practices have evolved in particular circumstances” (2019 : XIII). Les facteurs soulevés sont spécifiques à chaque institution. Au deuxième chapitre, l’évolution de la représentation de genres et des cultures dans la programmation du Musée des beaux-arts du Canada est mise en relation avec celle des « marqueurs » linguistiques distinguant en particulier les femmes et les artistes de cultures autochtones (2019 : XIV). D’autres chapitres ont pour sujet l’impact des partis pris des responsables de la programmation et des dirigeant.e.s (2019 : XV). Dans le cas des musées, des galeries et des centres d’art de la ville de Toronto, les répercussions des structures de gouvernance sont prises en compte : “Using data gleaned from interviews with practitioners, the chapter explores

---

<sup>130</sup> Nous citons ici la définition du verbe *to interrelate* de la version de 1978 du dictionnaire *Longman Dictionary of Contemporary English* (p. 586).

<sup>131</sup> URL : <https://www.linguee.fr/francais-anglais/search?source=auto&query=factor>. Consulté le 30/07/2023.

<sup>132</sup> Nous citons ici la définition du nom *factor* de la version de 1978 du dictionnaire *Longman Dictionary of Contemporary English* (p. 391).

some of the obstacles to greater equity such as the layers of bureaucracy in larger institutions with multiple levels of administration” (2019 : XV).

Anne Dymond présente plusieurs de ses résultats statistiques par le moyen d’histogrammes. Au quatrième chapitre de *Diversity Counts Gender, Race and Representation in Canadian Art Galleries*, qui porte sur le Musée des beaux-arts et le Musée d’art contemporain de Montréal, un graphique donne à voir les parts d’expositions monographiques de femmes artistes. Celles-ci sont rapportées à celles d’artistes masculins pour chaque direction, des dernières années de celui de Marcel Brisebois (2000-2004) aux premières années de celui de John Zeppetelli (2013-2017) (2019 : 147).

En considérant les disparités entre les directions du MAC, Anne Dymond a choisi d’analyser les controverses et les contextes politiques qui accompagnent la nomination des directeur.rice.s (2019 : 142). Or, à l’origine de la production de nos huit visualisations de données, nous faisons l’hypothèse que les résultats statistiques reflèteraient de fortes disparités entre les directions. Nous souhaitons mettre en perspective les proportions d’acquisitions d’œuvres de femmes par direction, selon une méthode s’approchant de celle qu’applique Anne Dymond aux expositions.

### **3.2. L’impact des changements de direction**

Analyser l’impact des changements de direction nécessite d’adopter un point de vue « transversal », porté sur plusieurs départements, missions et projets de l’institution. Ceci s’explique en particulier par la polyvalence des fonctions de la direction générale, lesquelles sont définies dans l’ouvrage *Analyse de métier et profession : Directeur/directrice d’institution muséale* de la Société des musées du Québec :

Planifier, organiser, diriger, contrôler et évaluer les activités d’un musée ; élaborer et administrer des politiques et des programmes ; élaborer, exécuter et faire la promotion des programmes de publicité et de relations publiques ; préparer des projets et des demandes de subventions et de financement ; préparer et administrer un budget ; recruter et assurer la formation du personnel professionnel, technique et de soutien (2015 : 9).

Dans le cadre de ce mémoire, nous considérons l’impact des changements de direction générale sur les structures institutionnelles chargées des acquisitions, en particulier sur la composition du Comité consultatif de la collection et du département de conservation ; la gestion des fonds alloués aux acquisitions ; la programmation ; les modalités d’application de la politique

de gestion des collections en vigueur. Nous mettons en perspective les disparités en termes de données quantitatives que nous repérons d'une direction à l'autre. Pour ce faire, nous convoquons plusieurs types de facteurs associés à différents secteurs du musée.

Considérer la composition du Conseil d'administration, en particulier la représentation respective des hommes et des femmes qui y siègent, permet de tenir compte des potentielles conséquences des changements de direction, des équipes avec lesquelles collabore le directeur ou la directrice du MAC. La direction générale et le Conseil d'administration sont les deux structures de gouvernance d'un musée, comme l'explique l'un des guides électroniques de la Société des musées du Québec paru en 2015, intitulé *La gouvernance des institutions muséales : guide à l'usage des directions et des conseils d'administration*. En effet, la gouvernance comprend la structure de fonctionnement comme mode de direction propre aux institutions muséales, « ainsi que la valeur des mesures prises par ces derniers pour orienter à long terme l'institution, penser sa mission de manière à assurer sa légitimité, tant pour le public que pour la société dans son ensemble » (SMQ 2015 : 1). Or, le Musée d'art contemporain de Montréal est jusqu'en 1983 administré par le Ministère des Affaires culturelles, avant d'obtenir le statut légal de musée national et de disposer de son propre conseil d'administration (Connolly 1992 : 53). Le directeur ou la directrice générale ainsi que les membres du Conseil d'administration sont nommé.e.s par le gouvernement du Québec<sup>133</sup>.

Les types de conséquences de l'entrée en fonction d'un.e directeur.ice ont fluctué au cours de l'histoire du musée, selon l'évolution des fonctions qui lui sont attribuée.s. Le directeur ou la directrice du MAC est l'unique conservateur.ice de la collection jusqu'en 1974. Fernande Saint-Martin, directrice du musée depuis 1972, est accompagnée des conservateur.ice.s Louise Letocha et Alain Parent à partir de l'année 1974-1975 (Connolly 1992 : 46). En 1984-1985, au moment de

---

<sup>133</sup> La nomination du directeur ou de la directrice général.e ainsi que des membres du Conseil d'administration par le gouvernement est explicitée à l'article du Chapitre II « Institution » de *Loi sur les musées nationaux* ( 1983, c. 52, a. 7; 1990, c. 85, a. 122; 1996, c. 2, a. 743; 2000, c. 56, a. 218; 2002, c. 64, a. 2; 2016, c. 32, a. 3; 2022, c. 19, a. 226.) : « Les affaires d'un musée sont administrées par un conseil d'administration composé de 11 à 15 membres, nommés par le gouvernement, qui se répartissent ainsi :  
1° le président du conseil d'administration ;  
2° le directeur général ;  
3° une personne nommée sur la recommandation de la municipalité locale sur le territoire de laquelle est situé le siège du musée ou, si ce territoire est compris dans celui d'une communauté métropolitaine, sur la recommandation de cette dernière ;  
4° au plus 12 autres personnes, nommées sur la recommandation du ministre, en tenant compte du profil de compétence et d'expérience établi par le conseil et après consultation d'organismes socio-économiques et culturels, notamment d'organismes intéressés à la muséologie. »

la direction d'André Ménard qui a commencé en 1982, le directeur du musée n'occupe dorénavant plus la fonction de conservateur.rice.

La composition du Comité consultatif de la Collection est déterminée par le Conseil d'administration depuis 1984. Il est formé dès la première année d'exercice du MAC. Ses membres sont nommés en partie par le Conseil d'administration du musée, tandis que le directeur général, le secrétaire général et le président du Conseil siègent d'office (MAC 2017 : 7)<sup>134</sup>.

L'objectif est tout d'abord de mettre en relief les conséquences des changements de direction sur le développement de la collection. Nous ne considérons pas en priorité les profils des directeur.rice.s, leurs discours et leurs écrits. En effet, notre étude porte sur les facteurs institutionnels qui ont impacté plus ou moins directement la part d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes Les directions représentent ainsi des repères temporels. Il s'agit de bornes chronologiques à partir desquelles il est possible de mettre en relief des modifications, des infléchissements, voire des revirements d'une période à une autre, en termes de composition des équipes chargées du développement de la collection.

Manipuler le sélecteur de temps du diagramme circulaire *[Parts des achats, dons, acquisitions au MAC par catégorie de genre \(1964-2020\)](#)*<sup>135</sup> a permis de comparer les pourcentages d'œuvres acquises par catégorie de genre au cours de chaque direction de 1964 à 2020. Dans le jeu de données *oeuvreMac*, chaque numéro d'accession inclut l'année du transfert légal de propriété de l'œuvre en question, et non le jour et le mois. Afin de mener à bien nos calculs, nous avons choisi de rapporter les œuvres acquises au moment d'années charnières, c'est-à-dire au cours desquelles se succèdent deux directeur.rice.s, à un même poste. Les œuvres acquises au cours de la première année d'une direction y sont rapportées à condition que celle-ci couvre une période allant des trois quarts à la totalité de l'année civile. Dans le cas des œuvres dont le transfert légal de propriété a lieu plus tard dans l'année, nous les avons associées au mandat précédent. Nous

---

<sup>134</sup> Dans la plus récente politique de gestion des collections, les trois axes du mandat du Conseil consultatif de la Collection sont définis comme suit :

« 1. Le Comité conseille le Conseil d'administration sur l'élaboration de ses politiques d'acquisition et de conservation de biens culturels mobiliers.

2. Il formule des recommandations spécifiques sur des projets d'acquisition d'œuvres d'art par achat, donation ou dépôt.

3. Il s'occupe de toute matière se rapportant à la collection du Musée pour fins d'études et de recommandations au Conseil d'administration et doit revoir les politiques concernant la collection du Musée au moins tous les cinq (5) ans. » (MAC 2017 : 7).

<sup>135</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196>.

prenons alors en compte la temporalité des processus d'acquisition, qui ont très probablement commencé au cours de la direction antérieure pour un nombre plus conséquent d'œuvres.

Nous n'avons pas considéré les années budgétaires, qui commencent et qui se terminent à la fin du mois de mars, dans le cadre de ces calculs. Nous manquons d'informations relatives aux conséquences des prévisions du prochain budget d'acquisitions annuel sur les dates des transferts légaux de propriété. Le sélecteur de temps du graphique circulaire [\*Parts des achats, dons, acquisitions au MAC par catégorie de genre \(1964-2020\)\*](#)<sup>136</sup> amène toutefois à reprendre continuellement les analyses en faisant varier les bornes chronologiques de l'affichage.

Trois directions ont été intérimaires et d'une durée inférieure à une année : celles de Guy Viau en 1966, de Monique Gauthier en 2009 et de Richard Bellerose en 2013<sup>137</sup>. Nous avons rapporté les œuvres acquises au cours d'années charnières et marquées par une direction intérimaire de moins d'un an au mandat précédent. Une direction par intérim s'étend sur deux ans, de 1971 à 1972 : il s'agit de celle d'Henri Barras. Nous avons mené nos calculs de la même façon que dans le cadre des directions non intérimaires.

Quatre directions correspondent à un pourcentage d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes supérieur ou égal à 20 % : celles d'Henri Barras (1971-1972)<sup>138</sup>, de Marcel Brisebois (1986-2004), de Paulette Gagnon (2010-2013) et de John Zeppetelli (2014-2020). Les proportions d'acquisitions d'œuvres de femmes artistes égalent respectivement 21 %, 20 %, 31% et 47 %. Ainsi, avant la direction de Marcel Brisebois, seule celle d'Henri Barras se distinguait par un pourcentage supérieur ou égal à 20 %. Elle est suivie de près par celle de Guy Robert (19 %). La direction de Gilles Hénault (1966-1970) est marquée par le taux le plus faible (10 %). À partir de la direction de Marcel Brisebois (1986-2004), les proportions associées à chaque direction sont supérieures ou égales à 20 % ; excepté lors du mandat suivant, c'est-à-dire celui de Marc Mayer (2005-2009) qui se caractérise par une baisse de 6 % en comparaison de la direction précédente de Marcel Brisebois.

Au cours des deux sections suivantes, nous comparons deux couples de directions successives : ceux de Gilles Hénault (1966-1971) et d'Henri Barras (1971-1972), puis ceux de

---

<sup>136</sup> URL : <https://observablehq.com/d/e96111ffeeeb4628>.

<sup>137</sup> La liste des directions intérimaires et non intérimaires est disponible sur le site web du MAC.  
URL : <https://macm.org/le-musee/a-propos/>. Consulté le 19/12/2023.

<sup>138</sup> Ici, nous faisons mention des bornes chronologiques relatives à chaque direction prises en compte dans le cadre de nos calculs.

Marc Mayer (2004-2009) et de Paulette Gagnon (2009-2013)<sup>139</sup>. Ce parti-pris s'appuie sur le constat que, dans les deux cas, les directions se succèdent et s'intègrent de ce fait à des contextes urbains, politiques et institutionnels proches, du moins d'un point de vue temporel. Or, pour chacun de ces binômes, la part d'œuvres d'artistes-femmes acquise associée à la direction suivante est deux fois supérieure à celle du mandat précédent. Il s'agit ainsi de mettre en relief les « facteurs interconnectés » de ces disparités.

### 3.2.1. *De Gilles Hénault (1966-1970) à Henri Barras (1971-1972)*<sup>140</sup>

L'achat de la Collection de Gisèle et Gérard Lortie

En 1970, Gilles Hénault quitte la direction du Musée à cause de son état de santé. Henri Barras « directeur des expositions » est alors nommé « directeur par intérim » (Ministère des Affaires culturelles 1971-1972 : 105). Le directeur est à cette date l'unique conservateur de la collection du musée. Gilles Hénault et Henri Barras ont tous deux participé aux processus de sélection des acquisitions avant que commencent leurs directions respectives. Henri Barras est membre du Comité consultatif de la collection depuis l'année 1967-1968, alors responsable du service des expositions du musée (Connolly 199 : 62). Gilles Hénault est membre du comité à partir de 1965-1966 (1992 : 61).

Sous Gilles Hénault, le nombre total d'achats est cinq fois plus important que le nombre de dons. De 1966 à 1970, les parts d'œuvres d'artistes-femmes achetées et données sont similaires ; respectivement de 10 % et de 11 %, ce qui revient aux nombres de 22 achats et 5 dons (Figure 17, Figure 18). Sous Henri Barras, 21 % des œuvres acquises sont de femmes artistes (Figure 19, Figure 20). Les 38 œuvres correspondantes sont exclusivement des achats. Les dix œuvres données sont toutes d'artistes masculins. Quels « facteurs interconnectés » prendre en compte, afin d'expliquer le nombre et la part plus élevés d'achats d'œuvres d'artistes-femmes au moment de la direction d'Henri Barras, alors que sa durée est plus courte ?

La proportion de femmes parmi les membres du comité augmente considérablement au moment de la direction d'Henri Barras. Jocelyne Connolly a en effet constaté que « la composition des Comités consultatifs de 1971-72 et de 1972-73 se modifie radicalement ; sauf dans le cas de

---

<sup>139</sup> Les dates que nous mentionnons ici sont les dates officielles de chaque direction, et non celles que nous prenons en compte dans le cadre de nos calculs des acquisitions par catégorie de genre, comme nous l'avons précédemment expliqué.

<sup>140</sup> Nous mentionnons ici les bornes temporelles prises en compte dans le cadre de nos calculs.

Cécile Marcoux-Baillargeon qui demeure, tous les autres membres sont renouvelés » (1992 : 63). D'après notre analyse des données des tableaux « Les membres des Conseils d'administration, les conservateurs et les membres des Comités consultatifs d'acquisition » (1992 : 42-45), 3 des 6 membres qui ont siégé sous Henri Barras sont des femmes (50 %), alors qu'un seul des 14 membres est féminin sous Gilles Hénault (7 %). Par la suite, la parité n'est plus atteinte à l'échelle de l'ensemble des membres siégeant au sein du comité par direction jusqu'au mandat de Paulette Gagnon.

Toutefois, la hausse importante du nombre d'œuvres acquises sous Henri Barras s'explique par l'achat de la Collection Gisèle et Gérard Lortie en 1971<sup>141</sup> <sup>142</sup>. Comme nous l'avons expliqué au deuxième chapitre, l'inventaire exporté de la base de données Mimsy en novembre 2021 et les jeux de données publiés en novembre 2022 n'indiquent pas la source des achats, de sorte que des sources complémentaires nous ont été nécessaires. En nous référant au rapport annuel d'activités du MAC de l'année 1970-1971, publié par le Ministère des Affaires culturelles, nous avons comptabilisé 31 œuvres de femmes artistes acquises à l'occasion de cet achat multiple : 16 de Marcelle Ferron, 12 de Rita Letendre, deux de Simone Mary Bouchard et une de Henriette Fauteux-Massé.

À cette période, les acquisitions multiples ont pour vocation de « [compléter] ou [consolider] des séries existantes de la collection du MAC » ou de « [combler] les lacunes de la collection » (Lévesque 2003 : 118). Le graphique [Partis des achats, dons, acquisitions au MAC par catégorie de genre \(19664-2020\)](#)<sup>143</sup> montre qu'en 1972, 683 œuvres avaient déjà été acquises depuis la fondation du Musée. L'acquisition des douze et seize œuvres des artistes Marcelle Ferron et Rita Letendre ont complété des « séries monographiques »<sup>144</sup>. Les œuvres de Marcelle Ferron ont fait l'objet d'acquisitions dès 1964. C'est le cas des estampes de la série intitulée *Sans titre (tirée de l'album « Voyage au pays de mémoire », 1960)*, acquise en 1964.

---

<sup>141</sup> Bien que plusieurs de nos sources secondaires associent l'achat de la Collection Lortie à l'année 1972, nous estimons après avoir comparé les nombres d'achats qu'affichent les graphiques, dont les sources sont les jeux de données *oeuvresMac* et *artistesMac*, pour les années 1971, 1972 et 1973, que le transfert de propriété des œuvres de la Collection Lortie a eu lieu en 1971.

<sup>142</sup> À la section « 2011, 2016 : diversification des sources » du deuxième chapitre, nous avons repéré l'apport significatif des donations multiples, effectuées par des couples de marchand.e.s d'art, à la constitution du corpus d'œuvres d'artistes-femmes de la collection du MAC. De ce point de vue, il s'agit de « donations mixtes ». L'achat de la Collection Gisèle et Gérard Lortie représente également une acquisition multiple et « mixte ».

<sup>143</sup> URL : <https://observablehq.com/d/e96111ffeeeb4628>.

<sup>144</sup> France Lévesque explique : « Dans le cas de la collection Lortie, les œuvres complétaient pour la majorité des séries monographiques des artistes de la modernité artistique québécoise. En ce sens, elles renforçaient les points forts de la collection » (2003 : 118-119).



L'achat de la Collection de Gisèle et de Gérard Lortie a impacté le budget d'acquisitions des trois années qui ont suivi (MAC 1985 : 13), ce qui a joué en défaveur de l'entrée des femmes artistes dans la collection au cours de la direction suivante de Fernande Saint-Martin (Figure 21, Figure 22). Seulement 8 % des œuvres acquises entre 1973 et 1977 sont d'artistes-femmes. De 1974 à 1976, une à trois œuvres de femmes sont acquises chaque année. Ces contrastes entre les directions s'expliquent par un contexte d'instabilité et de restrictions budgétaires (Connolly 1992 : 164). Au cours de son mandat, Fernande Saint-Martin aurait souhaité des pratiques d'acquisitions plus « cohérentes » à l'encontre des acquisitions par lots, dans l'objectif de « constituer un patrimoine d'art contemporain, surtout québécois, qui bénéficiera à la collectivité » (1992 : 164). Les acquisitions par lots auraient ainsi réduit les possibilités de sélection des professionnel.le.s du musée face aux marchand.e.s d'art, ainsi que provoqué de fortes fluctuations annuelles. Cependant, comme nous l'avons démontré au cours du précédent chapitre, la fréquence de ce mode d'acquisition a engendré des « pics » du nombre d'œuvres d'artistes-femmes acquises. Elle a favorisé la progression de leur représentation au sein de la collection.

Le faible nombre et la faible part d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes pendant la direction de Gilles Hénault s'inscrivent dans un contexte de manque d'espaces, aussi bien d'entreposage que d'expositions, et de déménagement. Alors que le Château Dufresne loge depuis juillet 1965 le Musée d'art contemporain de Montréal, son installation dans la Galerie internationale des Arts de l'Expo 67 à la Cité du Havre a lieu en février 1968 (Ministère des Affaires culturelles 1967-1968 : 42).

Les professionnel.le.s du musée gèrent le budget d'acquisition sous la tutelle du Ministère des Affaires culturelles. En 1970, la totalité du budget alloué aux achats dessert de ce fait les Concours artistiques du Québec (MAC 1985 : 13). Le concours est uniquement ouvert aux artistes professionnel.le.s du Québec « qui pouvaient présenter une pièce exécutée à compter du 1<sup>er</sup> janvier 1969 » (Ministère des Affaires culturelles 1970 : 65). Les œuvres des trente exposant.e.s sélectionné.e.s sont exposées à l'automne 1970 au MAC, puis au Musée du Québec<sup>145</sup>. Les dix lauréats finalistes sont exclusivement des hommes. En conséquence, cette année-là, le Musée d'art contemporain n'achète que trois œuvres, toutes d'artistes masculins. Un total de huit œuvres d'artistes-hommes lui sont offertes.

---

<sup>145</sup> Il s'agit de l'ancienne appellation du Musée national des beaux-arts du Québec, en vigueur de 1963 à 2002.

Les impacts, relatifs aux changements de direction, qui ont infléchi l'entrée des femmes artistes dans la collection nous semblent avoir évolué selon la nature des obligations du Musée d'art contemporain de Montréal vis-à-vis du gouvernement. Jusqu'à l'obtention effective de son statut légal de musée national en 1983 (Ministère des Affaires culturelles, Rapport annuel 1984-1985 : 9-10), l'institution est administrée par le Ministère. Comme le prouve la monopolisation du budget d'acquisition du musée pour la tenue du Concours artistique du Québec en 1970, la gestion du budget dépend d'obligations vis-à-vis du Ministère des Affaires culturelles. En ce contexte de restrictions budgétaires, de manque d'espaces et de déménagement, le nombre et la part d'acquisitions par catégorie de genre fluctuent fortement d'une direction à l'autre. Or, la question féministe éclate à la veille des années 1970 et met quelques années à se répercuter dans les institutions culturelles, comme nous l'avons expliqué au cours du premier chapitre. De ce point de vue, la hausse de la proportion d'œuvres d'artistes-femmes au moment du mandat de Henri Barras nous apparaît être une « spécificité » institutionnelle.

Les acquisitions multiples d'œuvres auprès de marchand.e.s d'art ont pu améliorer la représentation des femmes artistes dans la collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Ainsi, la proportion d'œuvres d'artistes-femmes comparativement importante (21 %) au moment du mandat intérimaire d'Henri Barras (1971-1972) est due à l'acquisition multiple d'une collection de marchand.e.s d'art dont l'un des principaux objectifs aurait été de « combler les lacunes » de la collection.

### *3.2.2. De 2004 à 2013 : Une comparaison entre les directions de Marc Mayer et de Paulette Gagnon*

#### 3.2.2.1. Des données statistiques

Parmi les 66 œuvres d'artistes-femmes acquises, 10 sont des achats et 56 sont des dons, d'après le graphique *[Parts des achats, dons, acquisitions au MAC par catégorie de genre \(1964-2020\)](#)*<sup>146</sup>. Pendant la direction de Marc Mayer, de 2005 à 2009, 14 % des acquisitions sont des œuvres d'artistes-femmes, 85 % des œuvres d'artistes-hommes et 1 % des œuvres d'artistes-mixtes (Figure 25, Figure 26). Au cours du mandat de Paulette Gagnon, de 2010 à 2013, la part d'œuvres d'artistes-femmes acquises est deux fois plus élevée : nous comptabilisons 31 % d'acquisitions

---

<sup>146</sup> URL : <https://observablehq.com/d/e96111ffeeeb4628>.

d'œuvres d'artistes-femmes, 68 % d'œuvres d'artistes-hommes et 1 % d'œuvres d'artistes-mixtes (Figure 27, Figure 28).

L'augmentation de la part de donations d'œuvres d'artistes-femmes sous Paulette Gagnon va de pair avec la hausse de la quantité d'œuvres données par des particuliers. Alors que son mandat est d'une année plus courte que celui Marc Mayer, une vingtaine d'œuvres supplémentaires associées à cette catégorie sont offertes et acceptées par le musée. Le graphique [\*Parts de dons d'œuvres d'artistes-femmes en fonction des catégories de donateur.rice.s \(1964-2020\)\*](#)<sup>147</sup> indique une majorité de « dons d'individus » (61 %) de 2010 à 2013<sup>148</sup>.

### 3.2.2.2. Une contextualisation : nomination des directeur.rice.s et changements d'orientation transversaux

Au moment de sa nomination en tant que directeur général du MAC en septembre 2004, Marc Mayer a précédemment dirigé des institutions newyorkaise et torontoise : « Monsieur Marc Mayer nous vient du Brooklyn Museum à New York. Il a auparavant été directeur de la Power Plant Contemporary Art Gallery de Toronto » (MAC, *Rapport annuel 2004-2005* : 7. Nominée en juin 2009, Paulette Gagnon présente un profil très différent. Elle a occupé le poste de conservatrice en chef de 1992 à 2005<sup>149</sup>, puis celui de directrice artistique et éducative au Musée d'art contemporain de Montréal<sup>150</sup>.

Du fait de l'importance donnée à l'internationalisation de la programmation, le mandat de Marc Mayer contraste avec les directions de Marcel Brisebois et de Paulette Gagnon, comme l'explique Anne Dymond : «The numbers bear out the assumption that he had increased the international shows : the percentage of international artists rose from less than 30 per cent under Brisebois to more than 40 per cent under Mayer» (2019 : 142). Ce tournant a-t-il impacté la programmation ainsi que le développement de la collection ? En 2004, la nomination à la direction de Marc Mayer est d'emblée perçue comme favorable à l'internationalisation des projets et du rayonnement de l'institution : «The consensus around Mayer's hire was very positive. He was seen

---

<sup>147</sup> URL : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

<sup>148</sup> Ce diagramme circulaire a été produit à partir d'un document CSV qui catégorise les résultats de calculs manuels portant sur l'inventaire transmis par la conservatrice responsable de la collection en novembre 2021, comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent.

<sup>149</sup> Paulette Gagnon est nommée conservatrice en chef le 12 février 1992 (MAC *Rapport des activités 1991-1992* : 9).

<sup>150</sup> La direction artistique et éducative est créée en 2005-2006 : elle remplace la « direction de la conservation » et complète le département de conservation. Cette même année, le Comité consultatif de la programmation est supprimé.

as a corrective to the sometimes overly insular focus on Quebec artists and as bringing a necessary international balance to the institution” (2019 : 142). À cette date la proposition de nomination de Paulette Gagnon est évincée face à celle de Marc Mayer. L’entrée en fonction de Marc Mayer aurait engendré l’évolution d’axes de développement et de priorités appliquées à la programmation. Or, Paulette Gagnon joue un rôle clé dans l’institution depuis plus de dix ans comme conservatrice en chef (2019 : 142). En 2009, sa nomination en tant que directrice générale après le départ de Marc Mayer est fortement contestée par des personnalités de la communauté culturelle montréalaise (2019 : 143-144).

En ce contexte, des dernières années de la direction de Marcel Brisebois à la fin de celle de Paulette Gagnon, les parts d’acquisitions d’œuvres d’artistes-femmes suivent une évolution comparable à celle des pourcentages d’expositions monographiques. De 2000 à 2004, 42 % des expositions solo portent sur les œuvres de femmes artistes. Cette part est divisée par deux sous Marc Mayer (21 %). Elle s’avère quasiment paritaire sous Paulette Gagnon, d’une valeur de 48 %. En ce qui concerne le développement de la collection, 18 % d’œuvres d’artistes-femmes sont acquises de 2000 à 2004. Ce pourcentage diminue sous Marc Mayer de 4 %, bien moins en comparaison de la part d’expositions monographiques de femmes artistes. Toutefois chacun des deux pourcentages est multiplié par deux sous Paulette Gagnon.

Il semble également que la féminisation des professionnel.le.s du Conseil d’administration du MAC a impacté la représentation des femmes artistes au sein de la programmation et du développement de la collection pendant la direction de Paulette Gagnon :

Under the combined leadership of Mayer and Deserres (covering the 2004-05 through 2008-09 annual reports), the women were outnumbered at least two to one on the board, and some years three to one. After Gagnon became director, the gender ratio shifted dramatically; in 2010 to 2011, the board consisted of eight men and seven women; two years later, women outnumbered men for the first time (twelve women and nine men) (2019 : 147).

De plus, Marie Fraser devient dès la première année du mandat de Paulette Gagnon « directrice artistique et éducative et conservatrice en chef ». Entrée en fonction en janvier 2010<sup>151</sup>, elle donne un nouveau souffle à l’institution, et en particulier à sa programmation : “It was hoped that Fraser, a professor of museum studies at UQAM, would bring a more rigorous scholarship;

---

<sup>151</sup> Le mois de l’entrée en fonction et l’intitulé du poste de Marie Fraser sont mentionnés dans le *Rapport annuel d’activités 2009-2010* du MAC à la page 7 et à la page 64.

her deep connection to and interest in the Quebec scene suggested she would usher in more contemporary and edgy programming” (2019 : 45).

Les orientations mises en place par des professionnelles du musée ainsi que les décisions prises au sein de conseils d’administration paritaires ou à majorité féminine ont-elles « transversalement » impacté la représentation des femmes artistes dans l’institution ?

### 3.2.2.3. L’augmentation de la proportion de professionnelles sous Paulette Gagnon

Alors que la parité n’est pas atteinte au sein du Conseil d’administration sous Marc Mayer, le nombre de membres féminins finit par dépasser celui de membres masculins en 2012-2013 lors de la direction de Paulette Gagnon (Dymond 2019 : 147). Marc Deserres est président du conseil d’administration au cours des deux directions jusqu’à l’année 2011-2012. Il est ensuite remplacé par Alexandre Taillefer.

La proportion de professionnelles du département de la conservation augmente également. À partir des rapports d’activités annuels, nous avons calculé les moyennes de ce pourcentage à l’échelle des six années de la direction de Marc Mayer, puis des quatre années de la direction de Paulette Gagnon. De l’année 2004-2005 à 2008-2009, 58 % des professionnel.le.s en charge de la conservation sont des femmes, contre 70 % de 2009-2010 à 2012-2013. Sur les neuf professionnel.le.s du département de la conservation en 2004-2005 seulement deux d’entre eux sont toujours en poste en 2009-2010 : Josée Bélisle, « conservatrice de la collection après 1980 » (2004-2005 : 58) devenue « responsable de la Collection » (2009-2010 : 65) et Emeren Garcia, « responsable des expositions itinérantes » (2004-2005 : 58 ; 2009-2010 : 65)<sup>152</sup>.

La composition du Comité consultatif de la Collection est déterminée par le Conseil d’administration. Ses membres sont nommés en partie par le Conseil d’administration du musée, tandis que le directeur général, le secrétaire général, le président du Conseil y siègent d’office. Le président du Comité doit être à sa nomination membre du Conseil d’administration (MAC 1987 : 7-9 ; MAC 2017 : 7)<sup>153</sup>. Or, la moyenne des proportions annuelles de membres féminins augmente avec l’arrivée Paulette Gagnon : elle passe de 48 % à 60 %.

---

<sup>152</sup> De plus, le conservateur Pierre Landry quitte son poste le 5 mai 2009, le mois précédant l’entrée en fonction de Paulette Gagnon en tant que directrice du musée.

<sup>153</sup> Nous citons la version de *Politiques du Musée d’art contemporain de Montréal concernant sa collection* que Jocelyne Connolly a scannée et insérée en tant qu’annexe dans son mémoire soutenu en 1992 à l’UQAM. Il s’agit d’un document archivé par le Musée d’art contemporain de Montréal. Nous nous référons également à la 5<sup>ème</sup> édition de *La Politique de gestion des collections du Musée d’art contemporain de Montréal* publiée en décembre 2017.

Pendant la direction de Paulette Gagnon, la féminisation des professionnel.le.s en charge de la gouvernance et celle du département de la conservation et des membres du Comité consultatif d'acquisition semblent avoir positivement impacté la représentation des femmes artistes dans le cadre des acquisitions.

#### 3.2.2.4. Les fonds d'acquisitions annuels et les nombres d'achats, de dons

Bien que le pourcentage des acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes soit plus élevé sous Paulette Gagnon, leur nombre demeure plus faible que sous Marc Mayer. Ceci s'explique par le fait que le mandat de Paulette Gagnon est d'un an plus court. Les 14 % d'œuvres d'artistes-femmes acquises de 2004 à 2009 correspondent au nombre de 72 œuvres et les 31 % de 2010 à 2013 au nombre 66. En conséquence, la hausse de la représentation des femmes artistes est due à une chute du nombre d'acquisitions d'œuvres d'artistes-hommes. Si nous comparons l'évolution du nombre d'acquisitions par catégorie de genre entre les deux directions, nous constatons que la quantité d'œuvres d'artistes-hommes diminue de 30 % sous Paulette Gagnon, contre 11 % dans le cas des œuvres d'artistes-femmes.

Cette diminution du nombre d'acquisitions d'œuvres d'artistes-hommes résulte-t-elle d'une baisse significative du budget réservé à cette fin ? La baisse des fonds annuels d'opérations relatifs aux achats nous paraît avoir impacté le nombre d'acquisitions associées aux deux catégories de genre. La moyenne que nous avons calculée des fonds d'opérations annuels d'achats d'œuvres d'art<sup>154</sup> diminue d'une direction à l'autre. Elle passe de 577 679<sup>155</sup> dollars sous Marc Mayer à 347 160 sous Paulette Gagnon. Or, la moyenne des nombre annuels d'achats d'œuvres d'artistes-femmes diminue entre les deux directions de 79 %, et celle d'œuvres d'artistes-hommes de 87,5 %.

En revanche, l'augmentation de la valeur des dons faits au Musée d'art contemporain de Montréal s'accompagne d'une hausse du nombre annuel de dons d'œuvres d'artistes-femmes, et non d'œuvres d'artistes-hommes. La moyenne de la valeur annuelle des fonds des opérations relatifs aux dons d'œuvres d'art par direction augmente. Elle égale les montants de 1 805 087 dollars sous Marc Mayer et de 2 476 327 dollars sous Paulette Gagnon. Les valeurs attribuées aux

---

<sup>154</sup> Les fonds des opérations annuels relatifs aux achats et aux dons d'œuvres sont présentés dans le tableau « Résultats et évolution des soldes de fonds » de la section « États financiers » de l'ensemble des rapports d'activités des directions de Marc Mayer et de Paulette Gagnon.

<sup>155</sup> Les nombres issus de nos calculs sont des arrondis du premier chiffre avant la virgule.

œuvres données constituent ce fonds (2004-2005 : 79)<sup>156</sup>. Parallèlement, la moyenne de l'ensemble des nombres annuels d'œuvres données d'artistes-femmes par direction augmente, passant de 8 sous Marc Mayer à 14 sous Paulette Gagnon. Au contraire, la quantité moyenne annuelle de dons d'œuvres d'artistes-hommes diminue de 21 %<sup>157</sup>.

Au cours de la direction Paulette Gagnon, l'augmentation du nombre de professionnelles, par rapport à la direction précédente, nous apparaît avoir été favorable à la hausse de la proportion d'œuvres d'artistes-femmes acquises. De plus, la réduction des fonds relatifs aux achats s'accompagne de l'augmentation de la valeur annuelle des dons. Ces deux revirements combinés ont pu engendrer une chute du nombre d'œuvres d'artistes-hommes acquises, ainsi qu'une amélioration de la représentation des femmes artistes.

En ce contexte, que comprendre des influences de la programmation sur le développement de la collection ?

### 3.2.2.5. Les relations entre la programmation et les acquisitions

Pendant la direction de Marc Mayer, l'augmentation du nombre d'expositions d'artistes internationaux.les au musée va de pair avec une diminution de la part d'expositions monographiques d'œuvres d'artistes-femmes (Dymond 2019 : 142). En ce qui concerne le développement de la collection, les acquisitions d'œuvres « internationales » sont nettement moins nombreuses que celles d'œuvres d'artistes québécois.e.s au cours des deux directions<sup>158</sup>. Cependant, l'évolution de la part d'œuvres d'artistes-femmes acquises ne s'inscrit pas dans un contexte ou d'« internationalisation » ou de « provincialisation » des pratiques d'acquisitions, à l'inverse de ce que remarque Anne Dymond au sujet des expositions monographiques. Les

---

<sup>156</sup> « Les acquisitions d'œuvres d'art sont imputées aux charges du Fonds des opérations. La valeur des œuvres d'art acquises par donation est déterminée par expertise et, lorsqu'elle est supérieure à 1 000 \$, elle est généralement sanctionnée par la Commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels du gouvernement du Canada. Les œuvres d'art acquises par donation sont comptabilisées aux produits et aux charges du Fonds des opérations lorsque toutes les conditions s'y rattachant sont remplies » (MAC 2004-2005 : 79).

<sup>157</sup> Nous avons calculé la moyenne annuelle des nombres de dons et d'achats par catégorie de genre à partir du graphique *Nombres annuels d'achats/dons/acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes et d'œuvres d'artistes-hommes (1964-2020)*. .

<sup>158</sup> En effet, les rapports d'activités de l'année 2004-2005 à 2008-2009 présentent un nombre de dons et d'achats d'art contemporain québécois plus important, lequel est suivi par le nombre d'œuvres de la catégorie « art contemporain canadien », puis par le nombre d'œuvres de la catégorie « art contemporain international ». De 2009-2010 à 2012-2013, les acquisitions d'œuvres d'artistes québécois.e.s demeurent largement majoritaires.

évolutions de la programmation et du développement de la collection sont à corrélérer au travers d'autres critères.

Sous Paulette Gagnon, la proportion d'expositions monographiques de femmes artistes et celle d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes sont chacune multipliées par deux. Les expositions de femmes artistes représentent une part importante de la programmation dès les premières années de sa direction. Par exemple, plus de la moitié des expositions monographiques temporaires et itinérantes en 2011-2012 présentent des œuvres de femmes artistes. C'était également le cas l'année précédente, en 2010-2011. Parallèlement, sur les huit femmes artistes<sup>159</sup> dont les œuvres font, en 2010-2011 et en 2011-2012, l'objet d'expositions monographiques, au Musée d'art contemporain de Montréal ainsi qu'en tant qu'expositions itinérantes, six d'entre elles ont au moins une de leurs œuvres acquises par le MAC par don ou par achat de 2010 à 2011<sup>160</sup>.

D'après nos analyses, une position de principe en faveur de la représentation des œuvres de femmes artistes dans la collection aurait, dès le début de la direction de Paulette Gagnon, impacté aussi bien les expositions que les acquisitions. En effet, à partir de 2009, le renouvellement et la féminisation des comités et des équipes de professionnel.le.s du musée en charge de la direction, de la conservation et de la programmation s'accompagnent du développement de pratiques d'acquisitions en faveur des œuvres de femmes artistes. Ces évolutions annoncent progressivement le tournant que prendra l'institution en 2017 en officialisant l'application de « sensibilité à la parité » aux acquisitions. L'année précédente, la *Loi modernisant la gouvernance des musées nationaux*, sanctionnée le 9 décembre 2016, impose une composition paritaire des conseils d'administration des trois institutions québécoises ; lesquelles sont le Musée d'art contemporain de Montréal, le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée de la civilisation.

Néanmoins, un nombre relativement important de professionnelles a travaillé au Musée d'art contemporain de Montréal, en particulier au département de la conservation, bien avant le début du mandat de Paulette Gagnon. Ainsi, nous avons souhaité mettre en relief l'impact des conservatrices sur la représentation des femmes artistes dans le cadre des acquisitions, au cours des directions qui se caractérisent par un taux comparativement élevé d'œuvres d'artistes-femmes acquises, comme celui de Paulette Gagnon.

---

<sup>159</sup> Les huit femmes artistes dont les œuvres font l'objet d'expositions monographiques en 2010-2011 et en 2011-2012 sont : Betty Goodwin, Louise Bourgeois, Kelly Richardson, Anri Sala, Valérie Blass, Ghada Amer, Wangechi Mutu et Luanne Martineau.

<sup>160</sup> Nous avons consulté les pages de présentation des femmes artistes dans la section « Artistes » de *MAC Répertoire*.



### 3.3. L'impact des conservatrices

Plusieurs des directions correspondant à des augmentations de la part d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes en comparaison des mandats précédents, comme celle de Paulette Gagnon, se caractérisent par un nombre significatif de conservatrices au sein du département de conservation.

En particulier, la direction de Louise Letocha (1978-1982)<sup>161</sup> représente une augmentation de 6 % d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes par rapport au mandat précédent de Fernande Saint-Martin<sup>162</sup> (Figure 23, Figure 24). Durant sa direction, l'équipe de conservateur.rice.s s'agrandit : un nombre significatif de femmes entre en fonction. Sous Louise Letocha (1978-1982), 13 conservateur.rice.s ont travaillé au département de conservation<sup>163</sup>, contre 4 sous Fernande Saint-Martin (1972-1977)<sup>164</sup>. Or, sur ces 13 conservateur.rice.s, 7 sont des femmes. Seulement deux d'entre elles, Josée Bélisle et Louise Letocha, occupaient un poste de conservateur.rice au cours du mandat précédent. Sandra Grant-Marchand, Yolande Racine, France Gascon, Manon Blanchette et Paulette Gagnon sont entrées en fonction pendant la direction de Louise Letocha. Ainsi, il nous semble que cet agrandissement de l'équipe de conservateur.rice.s a été favorable à l'amélioration de la représentation des femmes artistes dans le cadre des acquisitions.

Toutefois, de 1964 à nos jours, la majorité de la totalité des conservateur.rice.s du Musée d'art contemporain de Montréal a œuvré pendant plusieurs directions consécutives. D'après nos sources, depuis sa fondation en 1964, le Musée d'art contemporain de Montréal a connu un total de près de 25 conservateur.rice.s en chef, conservateur.rice.s et conservateur.rice.s adjoint.e.s<sup>165</sup>.

---

<sup>161</sup> Dans cette section, nous mentionnons les bornes chronologiques que nous avons prises en compte afin de mener à bien nos calculs relatifs aux parts de dons et d'achats par direction.

<sup>162</sup> En 1973, au cours de la première année de la direction de Fernande Saint-Martin, entrent en fonction les première.e.s conservateur.rice.s qui travaillent de pair avec la directrice générale de l'institution, également conservatrice en chef. En effet, avant cette date, les directeur.rice.s successifs du musée, Guy Robert, Gilles Hénault, ont été chacun leur tour les uniques conservateur.rice.s chargé.e.s de la gestion de la collection du MAC.

<sup>163</sup> Au cours de la direction de Louise Letocha (1977-1982), les conservateur.rice.s qui ont travaillé au département de conservation sont : Louise Letocha, conservatrice en chef, Josée Bélisle, Denis Chartrand, Gilles Godmer, Réal Lussier, Sandra Grant-Marchand, Yolande Racine, Gilles Godmer, France Gascon, Claude Gosselin, Manon Blanchette, Paulette Gagnon et André Ménard.

<sup>164</sup> Au cours de la direction de Fernande Saint-Martin (1972-1977), les conservateur.rice.s qui ont travaillé au département de conservation sont : Fernande Saint-Martin, conservatrice en chef, Alain Parent, Louise Letocha et Josée Bélisle.

<sup>165</sup> Nous avons consulté les listes de conservateur.rice.s en fonction au Musée d'art contemporain de Montréal entre 1964 et 1991, lesquelles sont intégrées aux tableaux du mémoire de Jocelyne Connolly et présentent par direction « les membres des Conseils d'administration, les conservateurs, les membres des Comités consultatifs d'acquisition » (1992 : 40-58).

Par exemple, Josée Bélisle a occupé le poste de conservatrice de 1976-1977 à 1992, puis de conservatrice responsable de la collection jusqu'à l'entrée en fonction de Marie-Ève Beaupré en 2016. Durant les directions de Marcel Brisebois et de Marc Mayer, Paulette Gagnon travaille de pair avec Josée Bélisle, après avoir occupé le poste de conservatrice à partir de l'année 1980-1981. Il nous apparaît alors que les impacts des orientations mises en place par ces deux professionnelles sur la représentation des femmes artistes dans la collection sont à considérer à une large échelle. En effet, Josée Bélisle et Paulette Gagnon ont chacune œuvré au musée pendant plus de quarante ans.

### **3.4 La programmation : un facteur déterminant les acquisitions d'œuvres de femmes ?**

#### *3.4.1. Les conséquences des expositions Art et féminisme et de The Dinner Party (1982)*

La direction de Louise Letocha (1978-1982) se caractérise par un taux d'acquisitions d'artistes-femmes plutôt faible (14 %), mais qui représente une augmentation de 6 % par rapport au mandat précédent. En effet, sous Fernande Saint-Martin (1972-1978), le nombre annuel d'œuvres d'artistes-femmes acquises est compris entre 3 et 11, tandis que sous Louise Letocha sa valeur se situe entre 12 et 25. Cette augmentation accompagne l'exposition *Art et féminisme* et celle de l'œuvre *The Dinner Party* de Judy Chicago. Elles ont lieu au printemps 1982, la dernière année du mandat de Louise Letocha.

L'exposition *Art et féminisme* a bénéficié de la renommée internationale de l'œuvre féministe de l'artiste américaine Judy Chicago exposée en parallèle au Musée d'art contemporain de Montréal (René Payant 1982 : 84)<sup>166</sup>. L'historienne de l'art féministe Rose-Marie Arbour est « conservatrice invitée » à l'occasion de l'exposition *Art et féminisme*. Dans les locaux du musée, les œuvres de quarante et une artistes québécoises sont présentées parallèlement à l'installation *The Dinner Party* de Judy Chicago.

---

Nous avons également consulté les listes contenant les noms et les fonctions des membres du personnel du musée dans les rapports annuels d'activités publiés par le Musée d'art contemporain de Montréal de l'année 1984-1985 à nos jours.  
<sup>166</sup> « Au printemps dernier, l'exposition *Art et féminisme* n'est pas passée inaperçue au Musée d'art contemporain. Jouissant d'une présentation parallèle à la *Dinner Party* de Judy Chicago, elle profita de la renommée solidement acquise de cette œuvre américaine, c'est-à-dire du très grand nombre de visiteurs que celle-ci dragua au M.A.C. » (Payant 1982 : 84)

Le catalogue d'exposition *Art et féminisme* témoigne des réflexions féministes qui ont porté le projet d'exposition, comme l'explique le critique d'art René Payant : « On retrouve ensemble sans hiérarchisation des écrivaines, des professeuses, des étudiantes en histoire de l'art. D'autre part, les points de vue sont multipliés par des interventions venant de la littérature, de la philosophie, de la sociologie et non seulement de l'histoire de l'art » (1982 : 85). Par « l'Avant-propos » du catalogue, la directrice du musée Louise Letocha introduit « un langage qui, au cours des siècles, s'est révélé par essence subversif et traducteur de liberté ». Deux critères principaux ont guidé la sélection des œuvres exposées. D'une part, le message véhiculé devait être ouvertement féministe : « Les œuvres devaient rendre compte de la condition des femmes, devaient faire réfléchir, remettre en valeur l'histoire des femmes ou revaloriser le travail des femmes » (Verlaeckt 1982 : 10). D'autre part, les œuvres exposées devaient relever d'une certaine « qualité plastique » (1982 : 10).

L'installation *The Dinner Party* se compose d'un triangle « formé par trois grandes tables jointes » : « chaque table attend 13 invitées, 13 femmes remarquables qui ont joué un rôle important dans l'histoire de l'humanité » (1982 : 11) ; de la préhistoire et de l'antiquité pour la première table au XVIIIe, puis au XIXe pour la seconde et au XXe siècle pour la dernière. Chaque place est pourvue d'une « fleur-papillon-vulve » dont la hauteur du relief « [symbolise] la libération plus ou moins grande des femmes » (1982 : 12).

À propos de l'esthétique et de la portée politique de l'œuvre *The Dinner Party*, réalisée par Judy Chicago, dans un article intitulé « House Work and Art Work », Helen Molesworth reprend une comparaison présentée dans l'ouvrage *Feminism and Philosophy* (1990) de Moira Gatens. Celle-ci a rapproché les thématiques représentées dans l'œuvre *The Dinner Party* (1979) de celles de *Post Partum Document* (1979) de Mary Kelly, de *Maintenance Art Performances* (1973-74) de Mierle Laderman Ukeles, ainsi que des vidéos *Semiotics of the Kitchen* (1975) et *Domination and the Everyday* (1978) de Martha Rosler. Ces cinq œuvres s'inscriraient dans le contexte des revendications féministes des années 1970, qui révèlent la jonction entre le « public » et le « privé », c'est-à-dire entre les sphères politiques, économiques et les réalités « psychiques » et « corporelles ». Ces cinq œuvres mettent ainsi en scène le travail domestique, quand il s'avère impayé et asservissant (Molesworth 2000 : 76-77). L'esthétique « kitsch » de *The Dinner Party* a incarné un positionnement ouvertement politique et féministe. Or, celui-ci n'aurait pas été explicitement présenté dans plusieurs musées où l'œuvre a été exposée à la fin des années 1970 et

au cours des années 1980. Ceci s'expliquerait en particulier par un mouvement de résistances institutionnelles à représenter des revendications à l'intersection du « public » et du « privé » : “This is notable, for in each instance the various institutions of art have wanted precisely to suppress the public address of the works. This is why, for instance, *The Dinner Party* is accused of being too kitschy, for Chicago has smuggled the decorative and the domestic into the Modernist museum” (2000 : 94).

Au contraire, l'entrée d'œuvres d'artistes femmes et « féministes » au Musée d'art contemporain de Montréal répond à une ambition politique de lutte contre les inégalités entre les genres et entre les classes sociales, comme l'explique Rose-Marie Arbour (1982 : 13) :

Il faut dire que cette localisation n'implique pas pour autant son institutionnalisation, mais elle est la conséquence de la logique du système actuel dans lequel l'État a pour fonction principale de constater et de résoudre les conflits et les tensions entre les individus et les groupes, entre les classes et les sexes.

Ce climat féministe et subversif au sein d'un musée d'État a-t-il favorisé la « patrimonialisation » d'œuvres de femmes artistes, au sens d'une augmentation du nombre d'œuvres d'artistes-femmes intégrées à la collection publique du MAC ?

Dès la première année de la direction de Louise Letocha, le nombre annuel d'acquisitions d'œuvres de femmes artistes est multiplié par quatre : sa valeur passe de 3 en 1977 à 12 en 1978. L'année 1979 correspond au nombre annuel le plus élevé (25). En 1982, l'année de l'exposition *Art et féminisme*, celui-ci augmente à nouveau après avoir diminué en 1980, puis en 1981 : sa valeur double et passe de 10 à 20. En ce contexte, l'augmentation du nombre annuel d'acquisitions d'œuvres de femmes artistes est significative. De 1978 à 1981 inclus, seulement 13 % d'œuvres de femmes artistes sont acquises. C'est en 1982 que leur proportion atteint la part de 26 %. Si l'on intègre au calcul les œuvres d'artistes-mixtes, on obtient la part de 31 %.

La mise en œuvre de ce projet d'exposition semble être allée de pair avec l'acquisition d'œuvres des artistes de l'exposition. D'après notre consultation de *MACrépertoire*<sup>167</sup>, onze des quarante et un artistes exposées au musée à l'occasion de *Art et féminisme* sont aujourd'hui des artistes de la collection. Autrement dit, au moins une œuvre de chacune des onze artistes a été acquise par le musée d'après les informations dont nous disposons. Nous avons comptabilisé un total de 29 achats et donations d'œuvres de ces onze artistes par le musée. L'acquisition de 28 %

---

<sup>167</sup> Notre plus récente consultation de la page de *MACrépertoire* consacrée à l'exposition *Art et féminisme* date du 19 juin 2023.

de ces œuvres s'est effectuée au cours de la direction de Louise Letocha. Plus précisément, 10 % d'entre elles sont acquises en 1982.

Néanmoins, 62 % de ces 29 acquisitions proviennent de la collection Lavalin. Ceci est dû à l'importance quantitative des œuvres de cette collection parmi les œuvres de femmes artistes conservées au musée. En 1992, c'est-à-dire au moment de l'acquisition massive de la collection Lavalin par le MAC, elles représentent près de la moitié du corpus d'œuvres d'artistes-femmes acquises depuis la fondation du MAC.

Finalement, aucune des œuvres exposées dans *Art et féminisme* n'est acquise par le musée, à l'exception de plusieurs sculptures de l'installation *La Chambre nuptiale* données par l'artiste Francine Larivée plus tardivement, en 2003. Les œuvres qui ont fait l'objet d'acquisition ont donc été réalisées par les artistes de l'exposition, mais ne sont pas celles qui ont été exposées à cette occasion. En effet, dans le catalogue d'exposition la conservatrice invitée Rose-Marie Arbour fait mention des limites de « l'institutionnalisation » d'un tel projet politique dans un musée d'État (1982 : 13).

#### 3.4.1.1. L'acquisition de La Chambre nuptiale de Francine Larivée

Au printemps 1982, l'installation *La Chambre nuptiale* de Francine Larivée est exposée en parallèle de l'œuvre *The Dinner Party* de Judy Chicago dans les locaux du musée à la Cité du Havre. Elle a été « conceptualisée par Francine Larivée dès 1974 et réalisée avec le Groupe de recherche et d'action sociale par l'art et les médias, le GRASAM dont Larivée est l'instigatrice » de 1975 à 1976 ; comme l'explique Catherine Mélançon dans un mémoire soutenu à l'Université de Montréal qui s'intitule *La réception des expositions d'art engagé à la fin du XXe siècle au Québec : entre reconnaissance et institutionnalisation* (2010 : 61). L'œuvre est « l'une des premières sélectionnées par l'équipe de *Art et féminisme* ». À cette occasion, l'installation est pour la première fois exposée dans son intégralité (2010 : 66). Elle se compose d'une « grande structure de toile dans laquelle on circule » par « des couloirs d'accès » menant à « une grande salle ronde », « un temple, une église » qui représente « la chambre nuptiale ». S'y trouvent entre autres sculptures trois autels : « celui du couple, encadré par celui de la femme et celui de l'homme » (Verlaeckt 1982 : 11). Catherine Mélançon a explicité la portée féministe de cette installation : « L'œuvre de Larivée, quant à elle, est un commentaire social et décrie, dans une perspective didactique, l'institution du mariage et la vie de couple » (2010 : 68).

C'est vingt ans plus tard que Francine Larivée fait don d'une partie de son œuvre *La Chambre nuptiale* au Musée d'art contemporain de Montréal<sup>168</sup>. Cette acquisition a lieu en 2003, tout comme le don de l'œuvre *TERRE VII* (1986) de Francine Larivée par la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada<sup>169</sup>. Dans le cas de *La Chambre nuptiale*, le musée a acquis plusieurs des sculptures qui composaient l'installation d'après sa page de présentation dans *MACrépertoire*. À la suite de l'exposition *Art et féminisme*, « la structure est entreposée au Musée d'art contemporain et demeure dans ses réserves pendant 17 ans » (2010 : 87). En 1999, l'exposition *Déclics, art et société : le Québec des années 1960 et 1970* qui a lieu au Musée de la civilisation à Québec est conjointement organisée avec le Musée d'art contemporain de Montréal. S'y trouvent exposés « des documents photographiques et des archives » de *La Chambre nuptiale* (2010 : 87). C'est donc quatre ans après cette exposition que l'artiste fait don d'une partie de son œuvre au MAC (2010 : 87). Elle offre la seconde partie au Musée de la civilisation.

Ainsi, cette exposition collective féministe représente l'un des facteurs majeurs de l'augmentation de la part d'œuvres d'artistes-femmes dans la collection au cours de la direction de Louise Letocha. À partir de ce cas d'étude, nous constatons d'une part qu'une exposition peut influencer sur les acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes sans que les œuvres acquises en conséquence ne correspondent aux œuvres exposées. La direction de Louise Letocha nous apparaît ainsi se caractériser par des orientations favorables à la mise en valeur des œuvres de femmes artistes, transformant à la fois la programmation et le développement de la collection. D'autre part, certaines œuvres précédemment exposées ont fait l'objet d'acquisitions plus tardivement, comme en témoigne en 2003 le don d'une partie de l'œuvre *La Chambre nuptiale* par l'artiste Francine

---

<sup>168</sup> La page de présentation de *La Chambre nuptiale* dans *MACrépertoire* contient plusieurs photographies des sculptures données par l'artiste Francine Larivée en 2003.

URL : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/la-chambre-nuptiale/>. Consulté le 12/12/2023.

<sup>169</sup> D'après la notice de l'œuvre intégrée à la page de présentation de l'œuvre *TERRE VII* dans *MACrépertoire*, celle-ci se compose de « mousses végétales sèches sur toile peinte ». Réalisée en 1986, cette œuvre s'intègre à une période pendant laquelle Francine Larivée crée des installations à partir de mousses végétales.

URL : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/terre-vii/>. Consulté le 12/12/2023.

Dans l'article paru en 2009 et intitulé « La senteur persistante de *Mousses en situation. Test 1 Installation-jardin* de Francine Larivée (1983) », Rose-Marie Arbour présente cette période de la production artistique de Francine Larivée : « Francine Larivée pratique régulièrement la cueillette –en milieu urbain comme en milieu non urbain (...) Si elle accumule habituellement des fragments et des objets inertes, elle s'est tournée, au début des années 1980, vers un matériau inédit tiré des sous-bois – les mousses végétales vivantes. Cette action n'a pas été sans conséquence : les mousses ont été adoptées comme matériau d'art avec les exigences propres à un végétal vivant dont les soins sont particuliers » (2009 : 39).

L'arrivée au musée. D'autres « facteurs interconnectés » sont alors à prendre compte pour contextualiser les dates d'acquisition.

### 3.4.2. Expositions, acquisitions d'œuvres des dix femmes artistes les plus représentées

De 1964 à 2020, les femmes artistes dont les œuvres sont acquises en nombre par le Musée d'art contemporain de Montréal ont-elles été fréquemment exposées au musée ? Ces expositions ont-elles tendance à précéder les acquisitions, de sorte qu'elles s'avèrent en être un des « facteurs déterminants » ? L'exposition est en effet un des critères officiels d'acquisition dès la première politique de gestion des collections parue en mars 1989. Ce critère est ainsi formulé : « l'utilisation qu'on peut faire d'une acquisition : exposition, exposition itinérante, étude ou recherche et prêt » (MAC 1989 : 17).

#### 3.4.2.1. Rita Letendre et Betty Goodwin : les deux artistes associées aux nombres d'œuvres acquises les plus élevés

L'histogramme [Les 10 artistes les plus représentés.e.s dans la collection du MAC](#)<sup>170</sup> présente les dix noms d'artistes de la collection correspondant aux nombres les plus élevés d'œuvres conservées par artiste (Figure 37). Ce graphique a pour sources les jeux de données *œuvresMAC* et *artistesMAC*. Seules les œuvres renseignées comme principales sont prises en compte ; et non les œuvres intégrées au jeu de données *œuvresMAC* en tant qu'éléments d'une série.

Les huit artistes les plus représentés dans la collection sont masculins<sup>171</sup>. Betty Goodwin (1923-2008) et Rita Letendre (1928-2021) sont respectivement les neuvième (52 œuvres) et dixième (50 œuvres) artistes de ce classement<sup>172</sup>. Dans le cadre de l'histogramme [Les 10 artistes les plus représentés.e.s dans la collection du MAC](#)<sup>173</sup>, les nombres d'œuvres conservées associés à leurs deux noms sont similaires. En d'autres termes, Betty Goodwin et Rita Letendre sont les deux femmes artistes les plus représentées.

---

<sup>170</sup> URL : <https://observablehq.com/d/210091adf8547029>.

<sup>171</sup> Les huit artistes les plus représentés dans la collection sont, dans l'ordre décroissant, Rober Racine, Charles Gagnon, Paul-Émile Borduas, Serge Tousignant, Albert Dumouchel, Alfred Pellan, Jacques Hurtubise et Jean-Paul Riopelle.

<sup>172</sup> Ce résultat intègre les œuvres de la collection produites par ces artistes les plus représentés.e.s, ainsi que les œuvres réalisées en tant que co-production.

<sup>173</sup> URL : <https://observablehq.com/d/210091adf8547029>.

### 3.4.2.2. Expositions et acquisitions des œuvres de Rita Letendre

Dans le cas des acquisitions des œuvres de Rita Letendre, la programmation ne s'avère pas en être le facteur principal. En effet, plus de la moitié des œuvres de Rita Letendre a été acquise en 1992 à l'occasion de l'acquisition de la collection Lavalin et en 1971 par le moyen de l'achat de la collection de Gisèle et Gérard Lortie.

À partir de *MACrépertoire* nous avons constaté que la majorité des œuvres de la Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal réalisées par Rita Letendre datent des années 1950 et 1960. Quant à la totalité des œuvres acquises en 1971 par le musée, elles ont été produites au cours des années soixante. Rita Letendre a réalisé de nombreuses peintures et gravures au moment de la Révolution tranquille, s'intégrant au courant post-automatiste, avant d'être reconnue pour son style abstrait géométrique. Cette transition expliquerait la pérennité de sa position sur le devant de la scène artistique québécoise (Arbour 2000 : 15)<sup>174</sup>.

Alors que les années 1992 et 1971 concentrent les deux tiers des acquisitions des œuvres de l'artiste, le dernier tiers se constitue majoritairement d'œuvres données entre 2000 et 2015. Ces dons ont-ils lieu au moment, si ce n'est à la suite d'une exposition mettant en valeur plusieurs des œuvres de Rita Letendre au sein du musée ? D'une part, les œuvres de l'artiste n'ont jusqu'à présent fait l'objet d'aucune exposition monographique au MAC. D'autre part, d'après les pages de présentation dans *MACrépertoire* de chacune des dix œuvres données entre 2000 et 2015, cinq ont été exposées au musée, dont trois à l'occasion de tableaux de collection. Ainsi, il semble que l'exposition des œuvres de l'artiste au sein du musée n'est pas un facteur déterminant de l'entrée des œuvres de Rita Letendre dans la collection. L'exposition rétrospective *Rita Letendre. Aux couleurs du jours*, présentée du 13 novembre 2003 au 4 avril 2004 au Musée national des beaux-arts du Québec, a pu toutefois engendrer un certain nombre de donations à destination du Musée d'art contemporain de Montréal<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup> Rose-Marie Arbour a commenté la transition effectuée par l'artiste :

« Une seule de ces femmes peintres (Rita Letendre) opta pour l'abstraction géométrique<sup>174</sup>. Il est intéressant de constater qu'après avoir été reconnue comme une des artistes majeures de l'abstraction gestuelle (elle est « forte », percutante, violente comme une nature vierge d'hommes ») (Basile, 1966), les critiques ne trouvèrent plus dans ses œuvres géométriques, après 1965, cette force mythique qu'ils avaient cru déceler dans ses peintures gestuelles. Rita Letendre sera dès lors rarement commentée en tant qu'artiste géométrique et quand elle le sera ce sera en regard de liens de type père/fille qu'on voyait entre ses œuvres et celles des Plasticiens géométriques tels Molinari, Tousignant (Carani, 1993, 281) » (2000 : 15).

<sup>175</sup> Cette exposition a été produite par le Musée national des beaux-arts du Québec et a été également présentée à Winnipeg Art Gallery du 9 avril au 26 juin 2005. URL : <https://www.mnbaq.org/ressources->



Au début des années 2000, les œuvres de Rita Letendre offertes sont ou bien des dons anonymes, ou bien des dons de particuliers. À cette période, ces derniers résulteraient potentiellement de la place prépondérante occupée par les œuvres de l'artiste dans le cadre du marché de l'art au Québec<sup>176</sup>.

Ainsi, la programmation ne nous apparaît pas représenter un facteur déterminant de l'entrée des œuvres de Rita Letendre dans la collection.

### 3.4.2.3. Expositions et acquisitions des œuvres de Betty Goodwin

Les œuvres de Betty Goodwin ont fait l'objet de plusieurs expositions monographiques au musée qui ont pu engendrer un certain nombre d'acquisitions. De novembre à décembre 1976, a lieu sa première exposition monographique temporaire au MAC intitulée *Betty Goodwin*. Récipiendaire du Prix Borduas 1986, Betty Goodwin est à nouveau exposée au MAC de novembre 1986 à janvier 1987 : l'exposition se compose d'une seule de ses œuvres intitulée *So Certain I Was, I Was a Horse*<sup>177</sup>. Elle a été acquise un an plus tôt par le musée. *Betty Goodwin : Un aperçu de l'œuvre à travers la Collection* rassemble, de février à avril 2003, une vingtaine d'œuvres de l'artiste produites entre 1970 et 1998. Enfin, *Betty Goodwin : parcours de l'œuvre à travers la Collection*, de mai à octobre 2009, est l'exposition solo la plus récente de l'artiste au musée. Elle réunissait quarante-cinq œuvres produites entre 1970 et 2004-2005 et acquises entre 1973 et 2009<sup>178</sup>.

Cette exposition de 2009 est celle qui a le plus fortement impacté la représentation de cette artiste au sein de la collection. À partir de *MACrépertoire*, nous avons comptabilisé dix-sept dons d'œuvres de Betty Goodwin entre 2006 et 2011 ; c'est-à-dire en amont de l'exposition, pendant et peu de temps après. Ces œuvres représentent près de 30 % des œuvres de la collection réalisées par Betty Goodwin<sup>179</sup>. Trois sont acquises en 2006, huit en 2008 et 2009 et six en 2010 et 2011. Cette

---

[documentaires/repertoire-des-expositions?utf8=%E2%9C%93&search=Rita+Letendre&Rechercher=Rechercher](#). Consulté le 19/12/2023.

<sup>176</sup> La vérification de cette hypothèse nécessiterait des recherches ultérieures, hors du cadre établi de ce mémoire.

<sup>177</sup> Cette œuvre a été réalisée en 1984-1985. Elle est d'une dimension de 323,5 x 327 cm.

Ces informations sont extraites de la page de l'exposition dans la section « Événements » de *MACrépertoire*. URL : <https://macrepertoire.macm.org/evenement/betty-goodwin/>. Consulté le 12/12/2023.

<sup>178</sup> Ces informations sont extraites de la page de l'exposition dans la section « Événements » de *MACrépertoire*. URL : <https://macrepertoire.macm.org/evenement/betty-goodwin-un-apercu-de-l-oeuvre-a-travers/>. Consulté le 12/12/2023.

<sup>179</sup> Nous avons croisé le nombre total d'œuvres de Betty Goodwin représenté sur le graphique [Les 10 artistes les plus représentés.e.s dans la collection du MAC](#), dont les sources sont les versions des jeu de données *Œuvres de la collection*

quatrième exposition monographique est celle qui a occasionné le plus d’acquisitions d’œuvres de l’artiste. Elle a lieu la première année du mandat de Paulette Gagnon et s’intègre de ce fait au nombre comparativement important d’expositions monographiques de femmes artistes qui y est associé.

Contrairement à ce qu’indiquent les sources des acquisitions des œuvres de Rita Letendre, la représentation de Goodwin au sein de la collection apparaît avoir été choisie par les professionnel.le.s du MAC, qui n’ont pas principalement hérité en lot de son travail, au gré des acquisitions massives et multiples.

#### 3.4.2.4. Marcelle Ferron et Françoise Sullivan, deux artistes automatistes

D’après le graphique [Les 10 artistes-femmes les plus représentées dans la collection du MAC](#) (Figure 38), Marcelle Ferron (40 œuvres) et Françoise Sullivan (25 œuvres) sont respectivement les troisième et quatrième femmes artistes les plus représentées dans la collection<sup>180</sup>. Or, ces deux artistes québécoises font partie des sept femmes et des quinze artistes signataires du manifeste *Refus global* paru en 1948 : « Portant le titre de *Refus global*, le manifeste dénonçait les valeurs conservatrices et religieuses qui avaient cours dans le Québec de l’époque, affirmant avec ardeur la nécessité d’une transformation sociale qui serait effectuée grâce à la création artistique » (Smart 1998 : 9). Les quinze signataires sont les membres fondateurs du groupe des Automatistes, réunis autour du peintre Paul-Émile Borduas.

La représentation de ces deux femmes artistes dans la collection nous paraît en partie résulter de la fréquente valorisation de *Refus global* et des œuvres des automatistes dans le cadre de la programmation du musée. Tout d’abord, *Place à la magie ! Les années 40, 50, et 60 au Québec*, dont le premier volet s’est étendu de 2002 à 2006 et le second de 2006 à 2008, est « la première exposition permanente d’envergure » au musée, comme l’explique Angèle Richer dans un mémoire soutenu à l’Université de Montréal (2009 : 15). Le titre de l’exposition se réfère d’emblée au manifeste *Refus global* (2009 : 17).

---

*format JSON* et *Artistes de la collection format JSON* que nous avons téléchargés le 7 décembre 2022, et les résultats de nos calculs portant sur la page de présentation de l’artiste et de ses œuvres conservées au musée, dans *MACrépertoire*. URL : <https://macrepertoire.macm.org/artiste/goodwin-betty/>. Consulté le 22/06/2023.

<sup>180</sup>URL : <https://observablehq.com/d/210091adf8547029>.

En ce qui concerne l'impact de la valorisation de ce mouvement artistique au sein du musée sur les acquisitions, il nous semble important de considérer que l'année 1939 est la première des deux bornes temporelles appliquées au développement de la collection ; la seconde étant la période actuelle. L'année 1939 correspond à la date de création de la Société d'art contemporain de Montréal. Or, dès le début des années 1940 s'y joint Paul-Émile Borduas, appelé à devenir la figure de proue du groupe automatiste<sup>181</sup>. La priorité est donnée par les professionnel.le.s du MAC aux artistes qui assument « les dynamismes de la création contemporaine » et s'inscrivent « dans les grands courants internationaux de l'art » (MAC 2017 : 9). Cette ambition fut notamment celle du groupe automatiste dès la fin des années 1940 au Québec.

Notre question porte ainsi sur les répercussions des expositions au MAC des œuvres de Marcelle Ferron et de Françoise Sullivan, en tant que femmes artistes qui ont été membres du groupe automatiste et signataires de *Refus global*. L'exposition de leurs œuvres au sein du musée s'avère-t-elle représenter un « facteur commun » des acquisitions d'œuvres de Marcelle Ferron et de Françoise Sullivan ?

#### 3.4.2.5. Expositions et acquisitions des œuvres de Marcelle Ferron

Hormis deux œuvres réalisées chacune en 1978 et en 1983, la totalité des œuvres de Marcelle Ferron de la collection du MAC ont été produites entre 1947 et 1969.

Comme l'explique Patricia Smart dans *Les Femmes du Refus global*, de la fin des années 1940 au début des années 1950 Marcelle Ferron est celle qui « dans sa peinture est restée le plus proche de Borduas et de la direction originelle du mouvement » (1998 : 212). L'auteure résume en ces mots l'esthétique qui caractérise les productions automatistes, au chapitre deuxième « Des trous

---

<sup>181</sup> L'exposition *La Société d'art contemporain de Montréal 1939-1948* a été produite par *The Edmonton Gallery*, située à Edmonton en Alberta, et mise en circulation par cette même institution de 1980 à 1981 dans cinq autres institutions de différentes provinces canadiennes, dont le Musée d'art contemporain de Montréal du 21 mai au 21 juin 1981.

Dans le catalogue d'exposition paru en 1981, la création de la Société d'art contemporain est présentée en ces termes : « La Société d'art contemporain est créée en janvier 1939, lors d'une réunion d'une douzaine d'artistes à l'appartement de John Lyman, rue Sherbrooke » (Varley 1981 : 11).

Lors de la première réunion publique du groupe, ont été nommés ses membres exécutifs : John Lyman est devenu président, Paul-Émile Borduas, vice-président, Fritz Brandtner, secrétaire et Philippe Surrey, trésorier.

L'un des principes de la SAC est le rejet de l'académisme : « La répugnance de Lyman pour tout ce qui sent l'uniformité imposée ou l'académisme, joint à son appui à l'art nouveau et de son droit à l'existence, se reflètent dans les activités de la Société comme groupe de pression et dans un des articles des statuts de la Société. Dans cet article, l'admission à la Société est restreinte à l'artiste « qui ne s'associe à aucune académie ni n'en favorise aucune » (Varley 1981 : 15).

de lumière dans la Grande Noirceur : les années automatistes » : « en se débarrassant du « sujet » à représenter, les automatistes enlevaient l'écran qui les séparait du réel et se donnaient des outils pour vraiment voir la lumière, les couleurs, les formes » (1998 : 69). En 1953, Marcelle Ferron s'installe en France et y affirme un style plus coloré et lumineux qu'auparavant : « Comme Riopelle, Ferron se fait remarquer dans le monde de l'art européen par la jeunesse et l'énergie nord-américaines de ces tableaux aux vastes espaces, baignant dans la clarté de la lumière nordique » (1998 : 218). À partir de 1966, elle se consacre assidûment à la verrière. Elle produit notamment dans le cadre d'Expo 67 « en collaboration avec Roger d'Astous un mur constitué de dix-huit verrières » (1998 : 224).

Douze des œuvres de Marcelle Ferron sont acquises en 1971 à l'occasion de l'achat de la collection de Gisèle et Gérard Lortie. D'après nos sources, c'est par le moyen de cette acquisition qu'est entré dans la collection le quart de ses œuvres conservées au musée.

Toutefois, au total trois expositions monographiques temporaires des œuvres de l'artiste ont pris place au musée. De novembre 1966 à janvier 1967, *Marcelle Ferron : verrières* présente 17 verrières de dimensions architecturales. L'achat d'une des verrières qui y était exposées, *Sans titre*, datant de 1966 et composée de « verre antique » et de « plastique », a lieu l'année suivante<sup>182 183</sup>. Plusieurs œuvres de Marcelle Ferron sont alors achetées par le MAC dès ses premières années d'ouverture : une acquisition a lieu en 1964, trois en 1965, une en 1967. *Marcelle Ferron de 1945 à 1970* s'est tenue de début avril à fin mai 1970. Marcelle Ferron devient dès lors la « première femme artiste du Québec » dont les œuvres font l'objet d'une rétrospective au musée, d'après la page de présentation de l'exposition dans *MACrépertoire* : « L'événement s'inscrit dans un cycle d'expositions destinées à faire l'inventaire de l'œuvre des artistes qui ont fait partie du groupe des automatistes dans les années 1940, dont Jean-Paul Mousseau, Marcel Barbeau et Fernand Leduc »<sup>184</sup>. Finalement, sa plus récente exposition monographique au MAC est à ce jour *Marcelle Ferron, une rétrospective*, de juin à septembre 2000.

---

<sup>182</sup> Ces informations proviennent de la page de présentation de l'œuvre dans *MACrépertoire*.

URL : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/sans-titre-67-8/>. Consulté le 12/12/2023.

<sup>183</sup> Dans un communiqué de presse du Ministère des Affaires culturelles en date du 25 novembre 1966, sont cités les propos de Marcelle Ferron au sujet de la construction de ses verrières, faites de verre antique et de plexiglas : « Dans un premier temps, l'artiste dessine puis exécute des maquettes. Ensuite elle se rend dans une usine et trouve les échantillons de verre antique correspondant à ses besoins. Le coupeur de verre prend le relais et se charge d'assembler les échantillons. Finalement, après le travail effectué à l'usine, les verres « reposent sur une petite ligne de plexiglass qui sert de support entre les deux verres antiques se trouvant à l'intérieur du double vitrail » (1966 : 30).

URL : <https://macrepertoire.macm.org/evnement/marcelle-ferron-verrieres/>. Consulté le 12/12/2023.

<sup>184</sup> URL : <https://macrepertoire.macm.org/evnement/marcelle-ferron-de-1945-a-1970/>. Consulté le 12/12/2023.

Jusqu'en 1998, l'ensemble des acquisitions par le MAC d'œuvres de l'artiste sont des achats. La fin des années 1990 marque ainsi un tournant : dorénavant les œuvres de Marcelle Ferron sont données au musée par des particuliers. Or, la plus récente exposition rétrospective de Marcelle Ferron (de juin à septembre 2000) et l'exposition permanente *Place à la magie ! Les années 40, 50, et 60 au Québec* (de 2002 à 2008) ont engendré l'entrée dans la collection du quart des œuvres actuellement conservées au MAC de l'artiste. En effet, dix sont offertes au musée de 1998 à 2006. D'après les informations dont nous disposons, une seule œuvre a été acquise par la suite, soit neuf ans plus tard en 2015.

#### 3.4.2.6. Expositions et acquisitions des œuvres de Françoise Sullivan

Françoise Sullivan a pratiqué plusieurs styles et médiums artistiques : « sculpture, photographie, art conceptuel, performance, chorégraphie et peinture » (Smart 1998 : 269). Elle est l'auteure de l'essai « La danse et l'espoir » paru en 1948 dans l'ouvrage *Refus global*, qu'ouvre le manifeste éponyme. S'opposant à « l'art pour l'art », l'artiste a choisi « de toucher à l'essentiel de l'expérience humaine » (1998 : 270).

Les œuvres de l'artiste conservées au musée ont été produites de 1945 à 1997. Celles-ci ont fait l'objet de deux expositions rétrospectives monographiques et d'une exposition éponyme. La première et la troisième d'entre elles, d'un point de vue chronologique, ont marqué le trentième, puis le soixante-dixième anniversaire de *Refus global* datant respectivement de 1978 et de 2018.

Du 9 mars au 9 avril 1978, l'exposition éponyme *Danse dans la neige de Françoise Sullivan* présente un album réalisé en collaboration avec Maurice Perron. Comme l'explique un communiqué du Ministère des Affaires culturelles en date du 2 mars 1978, cet album se compose des photographies de Maurice Perron de l'improvisation de Françoise Sullivan ; du texte « La danse et l'espoir » de Françoise Sullivan publié dans *Refus global* ; d'une sérigraphie originale de Jean-Paul Riopelle ; de textes du conservateur invité, le professeur François-Marc Gagnon et de la directrice générale du musée, Fernande Saint-Martin. En conséquence, dix-sept épreuves Offset des photographies de Maurice Perron et une « sérigraphie, 44/50 » réalisée par Jean-Paul Riopelle sont acquises cette année-là par le musée<sup>185</sup>.

---

<sup>185</sup> Alors que nous excluons les éléments des séries de nos calculs, nous avons comptabilisé uniquement ce qui correspond à « l'œuvre principale ».

Cette exposition de 1978 semble avoir provoqué l'accélération de la constitution du corpus des œuvres de l'artiste conservées au musée. La première et la deuxième acquisitions des œuvres de Françoise Sullivan sont espacées de dix années, l'une datant de 1967 et l'autre de 1977. Or, près du cinquième des dons et des achats d'œuvres de l'artiste sont effectuées entre 1977 et 1982, c'est-à-dire autour de l'exposition *Danse dans la neige de Françoise Sullivan*, d'un point de vue chronologique. Ces acquisitions nous semblent également relever des impacts des prémices de l'institutionnalisation des études féministes d'histoire de l'art et de l'expansion des mouvements féministes en Amérique du nord, à la fin des années 1970 et au début des années 1980. De plus, l'année 1978 correspond également à la première commémoration grandiose de la publication du *Refus Global*. Cela participe de l'appropriation politique de ce manifeste par le mouvement indépendantiste qui prend le pouvoir le 15 novembre 1976. Le contexte québécois, artistique, politique et social, explique ainsi le projet d'exposition *Danse dans la neige de Françoise Sullivan*, qui s'accompagne d'un nombre significatif d'acquisitions d'œuvres de l'artiste.

En 1981, l'exposition *Françoise Sullivan : Rétrospective* intègre huit œuvres de la collection d'après nos calculs excluant les éléments des séries. Ainsi, un quart des œuvres réalisées par l'artiste et exposées à cette occasion sont conservées au musée à ce jour, d'après les informations données dans *MACrépertoire*.

Enfin, l'exposition temporaire itinérante *Françoise Sullivan* produite par le MAC s'est tenue au musée de novembre 2018 à janvier 2019 : « plus de 50 œuvres et 110 documents d'archives sont tirés de grands musées canadiens et des collections particulières, de même que des propres fonds de l'artiste »<sup>186</sup>. Cependant, une seule œuvre de Françoise Sullivan est acquise en 2018. Il s'agit de la plus récente acquisition dont nous ayons connaissance, espacée de trois années de celle qui la précède.

#### 3.4.2.7. Les six autres artistes les plus représentées

Les six autres artistes les plus représentées au sein de la collection ont chacune entre quinze et vingt-et-une de leurs œuvres conservées au Musée d'art contemporain de Montréal. D'après le graphique [Les 10 artistes-femmes les plus représentées dans la collection du MAC](#), ces six artistes sont, dans l'ordre décroissant des nombres d'œuvres de la collection associés à leur noms : Irene

---

<sup>186</sup> URL : <https://macrepertoire.macm.org/evenement/francoise-sullivan/>. Consulté le 12/12/2023.

F. Whittome (24 œuvres), Geneviève Cadieux (18 œuvres), Kittie Bruneau (17 œuvres), Sylvia Safdie (16 œuvres), Raymonde April (15 œuvres) et Marian Dale Scott (15 œuvres).

Leurs œuvres ont-elles fait l'objet d'expositions monographiques produites par le MAC ? C'est le cas de trois des six artistes. Il s'agit des expositions de la collection *Irène F. Whittome* de mai à octobre 1997 et *Raymonde April : L'Arrivée des figurants* de juin à novembre 2013 ; ainsi que des expositions temporaires *Raymonde April : voyage dans le monde des choses* de mars à mai 1986 et *Geneviève Cadieux* de mars à mai 1993.

En 2013, l'exposition de la collection *Raymonde April : L'Arrivée des figurants* présentait sous la forme d'une « installation photographique » des « épreuves argentiques de grand format » de l'artiste, qui ont été acquises par le musée entre 1997 et 2001<sup>187</sup>. À l'échelle plus large des œuvres de l'artiste conservées au MAC, nous n'avons pas repéré à partir de *MACrépertoire* d'œuvres acquises à l'occasion de cette exposition, c'est-à-dire au début des années 2010.

Au contraire, plusieurs acquisitions d'œuvres des artistes exposées nous semblent avoir eu lieu autour de chacune des expositions monographiques *Raymonde April : voyage dans le monde des choses* (1986), *Geneviève Cadieux* (1993) et *Irène F. Whittome* (1997). Intégrées à l'exposition de 1997, quatre œuvres d'Irène Whittome ont été acquises en 1996 ou en 1998<sup>188</sup>. D'après notre consultation de *MACrépertoire*, deux œuvres de Raymonde April présentées à l'occasion de l'exposition de 1986 sont désormais des œuvres de la collection du MAC. L'une de ces deux œuvres a été achetée cette année-là, en 1986<sup>189</sup>. Enfin, trois œuvres réalisées par Geneviève Cadieux qui ont fait partie de l'exposition monographique de 1993 sont actuellement conservées

---

<sup>187</sup> L'exposition est ainsi présentée sur la page de *MACrépertoire* qui y est consacrée : « Cette installation photographique de la Collection du Musée comporte 33 épreuves argentiques de grand format disposées en cinq parties distinctes. La présentation de cette œuvre monumentale dans son entièreté marque l'inauguration de l'exposition *Raymonde April : La maison où j'ai grandi*, organisée par le Musée du Bas-Saint-Laurent ».

URL : <https://macrepertoire.macm.org/evenement/raymonde-april-la-maison-ou-j-ai-grandi/>. Consulté le 06/10/2023. Cette exposition a été produite par le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée du Bas-Saint-Laurent. Elle a eu lieu au Musée du Bas-Saint-Laurent.

<sup>188</sup> Parmi elles, deux œuvres ont été données en 1996 et deux œuvres ont été achetées (l'une en 1996, l'autre en 1998). Nous avons effectué ces repérages à partir de la page de l'événement *Irene F. Whittome*.

URL : <https://macrepertoire.macm.org/evenement/irene-f-whittome/>. Consulté le 06/10/2023.

<sup>189</sup> Il s'agit de la suite photographique *Debout sur le rivage* qui a été réalisée par Rita Letendre en 1984. L'ensemble est d'une dimension de 100 x 934 cm et se compose de « 9 épreuves à la gélatine argentique ».

L'exposition est ainsi présentée sur la page de *MACrépertoire* qui y est consacrée : « La suite photographique *Debout sur le rivage* de Raymonde April — titre tiré du roman inachevé *L'Homme sans qualités* de l'écrivain autrichien Robert Musil — fait alterner cinq portraits et quatre paysages en noir et blanc sous forme d'un défilé séquentiel d'images provoquant différentes associations formelles et sémantiques. Les portraits représentent d'étonnants personnages aux visages masqués, cachés derrière divers objets, dont une pochette protectrice pour diapositives (...) ».

URL : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/debout-sur-le-rivage/>. Consulté le 06/10/2023.

au MAC. Deux d'entre elles ont été acquises la même année que l'exposition *Geneviève Cadieux*, ou l'année d'après<sup>190</sup>.

Ainsi, les expositions monographiques semblent s'être globalement accompagnées d'une intensification de la constitution du corpus d'œuvres conservées des femmes artistes qui sont dorénavant les plus représentées dans la collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Toutefois, pour plusieurs d'entre elles, et en particulier dans le cas des acquisitions des œuvres de Rita Letendre, les acquisitions massives et multiples dont a hérité l'institution muséale s'avère être un des facteurs principaux de leur représentation au sein de la collection.

### **3.5. Médioms privilégiés dans le cadre des acquisitions par catégorie de genre des artistes**

Tout d'abord centrées sur les types d'acquisition, nos analyses ont porté sur les tendances des modes d'entrée des œuvres de femmes artistes. Nous avons révélé plusieurs « facteurs interconnectés » des évolutions repérées, en mettant en relief les politiques de gestion des collections en vigueur, les orientations relatives aux structures de gouvernance de l'institution, ainsi que les corrélations entre les acquisitions et les expositions d'œuvres de femmes artistes les plus représentées dans la collection.

Or, la prévalence de certains médiums dans le cadre des acquisitions du MAC a également déterminé l'entrée en nombre d'œuvres d'artistes-femmes et l'amélioration de leur représentation vis-à-vis des artistes masculins, à certaines périodes du développement de la collection. Au Musée d'art contemporain de Montréal, ces effets de privilège accordé à des médiums spécifiques, plus ou moins traditionnels, nous paraissent s'inscrire dans le contexte de la scène artistique québécoise et de la valorisation de pratiques contemporaines par les critiques d'art et au sein du marché de l'art. Ainsi, la mise en valeur, hors du musée, de médiums artistiques que pratique un nombre comparativement important d'œuvres d'artistes-femmes a pu favoriser l'entrée de leurs œuvres dans la collection publique et institutionnelle du MAC.

---

<sup>190</sup> *La Voie lactée*, de l'artiste Geneviève Cadieux, posée en phare sur le toit de l'institution depuis l'inauguration de l'institution, en 1992, rue Sainte-Catherine, a été donnée par l'artiste en 1994.

URL : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/la-voie-lactee/>. Consulté le 06/10/2023.

L'œuvre *Le Corps du ciel* a été produite par l'artiste en 1992. Elle se compose de « 2 épreuves à développement chromogène montées sur plexiglas, ½ » et a été achetée par le musée en 1993.

URL : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/le-corps-du-ciel/>. Consulté le 06/10/2023.



### 3.5.1. Données statistiques

D'après notre analyse du graphique *sunburst Nombres d'œuvres acquises par médium, par catégorie de genre et par mode d'acquisition (1964-2020)*<sup>191</sup> les trois médiums les plus représentés parmi le corpus d'œuvres d'artistes-femmes au Musée d'art contemporain de Montréal sont dans l'ordre décroissant et selon la classification structurant les valeurs du jeu de données *œuvresMac*<sup>192</sup>: la peinture, la photographie et l'estampe<sup>193</sup>. La peinture est également le médium le plus représenté parmi les œuvres d'artistes-hommes, suivie de l'estampe, puis de la photographie.

Les œuvres associées à ces trois catégories correspondent à 38 % des œuvres de femmes artistes, contre 48 % dans le cas des hommes. Cet écart de 10 % indique qu'une part plus importante d'œuvres d'artistes-femmes se caractérise par des médiums différant de ces trois catégories traditionnelles. La composition du corpus de femmes artistes serait davantage « diversifiée », en ce qui concerne les disciplines artistiques auxquelles elles se rapportent.

### 3.5.2. Peintures

De 1964 à 2020, la constitution du corpus de peintures conservées s'est effectuée progressivement (Figure 32). En 2020, d'après nos calculs, 342 peintures de femmes artistes sont conservées au MAC. Néanmoins, en très grande majorité, depuis la fondation du musée les acquisitions de peintures d'artistes-hommes sont, chaque année, majoritaires. La représentation paritaire des femmes artistes et des artistes masculins dans le cadre des acquisitions est atteinte en 2010 et en 2001, ce qui indique une attention particulière accordée aux peintures de femmes artistes par les professionnel.le.s du musée à cette période. Le nombre d'acquisitions de peintures de femmes artistes est ensuite, pour la première fois, supérieur à celui d'artistes-hommes en 2019 ; ce qui n'est plus le cas en 2020.

---

<sup>191</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-mEDIUM-et-p>.

<sup>192</sup> Dans le jeu de données *œuvresMac*, douze valeurs répondent à la propriété « categorie » : Photographie, Estampe, Installation, Sculpture, Peinture, Techniques mixtes, Dessin, Vidéo/Film, Fibre/Papier-matière, Livre/Album, Nouveaux médias, Situation.

<sup>193</sup> Les éléments associés à une œuvre dite « principale » ne sont pas comptabilisés. Si nous avions fait le choix inverse, le nombre d'estampes et de photographies auraient été beaucoup plus élevés, du fait de l'importance numérique des œuvres acquises en série et associées à chacun de ces deux médiums.

Par la consultation du graphique [\*Nombres d'œuvres acquises par médium, par catégorie de genre et par mode d'acquisition \(1964-2020\)\*](#)<sup>194</sup>, nous remarquons que quatre des pics d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes de 1964 à 2020, repérés et explicités au chapitre précédent, s'accompagnent d'une augmentation du nombre de peintures acquises. Il s'agit des années 1965, 1971, 1988 et 1992 : elles correspondent aux quatre quantités annuelles les plus importantes de peintures acquises d'artistes-femmes.

En 1965, les cinq dons, qui sont tous des dons d'artistes, et les six achats de peintures de femmes artistes témoignent de la présence de femmes peintres sur le devant de la scène artistique québécoise. Comme nous l'avons expliqué à la section « Des remises en question de systèmes institutionnels déterminants » du premier chapitre, un nombre significatif de femmes participent au courant post-automatiste entre 1955 et 1965. Certaines d'entre elles, comme Marcelle Ferron et Rita Letendre, pratiquent la peinture entre autres médiums. Or, deux peintures de Marcelle Ferron ont été achetées par le musée en 1965 ; l'une réalisée en 1962<sup>195</sup> et l'autre en 1964<sup>196</sup>.

En 1971, 1988, ainsi qu'en 1992, l'intégration en nombre à la collection du MAC de peintures de femmes artistes est due à des acquisitions massives ou multiples d'œuvres de marchand.e.s d'art. En effet, les peintures de femmes artistes ont représenté une proportion significative des œuvres des collections privées de marchand.e.s d'art québécois, dont un nombre comparativement d'œuvres a été acquises par le MAC, et de la collection corporative Lavalin. En 1992, l'année de cette acquisition massive, 138 peintures de femmes artistes sont achetées par le MAC. En d'autres termes, les tableaux représentent près de la moitié du corpus d'œuvres d'artistes-femmes de la collection corporative Lavalin.

Nous avons établi, à la section « De Gilles Hénault (1966-1970) à Henri Barras (1971-1972) L'achat de la Collection de Gisèle et Gérard Lortie », qu'en 1971 l'augmentation du nombre d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes s'explique par l'achat de la collection du couple de marchand.e.s d'art Gisèle et Gérard Lortie. L'année 1971 correspond au deuxième nombre d'acquisitions de peintures d'artistes-femmes le plus important (16), après celui de 1992 (138).

---

<sup>194</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-mEDIUM-et-p>.

<sup>195</sup> Achetée par le MAC en 1965, l'huile sur toile *Ghost Hills* a été réalisée par Marcelle Ferron en 1962. URL : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/ghost-hills/>. Consulté le 12/12/2023.

<sup>196</sup> Achetée par le MAC en 1965, la peinture réalisée à la gouache et à l'encre, « sur papier marouflé sur toile », a été réalisée par Marcelle Ferron en 1964. URL : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/sans-titre-65-109/>. Consulté le 12/12/2023.

Comme nous l'avons précédemment mentionné, d'après le rapport annuel d'activités du MAC de l'année 1970-1971, par le moyen de cet achat multiple le MAC a acquis les œuvres de quatre femmes artistes : Marcelle Ferron (1924-2001), Rita Letendre (1928-2021), Simone Mary Bouchard (1912-1945) et Henriette Fauteux-Massé (1924-2005). D'après notre consultation de *MACrépertoire*, la quasi-totalité des œuvres réalisées par chacune d'entre elles et qui ont été achetées par le MAC en 1971 sont des peintures. De plus, trois de ces quatre artistes sont nées dans les années 1920 et appartiennent de ce fait à la même génération. Toutes sont québécoises. Ainsi, il nous semble que l'importance qu'ont occupé les peintures de ces femmes artistes sur la scène artistique québécoise et dans le cadre du marché de l'art a pu fortement influencer sur l'intégration de leurs œuvres à la collection Lortie.

L'année 1988 correspond au troisième nombre le plus élevé d'acquisitions de peintures de femmes artistes (15). Or, cette année-là, ont lieu le legs du collectionneur René Payant et la donation d'œuvres par la Fondation Max Stern au MAC, qui ont engendré une augmentation du nombre annuel d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes.

### 3.5.3. Photographies

Les premières acquisitions de photographies d'artistes-femmes ont lieu en 1978, tandis que onze photographies d'artistes-hommes ont été précédemment acquises, entre 1973 et 1977 (Figure 33). De 1978 à 2020, contrairement à la constitution du corpus de photographies d'artistes-hommes qui s'est intensifiée au moment de « pics » contrastant avec la majorité des nombres annuels d'acquisitions, celle du corpus de photographies d'artistes-femmes s'est effectuée progressivement. Par exemple, en 2004 est intégrée à la collection la plus grande quantité annuelle de photographies d'artistes-hommes, c'est-à-dire 142 œuvres au total. Inversement, trois photographies de femmes artistes sont acquises. La valeur maximale du nombre annuel de photographies d'artistes-femmes acquises par le MAC est 13. Cette valeur a été atteinte en 1986 et en 2017. En 1990, puis en 1999, le nombre de photographies d'artistes-femmes dépassent celui d'artistes masculins ; ce qui ne se produit plus jusqu'en 2017, l'année de l'officialisation de l'application de la mesure paritaire aux acquisitions.

En 2020, 189 photographies de femmes artistes sont conservées au MAC, contre 644 photographies d'artistes masculins. Malgré l'évidence de ce « *gender gap* » au sein du corpus de photographies de la collection que donne à voir le graphique [Nombres d'œuvres acquises par](#)

[médium, par catégorie de genre et par mode d'acquisition \(1964-2020\)](#)<sup>197</sup>, une attention particulière et continue portée aux photographies d'artistes-femmes par les professionnelles du MAC est également saisissable. En effet, les photographies représentent 16 % du corpus d'œuvres d'artistes-femmes de la collection du MAC (1200 œuvres). Cette proportion est supérieure à celle du corpus de photographies parmi les œuvres d'artistes-hommes (13 %).

#### 3.5.4. Estampes

De 1964 à 2020, 157 estampes d'artistes-femmes ont été acquises, ce qui correspond à une proportion de 14 % du corpus d'œuvres de femmes artistes conservées. Le nombre total d'estampes d'artistes-hommes est près de dix fois supérieur (1058), ce qui revient à 21 % du corpus d'œuvres d'artistes-hommes conservées.

Certes, ce corpus se caractérise par une forte disparité entre les nombres de femmes et d'hommes (Figure 34). Toutefois, les estampes sont associées au nombre le plus élevé d'œuvres d'artistes-mixtes ; comme nous pouvons l'observer en affichant par le sélecteur de médiums les acquisitions associées à cette catégorie sur le graphique [Nombres d'achats/dons/acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes et d'œuvres d'artistes-hommes par année \(1964-2020\)](#). Ceci s'explique notamment par l'importance numérique des séries d'estampes réalisées par plusieurs auteur.rice.s.

Il s'agit du médium privilégié par l'institution dans le cadre des acquisitions au cours des cinq premières années d'acquisitions, toutes catégories de genre confondues. En effet, 168 estampes d'artistes-hommes sont acquises de 1964 à 1969, contre 11 peintures. Dans le cas des œuvres d'artistes-femmes, 28 estampes sont acquises, contre 21 peintures. Quatre estampes sont d'artistes-mixtes, ce qui n'est le cas d'aucune peinture.

Durant les années 1960, la scène artistique québécoise connaît en effet un engouement pour l'estampe, les séries et les multiples, dans la perspective d'une plus large « accessibilité » de l'art. Plusieurs graveuses, dont les œuvres sont dorénavant conservées au MAC, participent à ce mouvement d'expansion du médium. La figure de proue de ce mouvement est Albert Dumouchel, jusqu'à la fin des années 1960. Ainsi, les artistes Marie-Anastasie, Françoise Bujold, Janine Leroux-Guillaume s'initient à cette discipline par l'intermédiaire d'Albert Dumouchel, professeur à l'Institut des Arts graphiques de Montréal, qu'elles ont rencontré à l'École des beaux-arts de

---

<sup>197</sup> URL : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-medium-et-p>.

Montréal (Daigneault et Deslauriers 1981 : 20). En effet, ce dernier a commencé d'y enseigner la gravure en 1957. Dans le cadre de l'Atelier libre de Recherches graphiques créé en 1964 par Richard Lacroix, disciple d'Albert Dumouchel, la peintre Kittie Bruneau a également pu « transposer » ses recherches picturales (1981 : 26-27).

Au milieu des années 1960, plusieurs des œuvres récemment achevées de Marie-Anastasia, de Françoise Bujold et de Janine Leroux-Guillaume sont achetées par le MAC. C'est le cas de deux gravures de Jeanine Leroux-Guillaume, *La Mare aux élans*<sup>198</sup> (1963 ; 1964) et *Rédemption des saisons*<sup>199</sup> (1965 ; 1966)<sup>200</sup> ; d'une série de quatre eaux fortes et une gouache de Marie-Anastasia, *Chanson de geste*<sup>201</sup> (1958 ; 1965) ; de la série *La Naissance du soleil*, composée de quinze gravures sur bois et réalisée par Françoise Bujold et neuf autres artistes (1966 ; 1966). Parallèlement aux peintures qu'offre Kittie Bruneau au MAC, en 1968 la Guilde Graphique Inc. fait don de plusieurs gravures réalisées par l'artiste en 1966, intitulées *La Gougou*<sup>202</sup> et *Cœur d'orange*<sup>203</sup>.

En ce contexte d'expansion et de valorisation du médium de l'estampe<sup>204</sup> au Québec, à partir de la ville de Montréal, une proportion comparativement importante d'œuvres d'artistes-femmes est entrée dans la collection du MAC. De 1964 à 1983, les acquisitions d'estampes d'artistes-femmes sont régulières : 62 estampes sont acquises, représentant 26 % de l'ensemble des acquisitions de femmes artistes à cette période. Ce rythme s'essouffle alors jusqu'à la fin des années 1990, à l'exception de l'année 1992. Par l'achat de la collection Lavalin, une soixantaine d'estampes ou de séries d'estampes sont acquises. Cette chute de la quantité d'acquisitions au milieu des années 1980 nous semble notamment s'expliquer par un ralentissement de l'expansion de l'estampe au Québec. Toutefois, cet « effet de mode » affecte davantage les acquisitions d'estampes d'artistes-femmes. En effet, de 1983 à 1995, huit années sont marquées par un nombre nul d'acquisitions d'estampes d'artistes-femmes, alors qu'entre ces deux bornes chronologiques

---

<sup>198</sup> Voici la page de présentation de l'œuvre dans *MACrépertoire* : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/la-mare-aux-elans/>. Consulté le 12/12/2023.

<sup>199</sup> URL : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/redemption-des-saisons/>.

<sup>200</sup> Pour alléger et clarifier les mentions des dates de production et d'acquisition de chaque œuvre de cette énumération, nous présentons entre parenthèses d'abord la date de production, puis la date d'acquisition.

<sup>201</sup> URL : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/chanson-de-geste-65-132/>. Consulté le 12/12/2023.

<sup>202</sup> URL : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/la-gougou/>. Consulté le 12/12/2023.

<sup>203</sup> URL : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/coeur-d-orange/>. Consulté le 12/12/2023.

<sup>204</sup> Nous reprenons ici l'appellation propre à la catégorisation du jeu de données *oeuvresMac*, qui est la source du graphique *Nombres d'œuvres acquises par médium, par catégorie de genre et par mode d'acquisition (1964-2020)*, à partir duquel nous analysons les tendances d'acquisition d'œuvres par le MAC en fonction des médiums et des catégories de genre.

les acquisitions d'estampes d'artistes-hommes ne connaissent pas de complète interruption (Figure 34).

### 3.5.5. Installations et vidéos

Les nombres annuels d'acquisitions d'œuvres de femmes artistes associés à ces trois disciplines artistiques plus « traditionnelles », c'est-à-dire la peinture, la photographie et l'estampe, sont en majorité nettement inférieurs à ceux d'œuvres d'artistes-hommes. Ainsi, le privilège accordé aux peintures, aux photographies et aux estampes dans le cadre des acquisitions est allé de pair avec la minorisation des femmes artistes vis-à-vis de la quantité d'œuvres d'artistes-hommes conservées ; bien que ces trois médiums soient majoritaires à l'échelle du corpus d'œuvres d'artistes-femmes.

Inversement, certains médiums propres à un nombre plus réduit d'œuvres se caractérisent par une représentation plus importante parmi le corpus d'œuvres d'artistes-femmes, que parmi celui d'œuvres d'artistes-hommes. En effet, un total de 89 installations de femmes artistes a été acquis par le MAC de 1979 à 2020, ce qui représente un pourcentage de 7 % du corpus d'œuvres d'artistes-femmes (Figure 35). Au sein du corpus d'œuvres d'artistes-hommes, les installations sont au nombre de 151 installations, ce qui revient à une proportion de seulement 3 %.

La première acquisition d'une installation d'artiste-femme et celle d'un artiste-homme datent de 1979. En 1980, seulement une installation d'artiste-femme est acquise, et aucune d'artiste-homme. Des années 1990 aux années 2000, le nombre annuel d'acquisitions d'installations de femmes artistes se maintient, compris entre 2 et 6. De 1991 à 2001, celui-ci s'avère égal ou supérieur à celui d'installations d'artistes masculins six années sur onze.

En ce qui concerne les premières acquisitions de vidéos, celles d'artistes-hommes ont lieu en 1979, comme dans le cas des installations, et celles d'artistes-femmes en 1982. Or, les années 1982, 1983 et 1984 se caractérisent chacune par un nombre comparativement important de vidéos réalisées par des femmes. En effet, les deux premières années correspondent aux nombres annuels d'acquisitions de vidéos d'artistes-femmes les plus élevés (8). Cette valeur n'a plus été atteinte de 1984 à 2020. Ces deux nombres annuels sont alors supérieurs à ceux de vidéos d'artistes-hommes acquises.

Au cours des années 1980 et 1990, l'intégration progressive à la collection du MAC de vidéos et d'installations réalisées par des femmes artistes nous semble refléter l'importance

grandissante donnée à l'hybridation des médiums sur la scène des arts visuels québécois. Les vidéos et les installations s'ajoutent alors à la quantité comparativement importante d'acquisitions de photographies. Dans l'article « Les effets de l'art contemporain : relecture interdisciplinaire de la modernité plastique au Québec », Johanne Lamoureux rappelle le contexte moderniste de la spécificité du médium qui se formule et s'impose avec force durant les années 60 en Amérique du Nord. Au début des années 1980, le discours sur « les conditions limites de chaque médium » (1999 : 61) et sur leur spécificité s'épuise et cède le pas à une production artistique qui déploie avec insistance les possibles passages et arrimages « entre les codes, les médiums, les langages et les sens » (1999 : 62). Johanne Lamoureux prend notamment pour exemple la pratique artistique interdisciplinaire de Jocelyne Allouche, qu'elle situe à l'intersection de la sculpture et de la peinture, puis de la sculpture et de la photographie (1999 : 62). Or, d'après *MACrépertoire*, six des neuf œuvres de la collection du MAC réalisées par Jocelyne Allouche sont catégorisées comme des installations. Cinq d'entre elles ont été produites entre 1978 et 1995 et acquises par le musée entre 1979 et 1995<sup>205</sup>.

Ainsi, la prévalence de médiums au sein du corpus d'œuvres d'artistes-femmes indique que les contextes sociaux, politiques et artistiques favorables à la valorisation des femmes artistes sur la scène québécoise représentent un facteur déterminant l'infléchissement des pratiques d'acquisition au Musée d'art contemporain de Montréal, d'une part, et l'entrée des femmes artistes dans la collection, d'autre part.

---

<sup>205</sup> URL : <https://macrepertoire.macm.org/artiste/allouche-jocelyne/>. Consulté le 12/12/2023.





## Conclusion

Depuis 1992, l'installation photographique *La Voie Lactée*, réalisée par Geneviève Cadieux, siège sur le toit (Illustration 2). Or, Geneviève Cadieux est l'une des dix artistes actuellement les plus représentées dans la collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Se caractérisant par une part significative d'œuvres de femmes artistes dans sa collection, le MAC a ainsi également à sa tête « un panneau lumineux », d'une dimension de 183 x 457 cm, qui présente les lèvres maquillées de la mère de l'artiste (Lavigne 2000 : 89). Il s'agit d'un « gros plan photographique représentant des lèvres féminines légèrement entrouvertes et portant du rouge à lèvres », de sorte que « l'image s'arrête aux commissures, à la cime et au bas des lèvres » (Lavigne 2000 : 84). En préparation de l'exposition *Pour la suite du monde*, qui s'est tenue au MAC du 26 mai au 11 octobre 1992, les commissaires Réal Lussier et Gilles Godmer avaient donné « carte blanche » à Geneviève Cadieux. L'exposition célébrait le 350<sup>ème</sup> anniversaire de Montréal, ainsi que l'installation du musée dans ses nouveaux locaux à Place des arts. C'est en ce contexte que l'artiste a réalisé *La Voie lactée* (Mailly 2016 : 2). L'œuvre a ensuite été offerte par l'artiste au MAC en 1994<sup>206</sup>. D'après *MACrépertoire*, deux œuvres de Geneviève Cadieux avaient été antérieurement acquises par le musée en 1982 et en 1988.

Certes, le Musée d'art contemporain de Montréal a pour symbole une œuvre de l'artiste Geneviève Cadieux, pleinement intégrée au paysage montréalais par sa position surplombante. L'effet de « vitrine » que produit la mise à vue permanente de *La Voie lactée* au sommet du musée nous semble être également un indicateur de l'importance significative que les professionnels du musée ont pu donner, à certaines périodes, aux productions de femmes artistes. En effet, comme nous l'avons vu au fil de ce mémoire, une proportion comparativement importante d'œuvres d'artistes-femmes est de nos jours conservée au MAC ; au regard de leur « plus faible représentation » dans les collections d'un certain nombre de musées d'art européens, canadiens et américains.

En 2016, peu de temps après son entrée en fonction au poste de conservatrice responsable de la collection du MAC, Marie-Ève Beaupré avait calculé le pourcentage de 33 % d'œuvres

---

<sup>206</sup> Les dates que nous mentionnons sont celles qui sont présentées dans *MACrépertoire*.  
URL : <https://macrepertoire.macm.org/oeuvre/la-voie-lactee/>. Consulté le 06/10/2023.

d'artistes-femmes dans la collection du musée, vis-à-vis des œuvres d'artistes-hommes. Celle-ci avait effectué ce recensement à partir de la base de données Mimsy utilisée par les professionnel.le.s du MAC. Bien que nos visualisations de données aient pour sources deux jeux de données ouvertes exportés de la base de données Mimsy, en 2023, nous avons obtenu les proportions plus faibles de 19 % d'acquisitions, soit 22 % d'achats et 16 % de dons d'œuvres d'artistes-femmes. Cet écart serait dû aux critères appliqués à nos calculs, et potentiellement à l'exclusion des œuvres catégorisées comme des « éléments » de séries qui se rapportent à une « œuvre principale » dans le jeu de données *oeuvresMac*.

Afin de mettre en perspective l'importance quantitative des œuvres de femmes artistes dans la collection du MAC, nous avons révélé plusieurs types de facteurs infléchissant les tendances et les modalités de leurs acquisitions de la fondation du musée en 1964 à 2020. Nous avons parallèlement mis en avant leur « interconnexion ». Le projet de ce mémoire était d'analyser la « mécanique » institutionnelle à l'œuvre au Musée d'art contemporain, au moment de l'entrée en nombre des œuvres d'artistes-femmes dans la collection, vis-à-vis des œuvres d'artistes-hommes. Il s'agissait de comprendre la spécificité des pratiques de collectionnement d'un musée d'État qui possède dans sa collection une part comparativement élevée d'œuvres réalisées par des femmes artistes.

Notre démarche a consisté à contextualiser les données quantitatives obtenues par le moyen de la production de huit visualisations de données, en convoquant l'histoire de l'institution et les revirements du développement de sa collection. Nous avons adopté une « focale » interne, qui nous a permis de mettre en relation plusieurs secteurs et structures de l'institution ; c'est-à-dire la gouvernance (la direction générale et le Conseil d'administration), le département de la conservation, le Comité consultatif d'acquisition et la programmation.

Nous avons démontré que la représentation comparativement importante des femmes artistes dans la collection publique du MAC s'avère être la conséquence de stratégies d'acquisitions mises en place. Cependant, elle résulte également de l'apport au développement de la collection du musée des pratiques de sélection des œuvres et de valorisation des femmes artistes développées par des collectionneurs et marchands d'art, dont le musée a « hérité ». En 1992, l'acquisition de la collection Lavalin représente une étape majeure de la constitution du développement du corpus d'œuvres d'artistes-femmes de la collection. En effet, un quart des œuvres d'artistes-femmes

conservées ont été acquises à cette occasion, contre un cinquième dans le cas du corpus d'œuvres d'artistes-hommes. Or, les professionnel.le.s du musée n'ont pu sélectionner et examiner les œuvres au préalable, avant « l'intégration physique » de la collection Lavalin à la collection du MAC. Bernard Lamarre, président et directeur général de la compagnie, et Leo Rosshandler, conservateur, se sont chargés du développement de la collection de la société Lavalin jusqu'à ce que celle-ci fasse faillite en 1991. Ce ne serait non pas seulement les valeurs de l'institution, mais également celles de la société québécoise qui impacteraient cette représentation hors norme dans le cadre du développement des collections corporatives. Des études ultérieures au sujet de la place singulière accordée aux femmes artistes dans ce type de collections viendraient ainsi compléter les résultats de nos analyses, lesquelles révèlent la proportion conséquente d'œuvres d'artistes-femmes acquises par le MAC qui proviennent d'entreprises.

Des années 1970 aux années 1990, plusieurs acquisitions multiples et l'acquisition massive de la collection Lavalin s'inscrivent dans un contexte de fluctuations des subventions provinciales et fédérales allouées au MAC. C'est également le cas de la diminution du nombre annuel d'acquisitions les premières années de la direction actuelle (2013-). À partir de 2017, l'application d'une mesure paritaire au développement de la collection a permis de freiner la baisse de ce nombre annuel d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes. À cette période, le budget de fonctionnement de l'institution ainsi que les charges dues aux achats d'œuvres d'art fluctuent à nouveau. Par conséquent, depuis 2017, leur proportion annuelle, vis-à-vis des acquisitions d'œuvres d'artistes-hommes, a bien plus nettement augmenté que leur quantité.

Durant les années 1990, l'inversion des modes d'acquisition majoritaires et minoritaires, en faveur des donations, a positivement impacté la représentation des femmes artistes dans le cadre du développement de la collection. Cette amélioration s'explique par une augmentation significative de la quantité de dons d'œuvres d'artistes-femmes par des particuliers, notamment par des collectionneur.se.s. En effet, de 1993 à 2020, le nombre de « dons d'individus », d'après la classification que nous avons présentée au deuxième chapitre, a été multiplié par plus de trois par rapport à la période de 1964 à 1991. La quantité de dons d'artistes-femmes a, quant à elle, été multipliée par deux.

Au cours du deuxième chapitre, nous avons mis en relief des « pics » d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes, qui représentent selon nous des étapes majeures de la constitution de ce corpus d'œuvres dans la collection du MAC. Afin d'adopter un point de vue complémentaire

sur les évolutions observées, dans la partie « L'impact des changements de direction » du troisième chapitre, nous avons comparé les nombres et les taux d'acquisitions pour chaque catégorie de genre par direction. Il s'agissait de révéler certaines orientations qui ont déterminé la représentation des femmes artistes dans le cadre des acquisitions.

En particulier, la féminisation des professionnel.le.s du département de la conservation et des membres du Comité consultatif d'acquisitions s'y est avérée favorable. En effet, les directions d'Henri Barras (1970-1971), de Louise Letocha (1977-1982) et de Paulette Gagnon (2009-2013) se caractérisent par une augmentation de la proportion de professionnelles, ainsi que de la part d'acquisitions d'œuvres d'artistes-femmes, par rapport aux mandats qui les précèdent. Toutefois, il nous semble également important de considérer l'impact de certain.e.s conservateur.rice.s qui ont œuvré au musée pendant plusieurs mandats de direction. C'est en particulier le cas de Josée Bélisle et de Paulette Gagnon. Elles ont toutes deux travaillé durant près de quarante ans et ont occupé plusieurs fonctions d'envergure au MAC.

Les directions de Louise Letocha (1977-1982) et de Paulette Gagnon (2009-2013) nous sont parues se distinguer chacune par une attention particulière portée par les professionnel.le.s du MAC aussi bien à l'exposition qu'à l'acquisition des œuvres de femmes artistes. Nous avons également démontré que l'exposition fréquente au cours de l'histoire de l'institution des œuvres des femmes artistes, actuellement les plus représentées dans la collection, est allée de pair avec l'acquisition progressive de leurs œuvres. Cependant, la comparaison entre les constitutions des corpus d'œuvres de chacune des dix artistes les « plus représentées » dans la collection du MAC nous a mené à mettre en relief des pratiques de collectionnement divergentes. Par exemple, une partie importante des œuvres de Betty Goodwin a été donnée au musée autour d'expositions monographiques. À l'inverse, la programmation n'est pas un facteur déterminant de l'acquisition des œuvres des œuvres de Rita Letendre, dont les deux tiers ont été acquis à l'occasion des achats de la collection de l'entreprise Lavalin et de celle du couple de marchand.e.s d'art Gisèle et Gérard Lortie.

Certes tributaire des études précédentes relatives à la constitution de collection du Musée d'art contemporain de Montréal, ce mémoire aborde selon une nouvelle perspective l'histoire de ses acquisitions. Notre relecture des infléchissements, des revirements et des étapes majeures du développement de la collection du MAC s'est effectuée au travers du prisme de la représentation

des femmes artistes. Les « catégories de genre » qui structurent les calculs et les analyses ont un statut de catalyseurs de pratiques d'acquisitions dont les impacts « divergent », ou varient en termes d'intensité, que l'on considère ou bien le développement du corpus d'œuvres d'artistes-femmes, ou bien celui d'artistes-hommes.

Au troisième chapitre, nous avons démontré que la prévalence de plusieurs médiums au sein du corpus d'œuvres de femmes artistes de la collection reflète la participation d'un certain nombre d'entre elles à des mouvements qui ont émergé sur le devant de la scène artistique québécoise. Dans une perspective d'élargissement du cadre de ce mémoire, il nous semblerait pertinent d'inscrire les spécificités des modes d'acquisition et des médiums des œuvres acquises dans le contexte des évolutions des tendances du marché de l'art, ainsi que des mouvements prévalant sur la scène artistique québécoise. À ce sujet, plusieurs constats et repérages n'ont pu être pleinement étayés au cours de nos analyses, du fait de l'adoption d'une focale portée prioritairement sur les évolutions des pratiques internes au MAC.

Étant donné que ce mémoire consiste en une relecture de l'histoire de la collection du MAC au travers du prisme de l'entrée des femmes artistes et par le moyen de visualisations interactives de données quantitatives, il s'arrime, selon nous, au concept de « statactivisme ». Celui-ci a été défini en 2014 dans *Statactivisme comment lutter avec des nombres*, sous la direction des sociologues Isabelle Bruno, Emmanuel Didier et de l'artiste Julien Prévieux, comme nous l'avons expliqué dès l'introduction.

Dans son sens premier, « [le statactivisme] désigne toutes les pratiques statistiques qui sont utilisées pour critiquer et s'émanciper d'une autorité, quelle que soit cette dernière » (2014 : 8). Or, notre démarche critique s'inscrit dans le cadre des études féministes d'histoire de l'art qui visent à repenser aussi bien les fondements de la discipline que l'histoire des institutions artistiques, telles que les musées, en affrontant l'exclusion persistante des femmes artistes en leur sein. L'enjeu a été d'étudier les spécificités des pratiques d'acquisition du MAC, dont la collection se distingue par une représentation significative des femmes artistes. La production de visualisations de données s'est fondée sur une reprise des stratégies visuelles et militantes des *Guerrilla Girls*. Notre démarche est revenue à automatiser notre « comptage » par catégorie de genre pour révéler la place des femmes artistes au sein du développement de la collection du MAC ; à la manière des *Guerrilla*

*Girls* qui mettent en relief la minorité de femmes représentées dans les institutions artistiques par des « stratégies » visuelles.

Le caractère interactif des graphiques produits en collaboration avec Lena Krause, responsable du laboratoire *l'Ouvroir d'histoire de l'art et de muséologie numériques* de l'Université de Montréal, est une composante essentielle de ce projet « statactiviste ». Chacun des notebooks peut être consulté par les lecteur.rice.s de ce mémoire, au fur et à mesure des analyses, en tant que figures interactives. Ainsi, l'interactivité des visualisations de données incite à une lecture dynamique et critique, qui peut ouvrir sur d'autres pistes que celles qui sont déjà explorées dans le cadre de ce mémoire. Ces notebooks, édités sur la plateforme Observable, peuvent être consultés également d'une façon autonome, par des internautes qui souhaitent explorer plusieurs « portraits statistiques » de la collection du MAC selon le prisme de la représentation des femmes artistes.

Enfin, le deuxième sens du « statactivisme » désigne des pratiques qui sont « plus spécifiquement adaptées au type de pouvoir exercé dans le cadre de la gouvernamentalité néolibérale », quand « elles visent à s'émanciper des méthodes de gouvernement qui lui sont propres » (2014 : 8). Ces projets « statactivistes » proposent notamment de nouveaux usages des statistiques à l'encontre « des indicateurs de performance et des cibles chiffrées » que mobiliserait l'État néolibéral « pour évaluer l'efficacité de ses services » (2014 : 8). Or, ce mémoire se positionne dans un contexte de médiatisation de faibles pourcentages relatifs à la représentation des femmes artistes dans les institutions muséales, ainsi que de mise en place de quotas et de solutions « paritaires » appliquées aux acquisitions. Nous avons construit nos propres indicateurs quantitatifs des étapes de l'entrée des femmes artistes pour comprendre, dans un second temps, les pratiques d'acquisition qui se sont avérées les plus « équitables ». La proportion comparativement importante d'œuvres de femmes artistes qui s'y trouvent conservées s'explique en grande majorité par des pratiques d'acquisition qui précèdent l'annonce en 2017 de la « sensibilité à la parité » dans la plus récente version de la politique de gestion des collections du MAC. En effet, sur 1200 œuvres d'artistes-femmes acquises de 1964 à 2020, 94 % d'entre elles l'ont été avant 2017.

Finalement, la réalisation de ce projet de recherche n'aurait pu avoir lieu sans le soutien essentiel des professionnel.le.s du Musée d'art contemporain de Montréal. Ceux-ci ont progressivement mis en place une politique d'ouverture des données et d'accessibilité de la

documentation à partir de la collection, dans le cadre du *Plan culturel numérique du Québec (2018-2023)*. Fin novembre 2021, en pleine pandémie ainsi qu’au moment de la relocalisation des bureaux des professionnel.le.s du MAC et des espaces d’exposition à Place Ville-Marie, nous avons bénéficié du soutien de la conservatrice responsable de la collection, Marie-Ève Beaupré. Celle-ci nous a transmis le premier inventaire des œuvres de la collection auquel nous avons eu accès. En mai 2022, la mise en ligne de *MACrépertoire* nous a permis de consulter des sources premières essentielles à nos analyses. Fin 2022, la publication des jeux de données ouvertes *Œuvres de la collection* et *Artistes de la collection* sur la plateforme gouvernementale Données Québec a rendu possible la production de l’ensemble de nos graphiques.

Au sein du Partenariat sur les nouveaux usages des collections dans les musées d’art (CRSH 2021-2028) conduit, sous la direction de Johanne Lamoureux, par le groupe de recherche CIÉCO, nous avons au cours de l’année 2023 reçu de précieux encouragements de la part des professionnel.le.s des musées partenaires, notamment du Musée d’art contemporain de Montréal, en vue de la poursuite de la production de « portraits statistiques ». Ceux-ci permettent de mettre en perspective les étapes du développement des collections, ainsi que les caractéristiques sociales et culturelles des artistes des œuvres conservées, notamment leur représentation par « catégorie de genre ». Ces visualisations de données apportent une vision ou bien « globale » des richesses et des lacunes des collections, ou bien davantage circonscrite et spécifique, selon les paramètres sélectionnés par les analystes. Il s’agit d’un enjeu important à l’heure où les musées cherchent à rendre leurs collections plus inclusives et à faire écho à la diversité sociale au sein des contextes où ils évoluent. Les professionnel.le.s des musées peuvent dorénavant, s’ils ou elles le souhaitent, s’approprier ces outils dans le cadre de l’évolution de leurs propres pratiques d’acquisition et de conservation.





## Références bibliographiques

### Sources premières

ASSEMBLÉE NATIONALE DU QUÉBEC (2016). *Loi modernisant la gouvernance des musées nationaux*, Projet de loi n°114 (2016, chapitre 32) présenté le 20 octobre 2016, principe adopté le 10 novembre 2016, adopté le 8 décembre 2016, sanctionné le 9 décembre 2016, Québec : Éditeur officiel du Québec, [En ligne], <https://www.canlii.org/fr/qc/legis/loisa/lq-2016-c-32/derniere/lq-2016-c-32.html>. Consulté le 30/07/2023.

CABINET DU MINISTRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS, Ministre responsable de la Jeunesse (2018). « Plan culturel numérique du Québec - Affirmer la vitalité et le rayonnement culturel du Québec grâce au numérique », [En ligne], Gouvernement du Québec, 1er février 2018, <https://www.quebec.ca/nouvelles/actualites/details/plan-culturel-numerique-du-quebec-affirmer-la-vitalite-et-le-rayonnement-culturel-du-quebec-grace-au-numerique>. Consulté le 09/12/2023.

CENTRE POMPIDOU, Direction de la communication (2009). « elles@centrepompidou ARTISTES FEMMES DANS LES COLLECTIONS DU CENTRE POMPIDOU À PARTIR DU 27 MAI 2009 », [En ligne], Dossier de Presse, Paris : Centre Pompidou, [https://valeriebelin.com/wp-content/uploads/pdf/elles\\_dossier\\_de\\_presse.pdf](https://valeriebelin.com/wp-content/uploads/pdf/elles_dossier_de_presse.pdf). Consulté le 24/09/2023.

DESMORAT, Valentine et Lena, KRAUSE (2023). *Artistes femmes dans la collection du MAC*, [En ligne], Observable, <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac?tab=profile>.

DESMORAT, Valentine et Lena, KRAUSE (2023). *Données et autres communs*, [En ligne], Observable, <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/donnees-et-autres-communs>. Dernièrement modifié le 12/12/2023.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC (1983). *Loi sur les musées nationaux*, chapitre M-44, première publication en 1983, dernière mise à jour le 5 juin 2023, Québec : Légis Québec Source officielle. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], <https://www.legisquebec.gouv.qc.ca/fr/document/lc/m-44>. Consulté le 07/08/2023.

\_\_\_\_\_ (2006). *Loi sur la gouvernance des sociétés d'État*, chapitre G-1.02, première publication en 2006, dernière mise à jour le 5 juin 2023, Québec : Légis Québec Source officielle. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], <https://www.legisquebec.gouv.qc.ca/fr/document/lc/G-1.02>. Consulté le 09/08/2023.

\_\_\_\_\_ (2023). *Engagements du plan d'action favorisant un gouvernement ouvert 2021-2023*, Gouvernement du Québec, [En ligne], <https://www.quebec.ca/gouvernement/gouvernement-ouvert/mettre-en-oeuvre/plan-action-favorisant-gouvernement-ouvert-2021-2023/engagements-du-plan-daction-favorisant-un-gouvernement-ouvert-2021-2023>. Consulté le 30/07/2023.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC, Ministère des Affaires culturelles, Musée d'art contemporain de Montréal (1978). « *Danse dans la neige* » de *Françoise Sullivan*, Communiqué pour publication immédiate, Montréal, 2 mars 1978. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], [https://macrepertoire.macm.org/media/evenements/expositions/1978\\_04\\_Danse%20dans%20la%20neige%20de%20Fran%C3%A7oise/D/CM1978.4\\_DN1f.pdf](https://macrepertoire.macm.org/media/evenements/expositions/1978_04_Danse%20dans%20la%20neige%20de%20Fran%C3%A7oise/D/CM1978.4_DN1f.pdf). Consulté le 09/08/2023.

LAPORTE, Pierre (1976). *Livre blanc : [novembre 1965]*, Québec : Ministère des Affaires culturelles, Éditeur officiel du Québec, Service de la reprographie.

*MACrépertoire* (2023). [Base de données en ligne], Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, <https://macrepertoire.macm.org/>. Consulté le 25/11/2023.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC, Rapports annuels de 1965-1966 à 1983-1984, Québec : Ministère des Affaires culturelles. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], <https://macrepertoire.macm.org/publication/?terms=rappel+annuel>. Consulté le 12 août 2023.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC (1985). *Rapport annuel 1984-1985*, Québec : Gouvernement du Québec, Bibliothèque nationale du Québec, Dépôt légal au 4<sup>ème</sup> trimestre de l'année 1985, [En ligne], <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2102724?docref=hHQwpFw6408iRWRDQQ380A&docsearchtext=Loi%20sur%20les%20mus%C3%A9es%20nationaux>.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC, Musée d'art contemporain de Montréal (1966). *Les Verrières de Marcelle Ferron*, Communiqué pour publication immédiate, Montréal, 25 novembre 1966. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], [https://macrepertoire.macm.org/media/evenements/expositions/1966\\_42\\_Marcelle%20Ferron%200verri%C3%A8res/D/CM1966.42\\_DN1f.pdf](https://macrepertoire.macm.org/media/evenements/expositions/1966_42_Marcelle%20Ferron%200verri%C3%A8res/D/CM1966.42_DN1f.pdf). Consulté le 09/08/2023.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS (1992). *La politique culturelle du Québec : notre culture, notre avenir*, Québec : Direction des communications du Ministère de la Culture et des Communications, [En ligne], [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/politiqueculturelle1992\\_complet\\_ROC.pdf](https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/politiqueculturelle1992_complet_ROC.pdf). Consulté le 11/12/2023.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, Rapports annuels de 1984-1985 à 2020-2021. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], <https://macrepertoire.macm.org/publication/?terms=rappel+annuel>. Consulté le 09/08/2023.

\_\_\_\_\_ (1989). *Politiques du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

\_\_\_\_\_ (1989). *Legs René Payant* (petit imprimé Français). Dans *MACrépertoire*, [En ligne], <https://macrepertoire.macm.org/publication/legs-rene-payant/>. Consulté le 09/08/2023.

\_\_\_\_\_ (1995). *Musées et collections : impact des acquisitions massives*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, Coll. « conférences et colloques ».

\_\_\_\_\_ (2011). « *Déjà – Grand Déploiement de la Collection Du 26 mai au 4 septembre 2011* », Communiqué de presse pour diffusion immédiate, 25 mai 2011, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], <https://macrepertoire.macm.org/evenerment/deja-grand-deploiement-de-la-collection/>. Consulté le 09/08/2023.

\_\_\_\_\_ (2012). « *La Question de l'abstraction : nouvelle exposition permanente au MAC* », Communiqué de presse pour diffusion immédiate, 11 avril 2012, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], <https://macrepertoire.macm.org/evenerment/la-question-de-l-abstraction/>. Consulté le 09/08/2023.

---

(2017). *Politique de gestion des collections du Musée d'art contemporain de Montréal*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, [En ligne], <https://macm.org/app/uploads/2017/12/MAC-Politique-de-gestion-des-collections-FINALE.pdf>. Consulté le 15/11/2023.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL (2022). *Politique générale de gestion des collections du Musée des beaux-arts de Montréal*, 1<sup>ère</sup> édition, 9 mai 2022, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, [En ligne], [https://www.mbam.qc.ca/workspace/uploads/files/politique-mbam\\_2022-05-09\\_final\\_publicue.pdf](https://www.mbam.qc.ca/workspace/uploads/files/politique-mbam_2022-05-09_final_publicue.pdf). Consulté le 16 août 2022.

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC (2017). *Politique générale de gestion des collections du MNBAQ*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, [En ligne], <https://d2u082v08vt8dt.cloudfront.net/attachments/000/188/522/original/cbf56b1ea9990e58f1677e6c7ea56830?v=1>. Consulté le 16 août 2022.

PARTENARIAT DONNÉES QUÉBEC (2023). *Œuvres de la collection en format JSON, Artistes de la collection en format JSON*. Dans *Données du MAC Répertoire (œuvres, artistes, événements et publications)*, *Données Québec*, [En ligne], <https://www.donneesquebec.ca/recherche/dataset/macrepertoire>. Consulté le 23/11/2023.

---

(2023). *Collections du Musée national des beaux-arts de Québec* (fichier CSV), *Données Québec*, [En ligne], <https://www.donneesquebec.ca/recherche/dataset/collections-du-musee-national-des-beaux-arts-du-quebec>. Consulté le 11/12/2023.

SECRETARIAT DU CONSEIL DU TRÉSOR, Gouvernement du Québec (2016). *Plan d'action pour l'accessibilité et le partage des données ouvertes des ministères et des organismes publics*, Québec : Gouvernement du Québec, [En ligne], [https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/gouvernement/SCT/vitrine\\_numeriQc/gouvernement\\_ouvert/plan\\_action\\_gouvernement\\_ouvert.pdf](https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/gouvernement/SCT/vitrine_numeriQc/gouvernement_ouvert/plan_action_gouvernement_ouvert.pdf). Consulté le 10/12/2023.

## Catalogues d'exposition

BÉLISLE, Josée (1986). *Raymonde April : voyage dans le monde des choses*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 29 mars - 18 mai 1986, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], [https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1986.3\\_DNf.pdf](https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1986.3_DNf.pdf). Consulté le 09/08/2023.

BÉLISLE, Josée (1994). *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal : le partage d'une vision*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 30 avril - 23 octobre 1994, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, Éditions de l'homme. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], [https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1994.3\\_DNf.pdf](https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1994.3_DNf.pdf). Consulté le 23/11/2023.

BÉLISLE, Josée (1997). *Irene F. Whittome*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 3 mai – 26 octobre 1997, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], [https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1997.2\\_DNb.pdf](https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1997.2_DNb.pdf). Consulté le 09/08/2023.

BÉLISLE, Josée (2009). *Betty Goodwin : parcours de l'œuvre à travers la collection du Musée d'art contemporain de Montréal*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 22 mai – 4 octobre 2009, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], [https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA2009.4\\_DNb.pdf](https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA2009.4_DNb.pdf). Consulté le 09/08/2023.

BÉLISLE, Josée (2013). *La Question de l'abstraction*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 12 avril - 4 janvier 2016, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], [https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA2013.1\\_DNb.pdf](https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA2013.1_DNb.pdf). Consulté le 18/08/2023.

GODMER, Gilles (1993). *Geneviève Cadieux*, Catalogue d'exposition, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], [https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1993.3\\_DNb.pdf](https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1993.3_DNb.pdf). Consulté le 09/08/2023.

GODMER, Gilles et Réal, LUSSIER (1992). *Pour la suite du monde*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 26 mai – 11 octobre 1992, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

LANCTÔT, Mark et coll. (2018). *Françoise Sullivan*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 20 octobre 2018 - 20 janvier 2019, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], <https://macrepertoire.macm.org/publication/francoise-sullivan-2/>. Consulté le 09/08/2023.

LUSSIER, Réal (2000). *Marcelle Ferron*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 2 juin – 10 septembre 2000, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal et Montréal et Les 400 coups. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], <https://macrepertoire.macm.org/publication/marcelle-ferron/>. Consulté le 09/08/2023.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC (1976). *Betty Goodwin*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 11 novembre – 12 décembre 1976, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], [https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1976.16\\_DNf.pdf](https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1976.16_DNf.pdf). Consulté le 09/08/2023.

---

(1982). *Art et féminisme*, Catalogue d'exposition, 7 avril - 31 mai 1970, Montréal : Ministère des Affaires culturelles, Musée d'art contemporain de Montréal.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1966). *Marcelle Ferron : verrières*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 29 novembre 1966 - 8 janvier 1967, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], [https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1966.10\\_DNf.pdf](https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1966.10_DNf.pdf). Consulté le 09/08/2023.

---

(1970). *Marcelle Ferron de 1945 à 1970*, Catalogue d'exposition, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 4 avril - 31 mai 1970. Dans *MACrépertoire*, [En ligne], [https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1970.2\\_DNf.pdf](https://macrepertoire.macm.org/media/publications/catalogues/D/CA1970.2_DNf.pdf). Consulté le 09/08/2023.

VARLEY, Christopher (1980). *The Contemporary Arts Society / La Société d'art contemporain Montréal 1939-1948*, Alberta, Edmonton : The Edmonton Gallery.

## Articles, essais et monographies

ARBOUR, Rose-Marie et Suzanne, LEMERISE (1975). « Le rôle des Québécoises dans les arts plastiques depuis trente ans », *Vie des arts*, [En ligne], printemps 1975, vol. 20, n°78, pp. 16–67, <https://id.erudit.org/iderudit/55114ac>. Consulté le 09/08/2023.

ARBOUR, Rose-Marie (1980). « L’art des femmes a-t-il une histoire ? », *Intervention*, [En ligne], n°7, hiver 1980, pp. 3-5, [http://classiques.uqac.ca/contemporains/arbour\\_rose\\_marie/art\\_des\\_femmes\\_une\\_histoire/art\\_des\\_femmes.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/arbour_rose_marie/art_des_femmes_une_histoire/art_des_femmes.html). Consulté le 09/08/2023.

\_\_\_\_\_ (1987). « Quelques hypothèses pour une histoire de l'art des femmes, 1965-1985 », *Le monde selon Graff*, 1966-1986, Ed Graff, Montréal, [En ligne], 1987, pp. 575-589, [http://classiques.uqac.ca/contemporains/arbour\\_rose\\_marie/quelques\\_hypotheses\\_his\\_art\\_femme\\_s/quelques\\_hypotheses\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/arbour_rose_marie/quelques_hypotheses_his_art_femme_s/quelques_hypotheses_texte.html). Consulté le 09/08/2023.

\_\_\_\_\_ (1990). « L'histoire de l'art au féminin », *Canadian Woman Studies/les cahiers de la femme*, [En ligne], vol. 11, n°1 « Feminism and Visual Art / Le féminisme et l'art visuel », avril 1990, pp. 86- 89, <https://cws.journals.yorku.ca/index.php/cws/article/view/11040>. Consulté le 15/08/2023.

\_\_\_\_\_ (2000). « Le champ de l'art moderne et les femmes artistes au Québec dans les années 1960 », [En ligne], TRASFORINI, Antonia (2000). *Arte a Parte. Donne artiste fra margini e centro*, Milan : Franco Angeli Editore, [http://classiques.uqac.ca/contemporains/arbour\\_rose\\_marie/champ\\_art\\_moderne/champ\\_art\\_moderne\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/arbour_rose_marie/champ_art_moderne/champ_art_moderne_texte.html). Consulté le 09/08/2023.

\_\_\_\_\_ (2009). « La senteur persistante de *Mousses en situation. Test 1* Installation-jardin de Francine Larivée (1983) », [En ligne], *Spirale*, n°228, septembre-octobre 2009, pp. 39-40, <https://www.erudit.org/en/journals/spirale/2009-n228-spirale1061123/1933ac.pdf>. Consulté le 03/10/2023.

ARMSTRONG, Carol et Catherine, DE ZEGHER (2006). *Women Artists At The Millennium*, Cambridge, Massachusetts, Londres, Angleterre : The MIT Press.

BEL AIBA, Inès (2020). « Le Baltimore Museum of Art n'achètera que des œuvres de femmes », [En ligne], *La Presse*, 6 février 2020, <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/2020-02-06/le-baltimore-museum-of-art-n-achetera-que-des-oeuvres-de-femmes>. Consulté le 28/11/2020.

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile et Louis, AUVRAY (1982-1985). *Dictionnaire général des Artistes de l'École française Depuis l'origine des arts et du dessin jusqu'à nos jours Architectes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes*, Tome deuxième, Publication honorée de la souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, [En ligne], Paris : Librairie Renouard, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113384f>. Consulté le 24/09/2023.

BENGLÉ, Otto (1964). « re : Musée d'Art Moderne de Montréal », le 10 janvier 1964, lettre adressée à George-Émile Lapalme. BANQ Québec : Contenant 1976-00-066/111.

BIRON, Normand (1986). « Interview avec le Dr Stern », *Vie des arts*, [En ligne], vol. 31, n°124, septembre-automne 1986, pp. 72-73, <https://www.erudit.org/en/journals/va/1900-v1-n1-va1161910/53992ac/abstract/>. Consulté le 09/08/2023.

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

\_\_\_\_\_ (1992). « La ministre a fait le bon choix : fallait-il renier une aventure d'un quart de siècle ? », *Le Devoir*, 11 juillet 1992, B-14.

BLUDAU, Mark-Jan, Marian, DÖRK et Frank, HEIDMANN (2021). “Relational perspectives as situated visualizations of art collections”, *Digital Scholarship in the Humanities*, [En ligne], vol. 36, supplément n°2, octobre 2021, <https://doi.org/10.1093/lc/fqab003>. Consulté le 09/08/2023.

BORDUAS, Paul-Émile (1948). *Refus global*, Montréal : Mithra-Mythe éditeur.

BOSTOCK, Mike (2015). “Mike Bostock”, [En ligne], [https://bost.ocks.org/mike/?fbclid=IwAR3grWbFFm-6Ei-HZHpkQDiAPomOhdDtX3SA5gATqdHxz2o\\_nUBC4zYUC50#publications](https://bost.ocks.org/mike/?fbclid=IwAR3grWbFFm-6Ei-HZHpkQDiAPomOhdDtX3SA5gATqdHxz2o_nUBC4zYUC50#publications). Consulté le 14 juillet 2023.



BOTTE, Julie (2017). « Les musées de femmes : De nouvelles propositions autour du genre et du rôle social du musée », *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, [En ligne], n°30, décembre 2017, pp. 51–71, <https://doi.org/10.4000/culturemusees.1181>. Consulté le 25/11/2023.

BOUREL, Fanny (2020). « Sous-représentation des femmes artistes : comment les musées tentent-ils d’y remédier ? », [En ligne], *Radio Canada*, 11 février 2020, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1512531/invisibilite-femmes-artistes-musees-quebec>. Consulté le 15 juillet 2023.

BROOKLYN MUSEUM ([s.d.]). “The Dinner Party by Judy Chicago”, *Brooklyn Museum*, [En ligne], [https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party/](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/). Consulté le 11/12/2023.

COUTURE, Francine (dir.) (1993). *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal : VLB éditeur, Coll. « Essais critiques ».

CHANSKY, Ricia Anne (2014). “When Words Are Not Enough: Narrating Power and Femininity Through the Visual Language of Judy Chicago's *The Dinner Party*”, *a/b: Auto/Biography Studies*, [En ligne], vol. 29, n°1, pp. 51-77, <https://doi.org/10.1080/08989575.2014.921983>. Consulté le 09/08/2023.

CHAPPE, Vincent (2019). « Mobilisations syndicales et stactivisme institutionnel », *Revue d’anthropologie des connaissances*, vol. 13, n°4, 2019, [En ligne], <https://journals.openedition.org/rac/2588>. Consulté le 28 octobre 2023.

CHARR, Manuel (2019). “Are Museums Doing Enough to Increase the Number of Women Artists Represented in their Collections ?”, *MuseumNext*, 27 septembre 2019, [En ligne], <https://www.museumnext.com/article/museums-doing-enough-to-increase-the-number-of-women-artists-represented-in-their-collections/>. Consulté le 09/08/2023.

CHASSÉ, Bernard et Laurent, LAPIERRE (2011). *Marcel Brisebois et le Musée d’art contemporain de Montréal (1985-2004)*, [En ligne], Québec : Presses de l’Université du Québec, <https://puq.ca/catalogue/livres/marcel-brisebois-musee-art-contemporain-montreal-2031.html>. Consulté le 09/08/2023.

CHÂTEAU-DUTIER, Emmanuel (2021). « Le musée comme service d'information. Pour une politique des interfaces muséales », BARDIOT, Clarisse, Esther, DEHOUX et Émilien, RUIZ (dir.). *La fabrique numérique des corpus en sciences humaines et sociales*, Lille : Presses du septentrion, Coll. « Humanités numériques et science ouverte », [En ligne], <https://www.septentrion.com/livre/?GCOI=27574100990460>.

CHAVE, Anna (2011). “The Guerrilla Girls' Reckoning”, *Art Journal*, vol. 70, n°3, automne 2011, pp. 102-111, [En ligne], <https://doi.org/10.1080/00043249.2011.10791004>. Consulté le 09/08/2023.

CHRISTENSEN, Hans Dam (2016). “A never-ending story: the gendered art museum revisited”, *Museum Management and Curatorship*, vol. 31, n°4, [En ligne], <https://doi.org/10.1080/09647775.2015.1120682>. Consulté le 09/08/2023.

DAIGNEAULT, Gilles et Ginette, DESLAURIERS (1981). *La gravure au Québec (1940-1980)*, Québec, Saint Lambert : Les Éditions Héritage Inc.

DAVIS, Stephen Boyd et Florian, KRÄUTLI (2015). “The Idea and Image of Historical Time: Interactions between Design and Digital Humanities”, *Visible Language*, vol. 49, n°3, 2015, [En ligne], <https://journals.uc.edu/index.php/vl/article/view/5908>. Consulté le 09/08/2023.

DEMO, Anne Teresa (2000). “The Guerrilla Girls' Comic Politics of Subversion”, *Women's Studies in Communication*, [En ligne], vol. 23, n°2, 2000, pp. 133-156, <https://doi.org/10.1080/07491409.2000.10162566>. Consulté le 09/08/2023.

DENOVELLE, Martine et coll. (2018). *Droits des images, histoire de l'art et société. Rapport sur les régimes de diffusion des images patrimoniales et leur impact sur la recherche, l'enseignement et la mise en valeur des collections publiques*, [En ligne], France : Programme Images/Usages, Institut national d'histoire de l'art, Fondation de France, <https://www.inha.fr/fr/actualites/actualites-de-l-inha/en-2018/rapport-final-du-programme-images-usages.html>

DIDIER, Emmanuel et Cyprien, TASSET (2013). « Pour un stactivisme. La quantification comme instrument d'ouverture du possible », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 24, 2013, pp. 123-140, [En ligne], <https://journals.openedition.org/traces/5660>. Consulté le 09/08/2023.

DIDIER, Emmanuel et Isabelle, BRUNO (2021). « Le “statactivisme” comme usage militant de la quantification », *Sociologias*, vol. 23, n°56, janvier-avril 2021, pp. 82-109, [En ligne], <http://www.scielo.br/j/soc/a/f6LCvndCvNXzhM3mPPp4Stq/?lang=fr>. Consulté le 09/08/2023.

DIDIER, Emmanuel, Isabelle, BRUNO et Julien, PREVIEUX (2014). *Statactivisme : comment lutter avec des nombres*, Paris : Zones.

DUMONT, Fabienne (2008). « Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs. Exemple de la reconnaissance des plasticiennes des années 1970 en France », *Histoire & mesure*, [En ligne], vol. XXIII, n°2, août 2008, <https://www.cairn.info/revue-histoire-et-mesure-2008-2-page-219.html>. Consulté le 09/08/2023.

\_\_\_\_\_ (2019). « À l'assaut ! Explosion d'expositions de femmes artistes en France pendant le mouvement féministe », *Women Artists Shows.Salons.Societies (1870s-1970s)*, vol. 8, n° 1, printemps 2019, [En ligne], <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1184&context=artlas>. Consulté le 09/08/2023.

DRUCKER, Johanna (2014). *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*, Cambridge, Massachussets, États-Unis : Harvard University Press, [En ligne], [https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/1517645/course/section/190713/Drucker\\_Graphesis\\_16-48.pdf](https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/1517645/course/section/190713/Drucker_Graphesis_16-48.pdf). Consulté le 21/10/2023.

DYMOND, Anne (2019). *Diversity Counts: Gender, Race, and Representation in Canadian Art Galleries*, Canada : McGill-Queen's University Press.

FOUCHER ZARMANIAN, Charlotte (2016). « Musées et genre : état des lieux d'une recherche », *Muséologies : Les Cahiers d'études supérieures*, [En ligne], vol. 8, n°2, « Les nouveaux paradigmes », 2016, pp. 107-119, <https://doi.org/10.7202/1050763ar>. Consulté le 25/11/2023.

FOURNIER, Martin ([s.d.]). « Collection Loto-Québec en arts visuels québécois », Encyclopédie Culturelle de l'Amérique française, [En ligne], [http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-507/Collection\\_Loto-Qu%C3%A9bec\\_en\\_arts\\_visuels\\_qu%C3%A9bécois.html#.ZGA5w-zMK3I](http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-507/Collection_Loto-Qu%C3%A9bec_en_arts_visuels_qu%C3%A9bécois.html#.ZGA5w-zMK3I). Consulté le 09/08/2023.

GAGNON, François-Marc (1994). « La collection Lavalin au Musée d'art contemporain. Reflet de l'histoire de l'art moderne et contemporain au Québec », *Vie des arts*, vol. 39, n° 155, été 1994, pp. 12-15, [En ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/va/1994-v39-n155-va1158918/53514ac/>. Consulté le 09/08/2023.

GAGNON, François-Marc, Michel, MOREAULT et Édith-Anne, PAGEOT (2004). *Max Stern marchand et mécène à Montréal*, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen.

GERHARD, Jane F. et coll. (2013). *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*, États-Unis : University of Georgia Press, [En ligne], <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=1222477>. Consulté le 09/08/2023.

GINGRAS, Claude (1964). « Le ministère des Affaires culturelles et la création du Musée d'art contemporain de Montréal », *La Presse*, 14 mars 1964, Supplément, [En ligne], <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2758503?docsearchtext=La%20Presse%2014%20mars%201964%20Gingras>. Consulté le 11/12/2023.

GORNICK, Vivian et Barbara, K. MORAN (1972). *Woman in sexist society: studies in power and powerlessness*, New York, Ontario : New American Library, Scarborough, [1971].

GREENWALD, Diana Seave (2021). “What Is a Data-Driven History of Art?”, “Why Have There Been No Great Women Artists?: Artistic Labor and Time-Constraint in Nineteenth-Century America”, *Painting by numbers : data-driven histories of nineteenth-century*, [En ligne], États-Unis : Princeton University Press, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv15r588t.6>. Consulté le 09/08/2023.

GUERREAU, Alain (2004). *Statistique pour historiens*, Elec, [En ligne], <http://elec.enc.sorbonne.fr/statistiques/stat2004.pdf>. Consulté le 09/08/2023.

GUERRILLA GIRLS (1995). *Confessions of the Guerrilla Girls, by the Guerrilla Girls, whoever they really are*, New York : Harper Perennial.

\_\_\_\_\_ (1998). *The Guerrilla Girls' beside companion to the history of western art*, New York: Penguin Books.

\_\_\_\_\_ (2019). *Guerrilla Girls, the art of behaving badly*, San Francisco, California : Chronicle Books.

\_\_\_\_\_ ([s.d.]). “Our latest projects”, *Guerrilla Girls*, [En ligne], <https://www.guerrillagirls.com>. Consulté le 11/12/2023.

HALPERIN, Julia et Charlotte, BURNS (2019). “Museums Claim They’re Paying More Attention to Female Artists. That’s an Illusion.”, *Artnet News*, 19 septembre 2019, [En ligne], <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/womens-place-art-world-museums-1654714>. Consulté le 09/08/2023.

HAMILTON, Gill et Fred, SAUNDERSON (dir.) (2017). *Open licensing for cultural heritage*. [En ligne], Londres : Facet Publishing, <https://doi.org/10.29085/9781783302505>.

HASSLER, Katrin (2017). “On Gender Statistics in the Art Field and Leading Positions in the International Sphere”, *n.paradoxa*, vol. 39, janvier 2017, pp. 48-55, [En ligne], [http://fox.leuphana.de/portal/files/15393040/vol39\\_npara\\_48\\_55\\_Katrin\\_Hassler.pdf](http://fox.leuphana.de/portal/files/15393040/vol39_npara_48_55_Katrin_Hassler.pdf). Consulté le 09/08/2023.

HEIMENDINGER, Nicolas (2022). « Avant-gardes et postmodernisme. La réception de la Théorie de l’avant-garde de Peter Bürger dans la critique d’art américaine », *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, [En ligne], <https://journals.openedition.org/marges/1094#quotation>. Consulté le 25/09/2023.

HOPKINS, Cora (2022). A “disaster beyond remedy”: on the intrusion of women artists in public art museums A case study of the Fine Arts Museum of Rouen, Mémoire de master, Paris : Sciences Po Paris, [En ligne], <https://www.sciencespo.fr/public/sites/sciencespo.fr/public/files/HOPKINS.pdf>. Consulté le 27/11/2023.

JONES, Amelia (dir.) (1996). *Dinner Party in Feminist Art History*, Los Angeles : University of California.

KAHLO, Frida et Kathe, KOLLWITZ (2010). “Transgressive Techniques of the Guerrilla Girls”, *Getty Research Journal*, n°2, 2010, pp. 203-208, [En ligne], <https://www.jstor.org/stable/23005421>. Consulté le 09/08/2023.

LACROIX, Laurier (1992). « À cheval donné... ou la collection Lavalin au Musée d'art contemporain de Montréal », *ETC*, n°20, pp. 15-18, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/1992-n20-etc1087695/35983ac/>. Consulté le 17/09/2023.

LACROIX, Laurier (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.

LAMARCHE, Lise (1993). « Un nuage d'intolérance dans une purée de politesse », *ETC*, n°23, août-novembre 1993, pp. 15-16, [En ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/etc/1993-n23-etc1088799/36108ac/>. Consulté le 05/04/2023.

LAMBERT, Nicolas (2022). « Observable pour les géographes », *Observable*, dernièrement édité le 28 mars 2022, [En ligne], <https://observablehq.com/@neocartocnrs/tuto>. Consulté le 09/08/2023.

LAMOUREUX, Johanne (1999). « Les effets de l'art contemporain : relecture interdisciplinaire de la modernité plastique au Québec », *Francofonia*, n°37, « Le Québec et la modernité », automne 1999, pp. 55-66, [En ligne], <https://www.jstor.org/stable/43016991>. Consulté le 19/12/2023.

LEBRUN, Lily (2019). “Women artists get a raw deal in historical collections. Will that ever change?”, *Apollo*, 2 mars 2015, [En ligne], <https://www.apollo-magazine.com/inquiry-wall-flowers-women-historical-art-collections/>. Consulté le 09/08/2023.

LELARGE, Isabelle (1987). « Chez Lavalin, un dialogue réel entre l'art et les affaires », *ETC*, vol. 1, n°1, automne 1987, pp. 60-61, [En ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/etc/1900-v1-n1-etc1081947/36184ac/abstract/>. Consulté le 05/04/2023.

LEMERCIER, Claire et Claire, ZALC (2008). *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris : La Découverte, Collection Repères.

LENG, Kirsten (2020). “Art, Humor, and Activism: The Sardonic, Sustaining Feminism of the Guerrilla Girls, 1985–2000”, *Journal of Women's History*, vol. 32, n°4, hiver 2020, pp. 110-134, [En ligne], <https://muse.jhu.edu/pub/1/article/775486>. Consulté le 09/08/2023.

MADORE, Michel (1982). *L'analyse d'un processus de décision du gouvernement du Québec : Le cas du musée du Québec*, Montréal : Université de Montréal, Département de science politique.

MOLESWORTH, Helen (2000). "House Work and Art Work", *October*, vol. 92, printemps 2000, pp. 71-97, [En ligne], [https://www.jstor.org/stable/779234?casa\\_token=8UG9l-C13kEAAAAA%3AdeLlzBl4gwHnjZPfoCHDRevd-oBED7XTO3APRCgK\\_g07UOYW7kLMQ05ppSfGIMvaH0ISaPciKMHx8TcoyQaOECKKVuMlmZzl\\_wcLLBlh0S7ylS9nySqKzw](https://www.jstor.org/stable/779234?casa_token=8UG9l-C13kEAAAAA%3AdeLlzBl4gwHnjZPfoCHDRevd-oBED7XTO3APRCgK_g07UOYW7kLMQ05ppSfGIMvaH0ISaPciKMHx8TcoyQaOECKKVuMlmZzl_wcLLBlh0S7ylS9nySqKzw). Consulté le 24/11/2023.

MONTPETIT, Caroline (2016). « La Fondation Max Stern récupère deux œuvres spoliées par les nazis », *Le Devoir*, 13 décembre 2016, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/486957/la-fondation-max-stern-recupere-deux-oeuvres-spoliees-par-les-nazis>. Consulté le 10/05/2023.

MUNOZ-MUNOZ, Ana M., M. Barabaraño, GONZALEZ-MORENO (2017). *The Presence of Women Photographers in the Permanent Collections of Ten European Museums*, Curator: The Museum Journal, vol. 60, n°2, pp. 127-258, [En ligne], <https://doi.org/10.1111/cura.12198>. Consulté le 27/11/2023.

Musée des arts décoratifs de Montréal (1990). *Le Château Dufresne, Musée d'arts décoratifs de Montréal : les dix premières années, 1979-1989*, Montréal : Musée des arts décoratifs de Montréal.

NOCHLIN, Linda (2015). "From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists", *ARTnews*, 30 mai 2015, [1971], [En ligne], <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>. Consulté le 09/08/2023.

NOCHLIN, Linda, Ann, SUTHERLAND HARRIS (1977). *Women artists, 1550-1950*, New York : Knopf.

NOCHLIN, Linda, Anne, LAFONT et Todd, PORTERFIELD (2015). « Entretien avec Linda Nochlin », *Perspective*, n°1, 2015, [En ligne], <http://journals.openedition.org/perspective/5800>. Consulté le 18 octobre 2023.

PAGEOT, Édith-Anne (2008). « Une voix féminine dans l'espace public. La Galerie Dominion, 1941-1956 », *Globe*, vol. 11, n°2, 2008, pp. 185-203, [En ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/globe/2008-v11-n2-globe1497200/1000528ar/>. Consulté le 09/08/2023.

PAYANT, René (1982). « Art et féminisme : un enjeu politique », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n°27, automne 1982, pp. 84-86, [En ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/lq/1982-n27-lq1138802/39650ac/abstract/>. Consulté le 09/08/2023

PIIRTO, Jane (1991). “Why are there so few? (creative women: Visual artists, mathematicians, musicians)”, *Roepers Review*, vol. 13, n°3, 1991, pp. 142-147, [En ligne], <https://doi.org/10.1080/02783199109553340>. Consulté le 09/08/2023.

POLLOCK, Griselda (1999). *Differencing the Canon Feminism and the Writing of Art's Histories*, London: Psychology Press & Routledge Classic Editions.

POLLOCK, Griselda et Roszika, PARKER (2013). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres : I.B. Tauris, [1981].

REILLY, Maura (dir.) (2015). “A Dialogue with Linda Nochlin, the Maverick She”, Linda Nochlin, “Why Have There No Been Great Women Artists” [1971], Linda Nochlin, ““Why Have There No Been Great Women Artists” Thirty years after” [2006], *Women artists: The Linda Nochlin Reader*, Londres : Thames & Hudson.

\_\_\_\_\_ (2015). “Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes”, *ARTNews*, 26 mai 2015, [En ligne], <https://www.artnews.com/art-news/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes-4111/>. Consulté le 09/08/2023.

\_\_\_\_\_ (2017). *Curatorial Activism Towards an Ethics of Curating*, Londres : Thames & Hudson.

RIVIÈRE, Georges Henri (1989). *La muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie : textes et témoignages*, Paris : Dunod.



ROSEN, Randy et Catherine, COLEMAN BRAWER et Cincinatti Art Museum (1989). *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985*, New York : Abbeville Press.

SITEM (2016). « Coup de projecteur sur la gestion des collections du Musée d'art contemporain de Montréal avec Mimsy XG d'Axiell », 28 avril 2016, *Sitem*, [En ligne], <https://www.sitem.fr/coup-de-projecteur-gestion-collections-musee-art-contemporain-montreal-mimsyxg-axiell/>. Consulté le 30/07/2023.

SMART, Patricia (1998). *Les femmes du Refus global*, Montréal : Éditions du Boréal.

SUTHERLAND, Ann et Linda, NOCHLIN (1976). *Women Artists, 1550-1950*, Los Angeles County Museum of Art.

TURCOTTE, Claude (1991). « La collection Lavalin serait sur le point d'être bradée à Toronto », *Le Devoir*, 9 novembre 1991, A1-A4.

VERLAECKT, Ghislaine (1982). « Québec : Art et féminisme en avril au Musée d'art contemporain de Montréal », *Les cahiers du GRIF*, Université des femmes. Bulletin 7, n°1, 1982, pp. 10-12, [https://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6138\\_1982\\_num\\_7\\_1\\_2336](https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6138_1982_num_7_1_2336). Consulté le 09/08/2023.

Vie des arts (2022). « POST-INVISIBLES – 1ere édition », *Vie des arts*, 17 février 2022, [En ligne], <https://viedesarts.com/communications/partenariats/post-invisibles/>. Consulté le 10/09/2023.

VIGNEAULT, Louise (2002). *Identité et modernité dans l'art au Québec*. Borduas, Sullivan, Riopelle, Montréal : Éditions Hurtubise.

WELCHMAN, John C. (2006). *Institutional Critique and After – SoCCAS Symposium Vol. II*, Zurich : JRP|Ringier.

WHITE, Harrison C., Cynthia A., WHITE (1965). *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New York, Londres, Sydney: John Wiley & Sons, Inc.

WITHERS, Josephine (1988). “The Guerrilla Girls”, *Feminist Studies*, vol. 14, n°2, été 1988, pp. 284-300, [En ligne], <https://doi.org/10.2307/3180154>. Consulté le 09/08/2023.

ZEMANS, Joyce (1998). “A Tale of Three Women: The Visual Arts in Canada / A Current Account/ing”, *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 25, n°1-2, 1998, pp. 103-122, [En ligne], <https://doi.org/10.7202/1071618ar>. Consulté le 09/08/2023.

ZEMANS, Joyce et Amy C. WALLACE (2013). “Where Are the Women? Updating the Account!”, *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 38, n°1, pp. 1–29, [En ligne], <https://doi.org/10.7202/1066661ar>. Consulté le 25/11/2023.

### Thèses et mémoires

FÉVRIER, Stanley (2018). *Analyse de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal à partir du critère de la diversité ethnoculturelle transposée dans une installation*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, [En ligne], <https://archipel.uqam.ca/11880/1/M15765.pdf>.

CASEY, Britiany (2016). *(Women) Artists and the Gender Gap (Museum): An Analysis of Inequality, Invisibility and Underrepresentation, a Case Study at the Joslyn Art Museum in Omaha*, Mémoire de maîtrise, Nebraska : University of Nebraska, [En ligne], <https://www.proquest.com/docview/1845307176?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>.

CONNOLLY, Jocelyne (1992). *Le Musée d'art contemporain décideurs et socio-esthétique de la collection : (1964 1991)*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal.

DUBREUIL, Martine (2017). *Les acquisitions du Musée d'art contemporain de Montréal 1992-2012*, Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, [En ligne], <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/19041?locale-attribute=fr>. Consulté le 09/08/2023.

KRÄUTLI, Florian (2016). *Visualising Cultural Data Exploring Digital Collections Through Timeline Visualisations*, Thèse de doctorat, Londres : Royal College of Art, [En ligne], <https://researchonline.rca.ac.uk/id/eprint/1774>. Consulté le 09/08/2023.

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.

MÉLANÇON, Catherine (2010). *La réception des expositions d'art engagé à la fin du XXe siècle au Québec : entre reconnaissance et institutionnalisation*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, [En ligne], [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4878/Melancon\\_Catherine\\_2011\\_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4878/Melancon_Catherine_2011_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y). Consulté le 07/12/2023.

MOINEAU, Claire (2018). *La construction des artistes femmes du Moyen-Orient dans les expocollections du Centre Pompidou : les cas de “elles@centrepompidou” et “Modernités plurielles de 1905 à 1970”*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal, [En ligne], <https://doi.org/1866/21278>. Consulté le 10/12/2023.

PROVOST, Gabrielle (2022). *L'entreprisage dans le milieu muséal au Québec : l'étude de cas du Musée d'art contemporain de Montréal*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, [En ligne], <https://archipel.uqam.ca/15352/>. Consulté le 09/08/2023.

RHYNER, Stephanie L. (2015). *Satirical warfare: Guerrilla Girls' performance and activism from 1985-1995*, Mémoire de maîtrise, États-Unis : The University of Wisconsin – Milwaukee, [En ligne], <https://www.proquest.com/dissertations-theses/satirical-warfare-guerrilla-girls-performance/docview/1689899053/se-2?accountid=12543>. Consulté le 09/08/2023.

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, [En ligne], <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/3509>. Consulté le 09/08/2023.

RONDEAU, Amélie (2019). *La politique culturelle et les musées d'État : fondement du Ministère des Affaires Culturelles québécois*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia, [En ligne], <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/985929/>. Consulté le 09/08/2023.

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”*, PhD thesis, New York University, School of Education, [En ligne], <https://www.proquest.com/docview/304359119?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>. Consulté le 09/08/2023.

VANE, Olivia (2019). *Timeline Design for Visualising Cultural Heritage Data*, Thèse de doctorat, Innovation Design Engineering, Londres : Royal College of Art, [En ligne], <https://www.proquest.com/docview/2430813181/abstract/B03B3EE0D8764FD6PQ/1>. Consulté le 09/08/2023.

## Définitions

BASTIEN, L. (2021). « Jupyter Notebook : tout savoir sur le notebook préféré des *Data Scientists* », *Le Big Data*, [En ligne], 16 mars 2021, <https://www.lebigdata.fr/jupyter-notebook>. Consulté le 01/12/2023.

SOCIÉTÉ DES MUSÉES DU QUÉBEC (2015). *La gouvernance des institutions muséales : guide à l'usage des directions et des conseils d'administration*, version 1.0 du 3 juillet 2015, Québec : Les Guides électroniques de la SMQ, [En ligne], <https://chairegouvernancemusees.uqam.ca/wp-content/uploads/2019/05/SMQ-La-gouvernance-des-institutions-mus%C3%A9ales-Guide-%C3%A9lectronique-version-imprimable.pdf>. Consulté le 09/08/2023.

SOCIÉTÉ DES MUSÉES DU QUÉBEC, Conseil québécois des ressources humaines en culture (2005). *Analyse de métier et profession : Directeur/directrice d'institution muséale*, Québec : Emploi-Québec.

“About: Meet inspiring museum thinkers”. *MuseumNext*, [En ligne], <https://www.museumnext.com/about/>. Consulté le 10/12/2023.

“About Us”, *ARTnews*, [En ligne], <https://www.artnews.com/about-us/>. Consulté le 10/12/2023.

« À propos », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, [En ligne], <http://www.ameriquefrancaise.org/fr/a-propos.html>. Consulté le 29/07/2023.

« Donnée ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/donn%C3%A9e>. Consulté le 30/07/2023.

“Factor”. *Dictionnaire anglais-français Linguee*, [En ligne], <https://www.linguee.fr/francais-anglais/search?source=auto&query=factor>. Consulté le 30/07/2023.

“Factor” (1976). *Longman Dictionary of Contemporary English*, Harlow, Royaume-Uni : Longman.

« Fonction (mathématiques) ». *Wikipédia*, [En ligne], [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fonction\\_\(math%C3%A9matiques\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fonction_(math%C3%A9matiques)). Consulté le 29/11/2023.

« Guérilla ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/guerilla#:~:text=Guerre%20g%C3%A9n%C3%A9ralement%20conduite%20par%20des,et%20des%20coups%20de%20main>. Consulté le 10/12/2023.

“Interrelate” (1976). *Longman Dictionary of Contemporary English*, Harlow, Royaume-Uni : Longman.

“Interrelated”. *Dictionnaire anglais-français Linguee*, [En ligne], <https://www.linguee.fr/anglais-francais/traduction/interrelated.html#:~:text=interd%C3%A9pendantes,questions%20politiques%20sont%20souvent%20interd%C3%A9pendantes>. Consulté le 30/07/2023.

« La collection Loto-Québec de 1979 à 2015 ». *Société Loto-Québec*, [En ligne], <https://societe.lotoquebec.com/fr/responsabilite-societale/collection-loto-quebec/collection-au-fil-des-ans>. Consulté le 18/09/2023.

« Legs ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/legs>. Consulté le 30/07/2023.

« Licence Creative Commons 4.0 ». *Données Québec*, [En ligne], <https://www.donneesquebec.ca/licence/#cc-by>. Consulté le 23/11/2023.

« Qu’est qu’une base de données relationnelle ? ». *Microsoft Azure*, [En ligne], <https://azure.microsoft.com/fr-ca/resources/cloud-computing-dictionary/what-is-a-relational-database/#examples>. Consulté le 29/11/2023.

« Une définition du format JSON ». *Oracle Cloud Infrastructure (OCI)*, [En ligne], <https://www.oracle.com/ca-fr/database/what-is-json/>. Consulté le 12/09/2023.

“What is D3?”. *D3byObservable*, [En ligne], <https://d3js.org/what-is-d3>. Consulté le 12/09/2023.

“What is Plot?”. *Observable Plot*, [En ligne], <https://observablehq.com/plot/what-is-plot>. Consulté le 12/09/2023.

« Séminaire Rapports sociaux de sexe dans le champ culturel, University of London Institute in Paris » (2008). *Fédération de la recherche sur le genre RING*, 17/09/2008, [En ligne], <http://www2.univ-paris8.fr/RING/spip.php?article335>. Consulté le 10/12/2023.

## **Baladodiffusion**

IN OTHER WORDS (2019). “The Art World: In Other Words, Why Gender Progress Is a Myth”, *The Art World: What If...?!*, *Apple podcasts*, [En ligne], 3 octobre 2019, Production : Studio Burns, Animation : Charlotte Bruns, Invité.e.s : Julia Halperin, Joeonna Bellorado-Samuels, William N. Goetzmann, <https://podcasts.apple.com/us/podcast/the-art-world-in-other-words-why-gender-progress-is-a-myth/id1203133627?i=1000452112634>. Consulté le 24/09/2023.

## Annexes : graphiques et illustrations

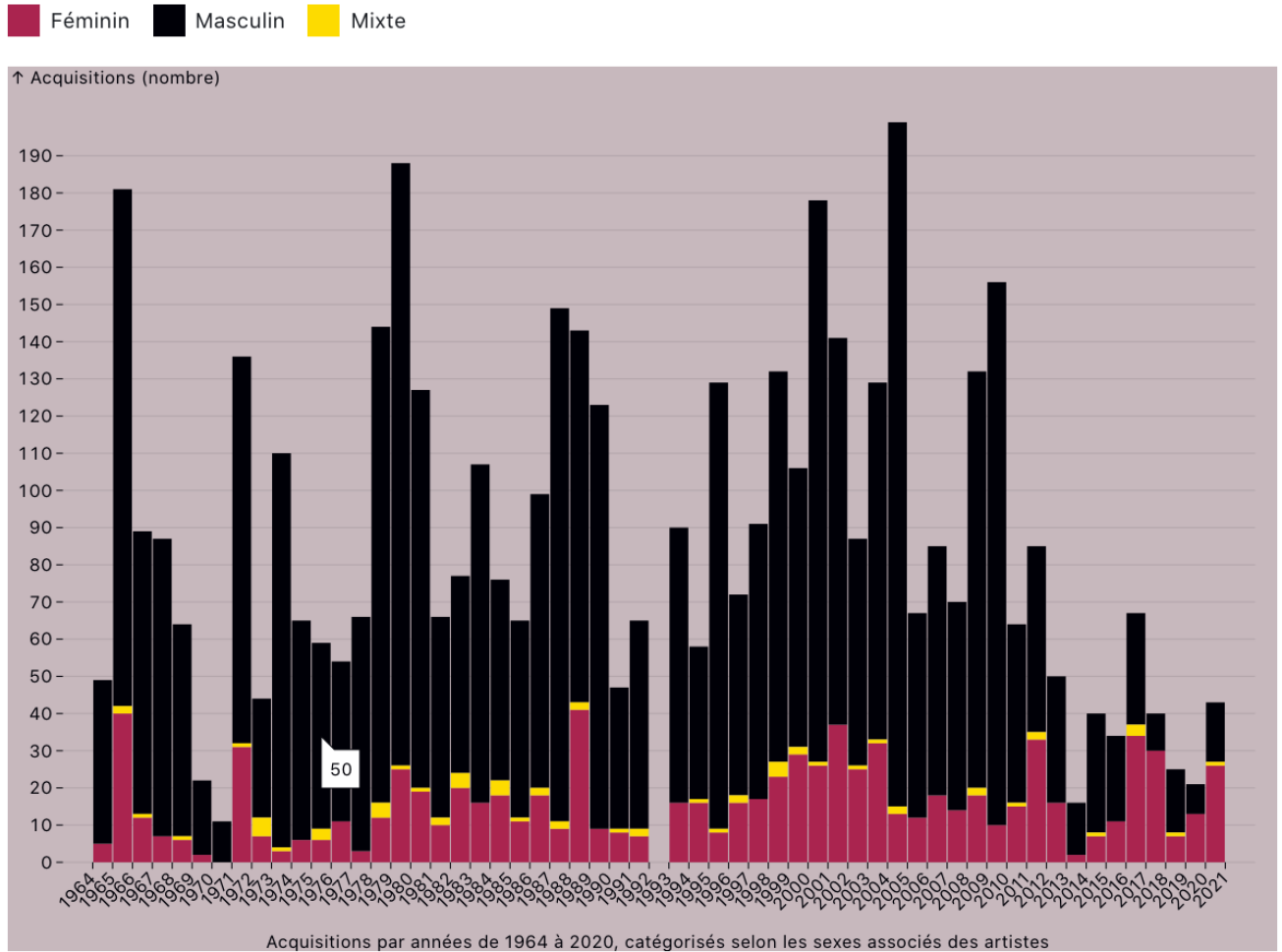


Figure 1 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels d'acquisitions de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions?collection=@artistes-femmes>.

■ Féminin ■ Masculin ■ Mixte

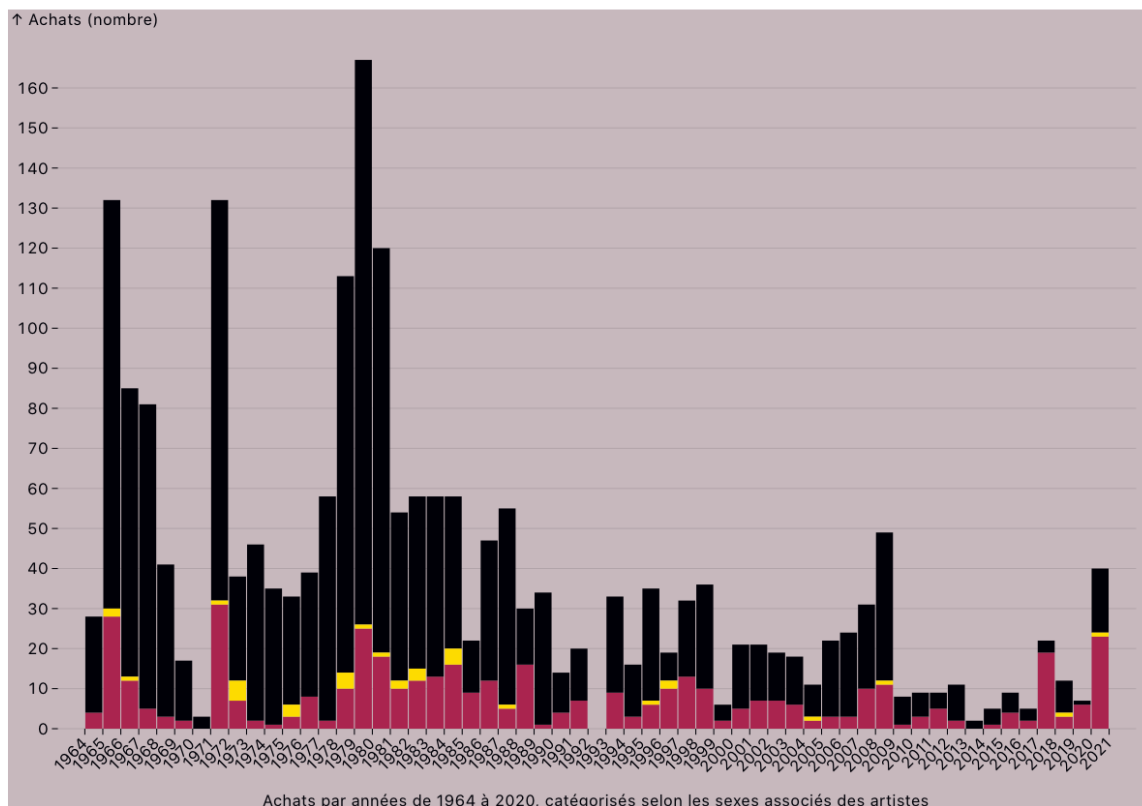


Figure 2 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels d'achats de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.



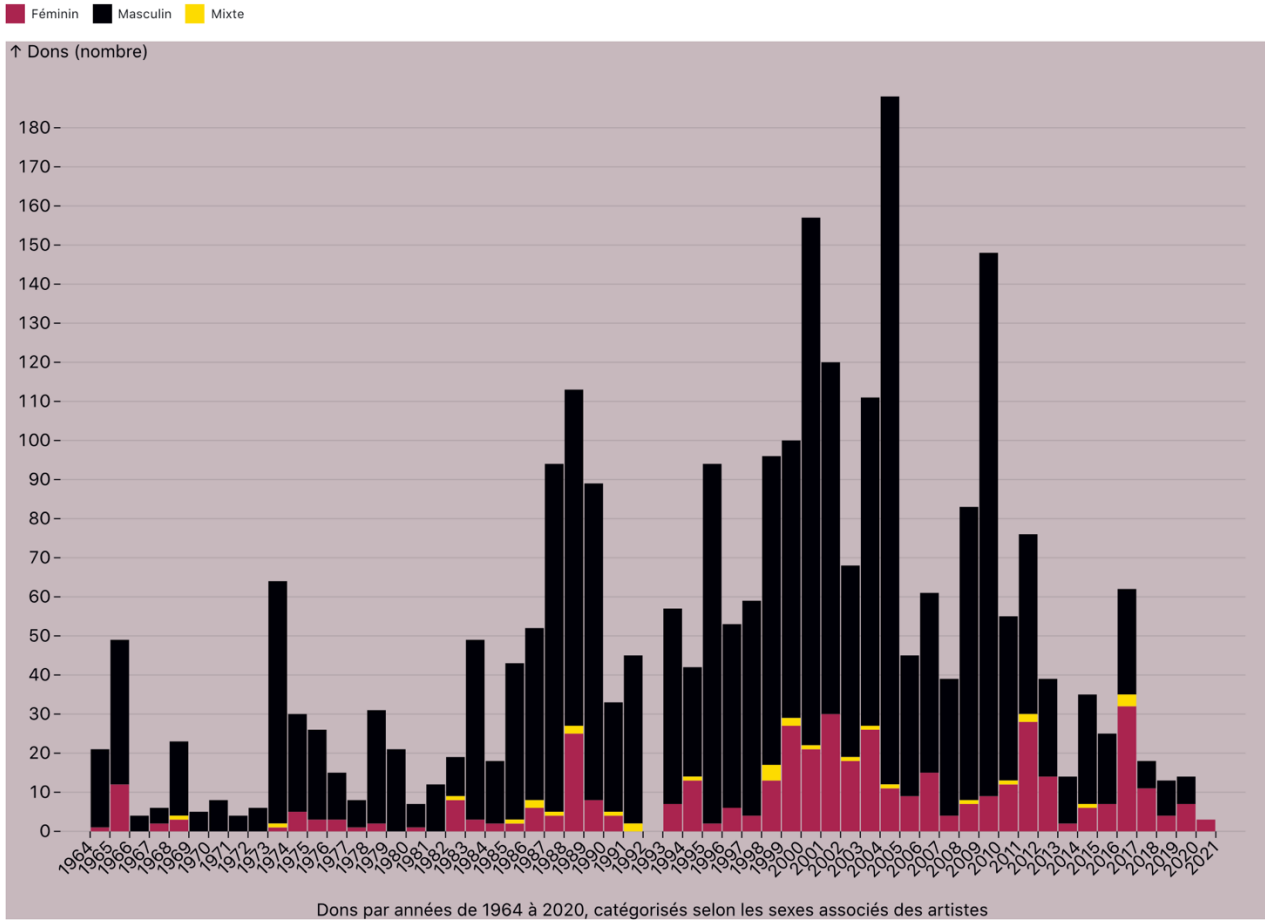


Figure 3 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels de dons de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

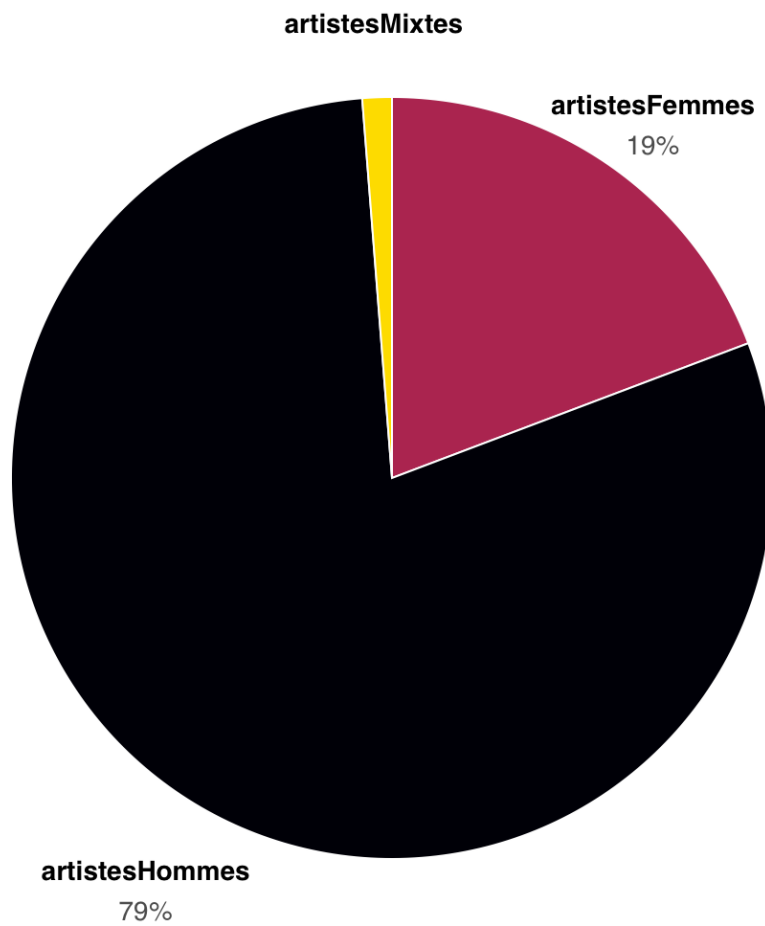


Figure 4 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des acquisitions de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

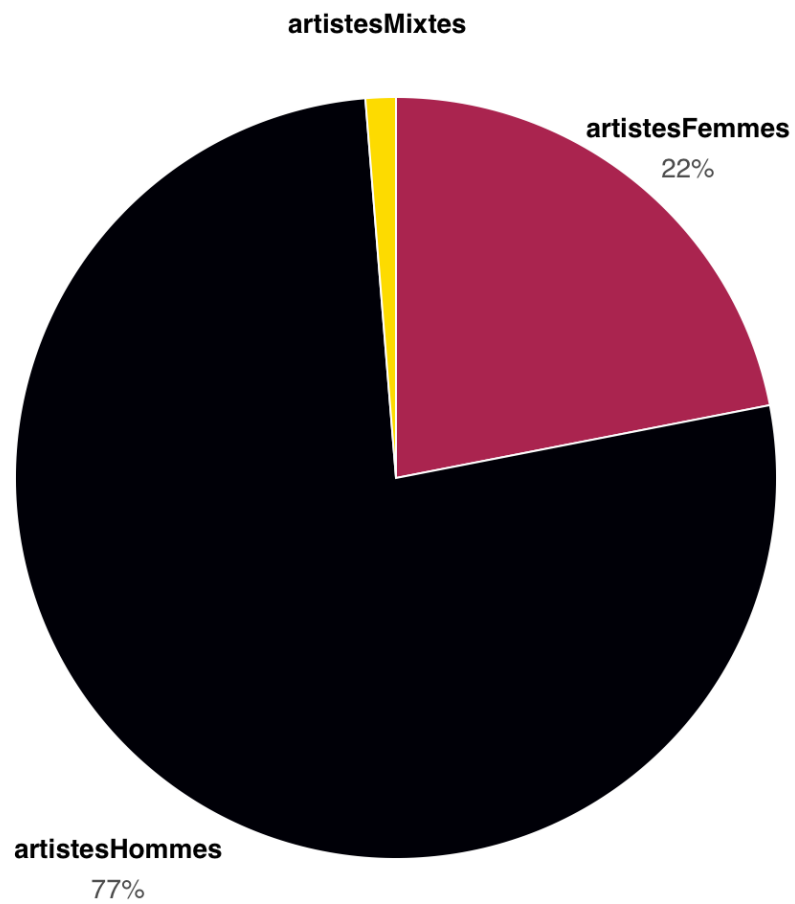


Figure 5 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

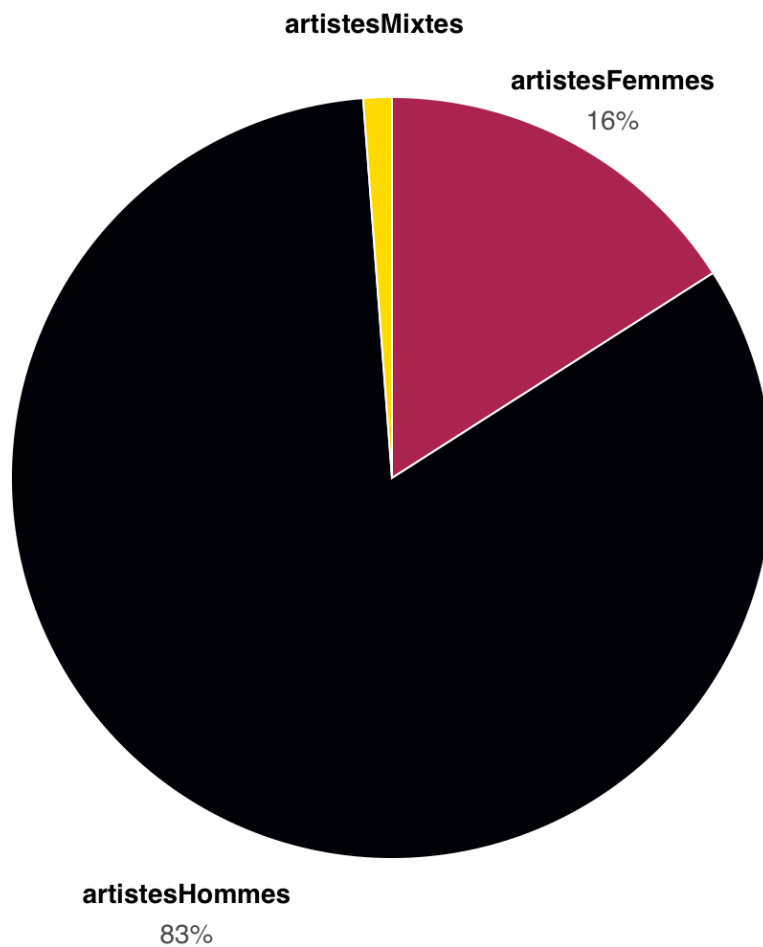


Figure 6 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

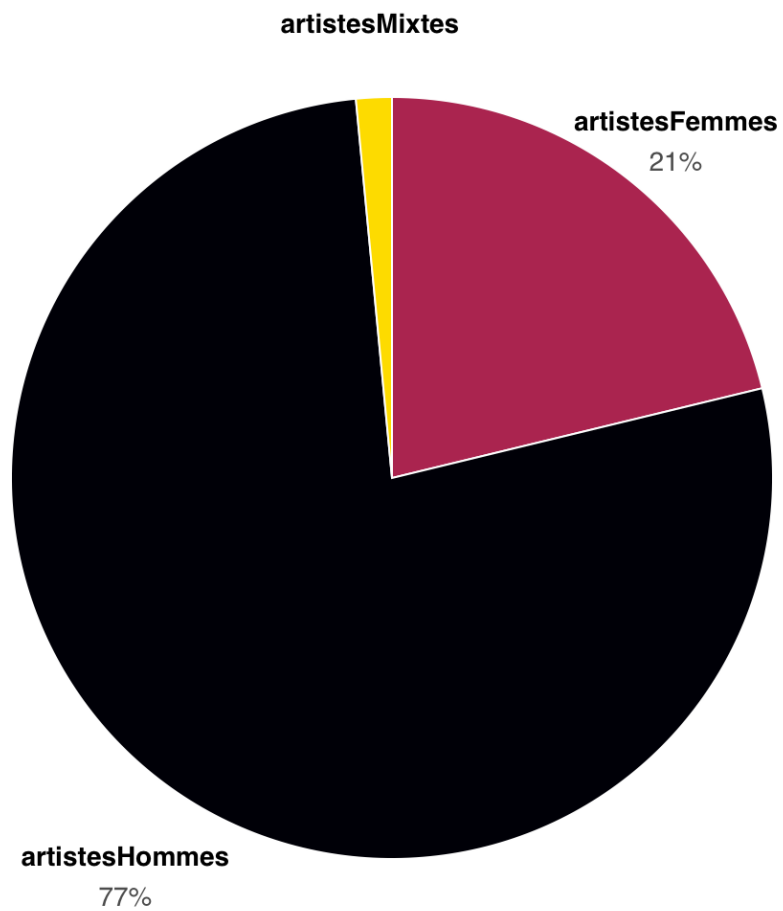


Figure 7 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats en 1965. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

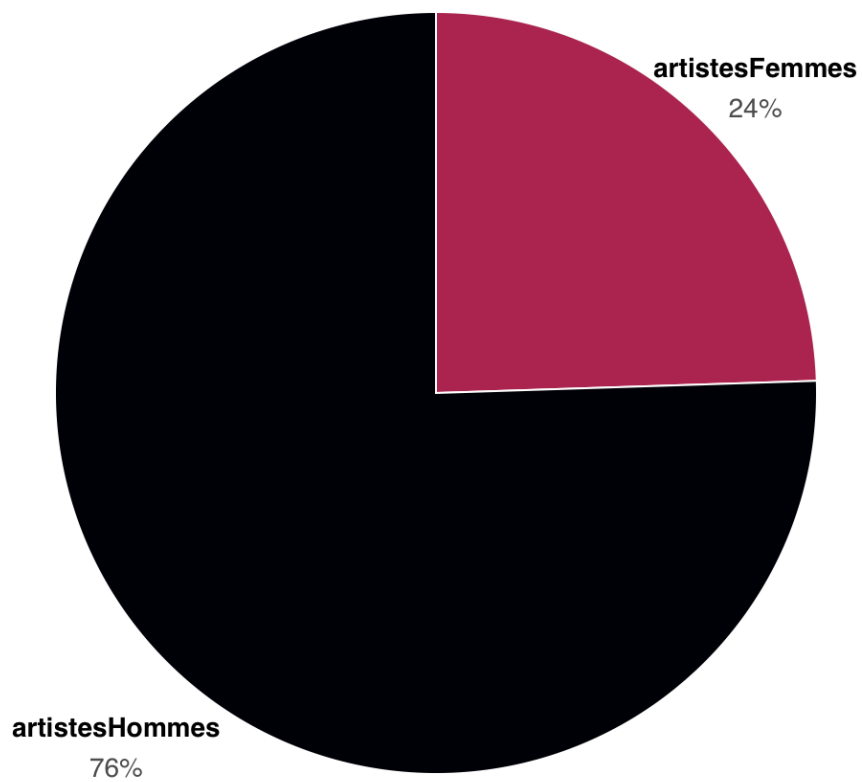


Figure 8 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons en 1965. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

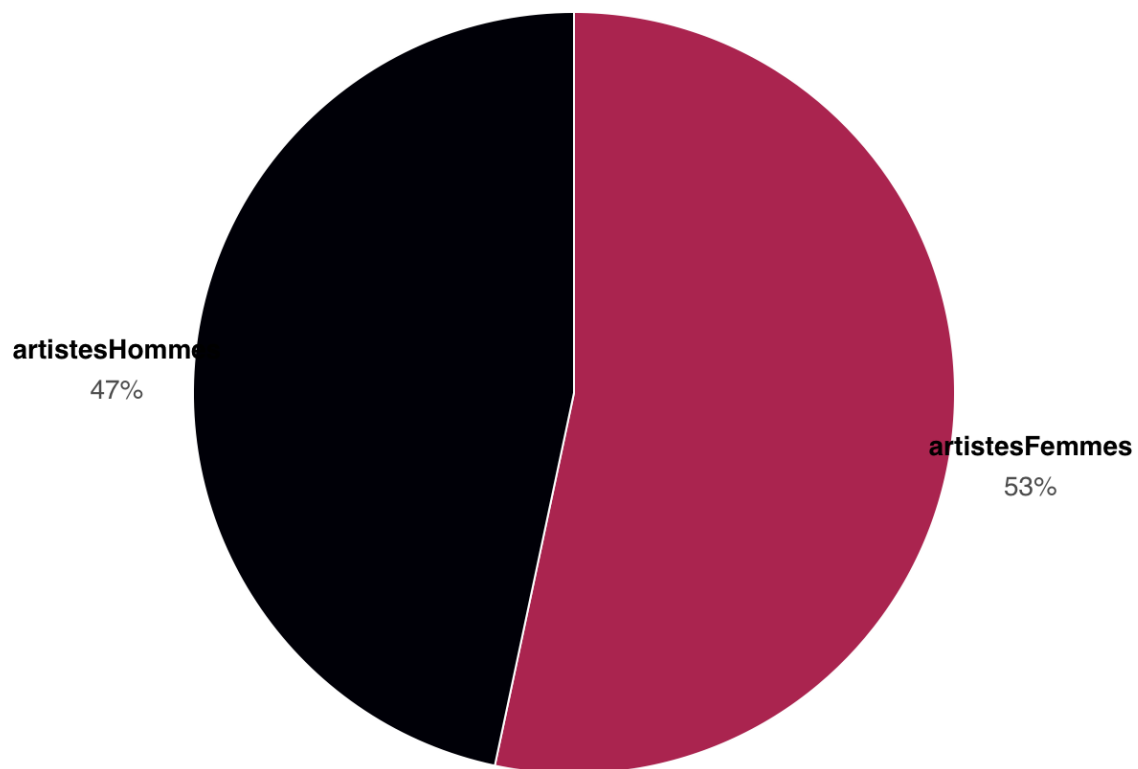


Figure 9 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats en 1988. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

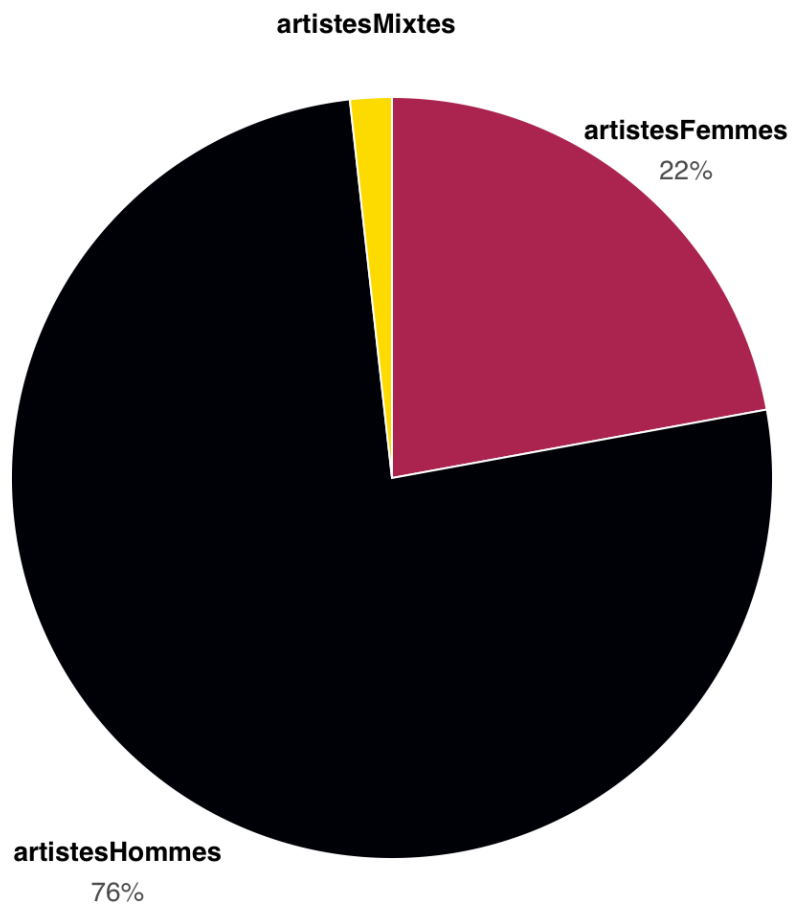


Figure 10 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons en 1988. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.



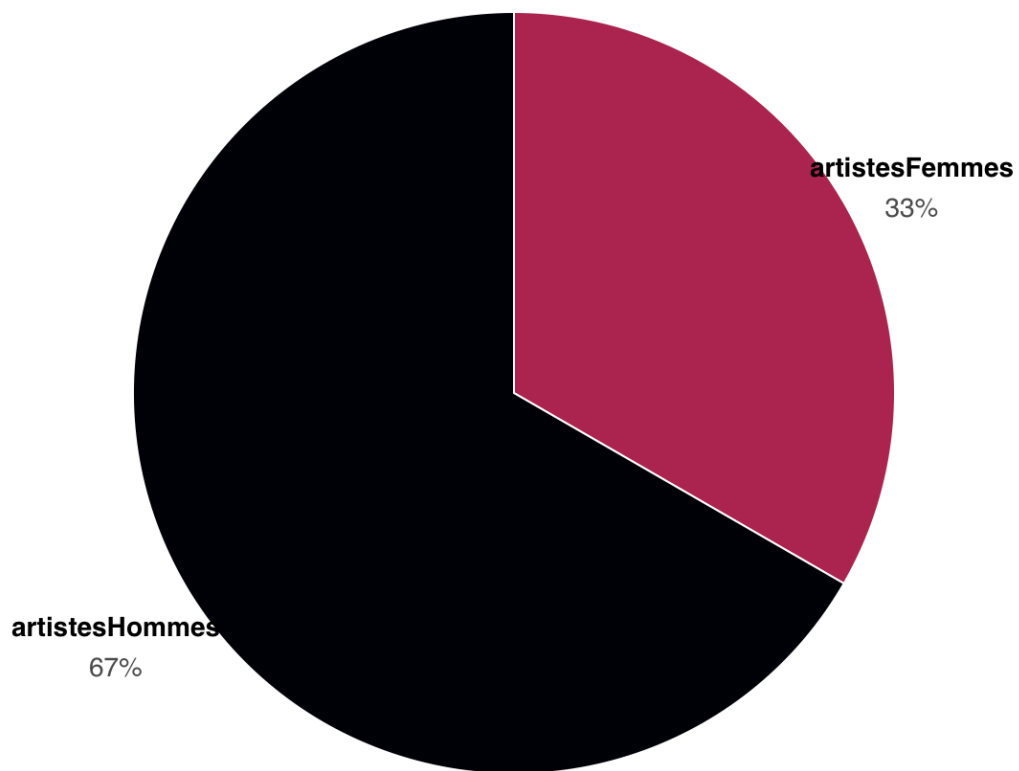


Figure 11 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats en 2001. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

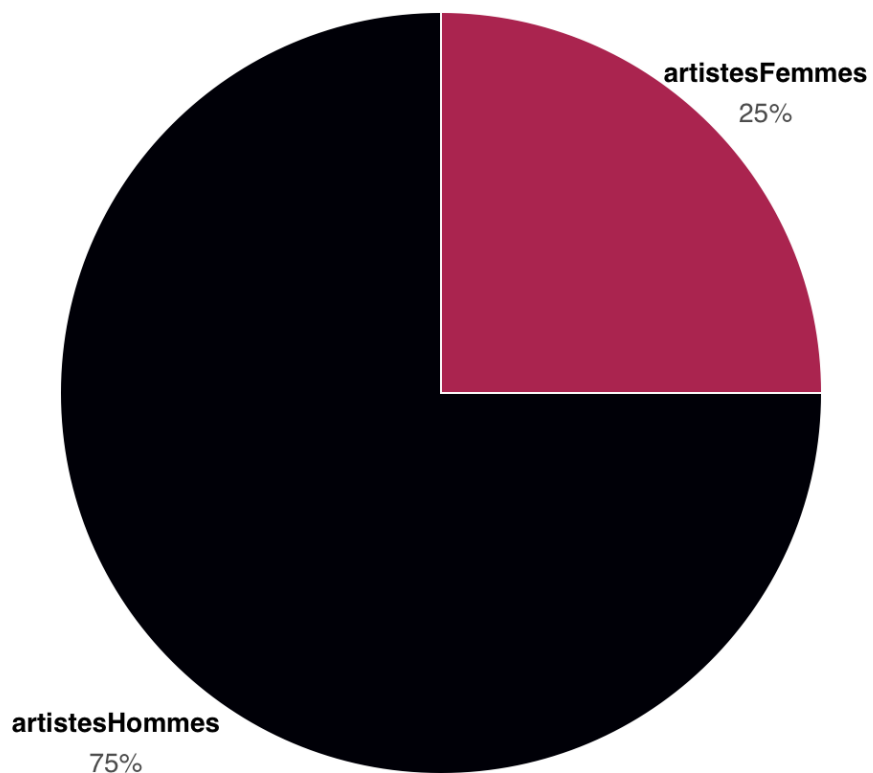


Figure 12 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons en 2001. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

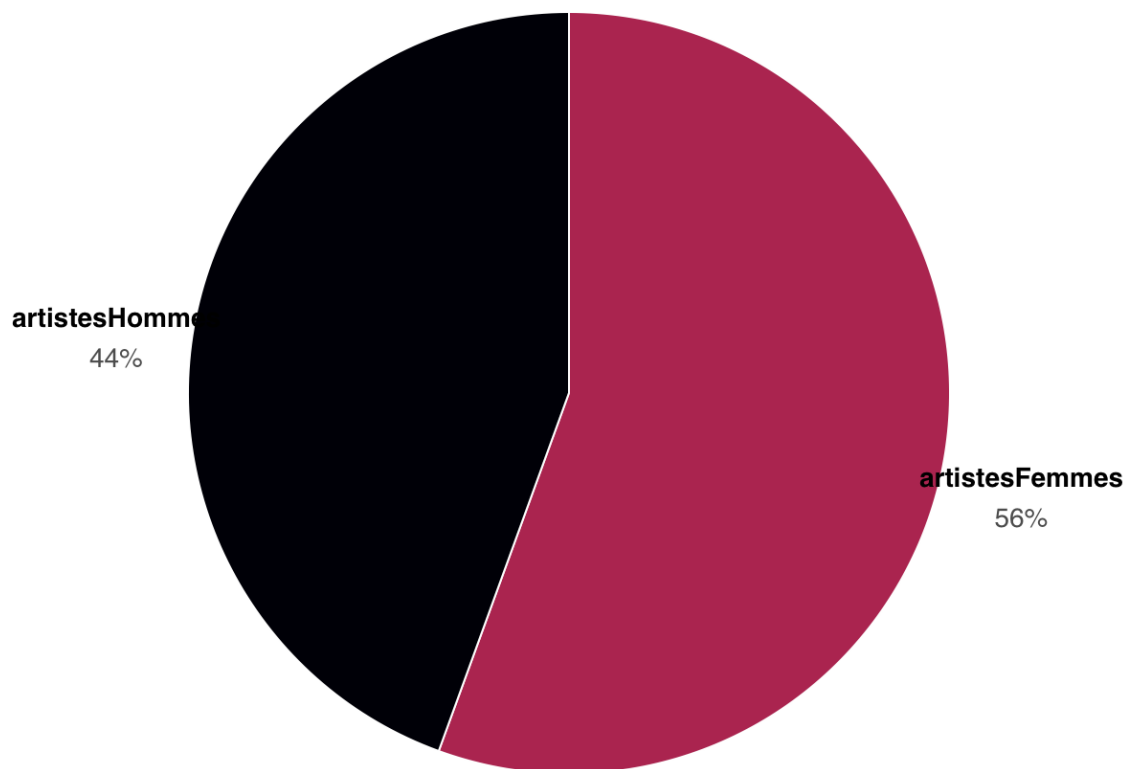


Figure 13 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats en 2011. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

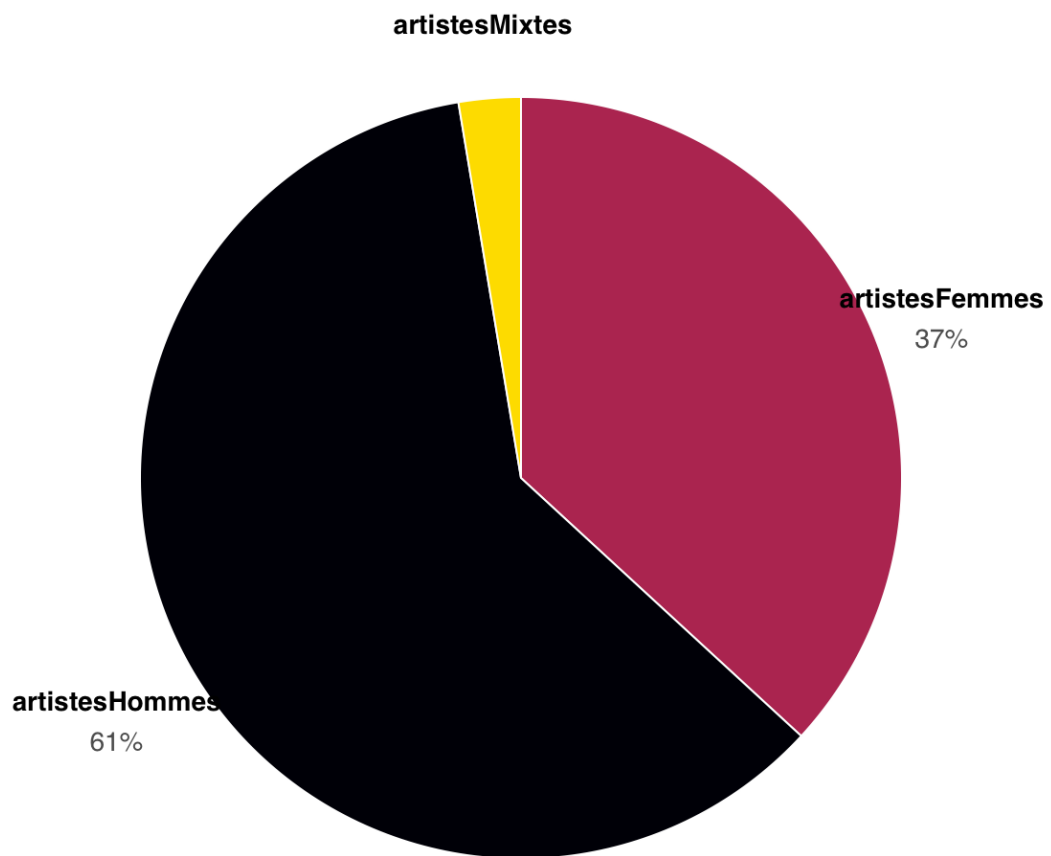


Figure 14 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons en 2011. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

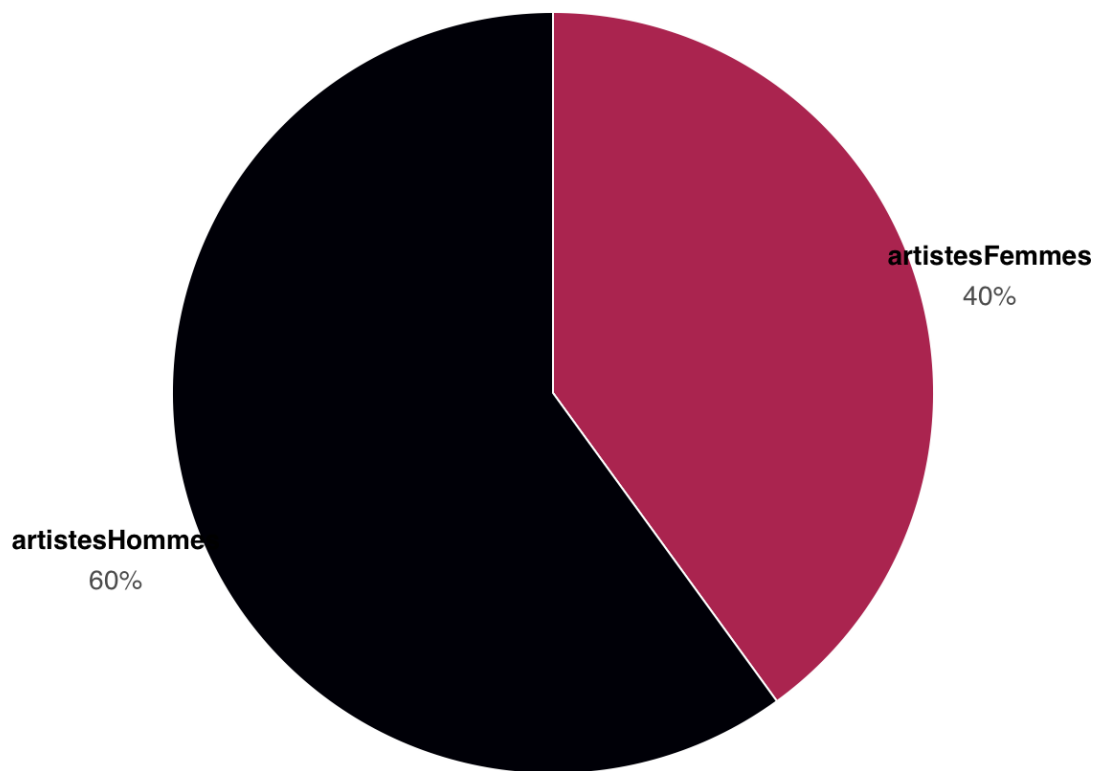


Figure 15 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats en 2016. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

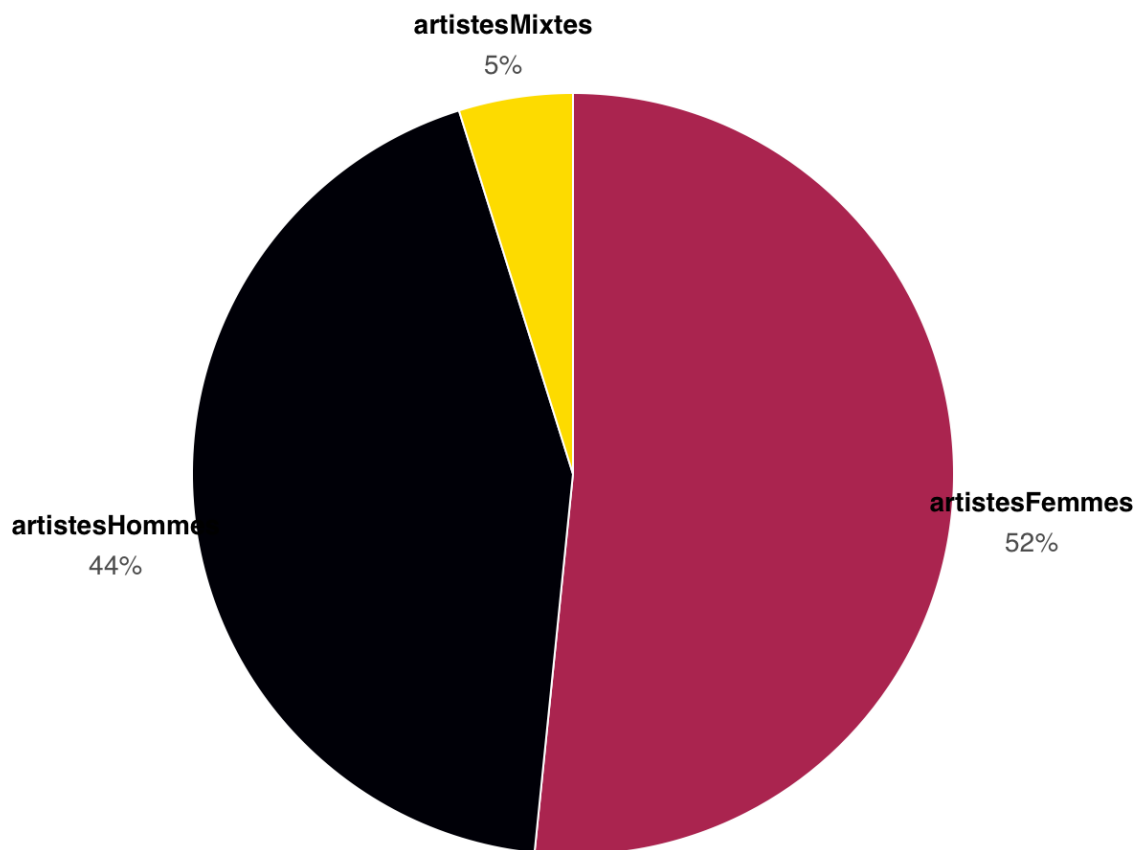


Figure 16 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons en 2016. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

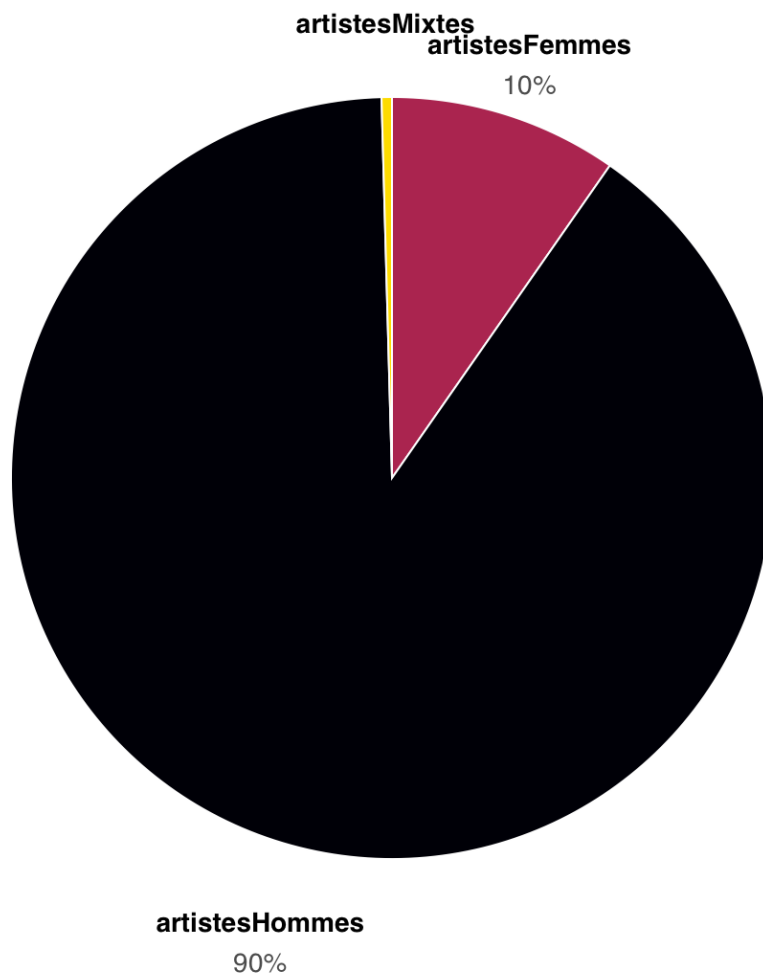


Figure 17 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats pendant la direction de Gilles Hénault (1966-1970). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

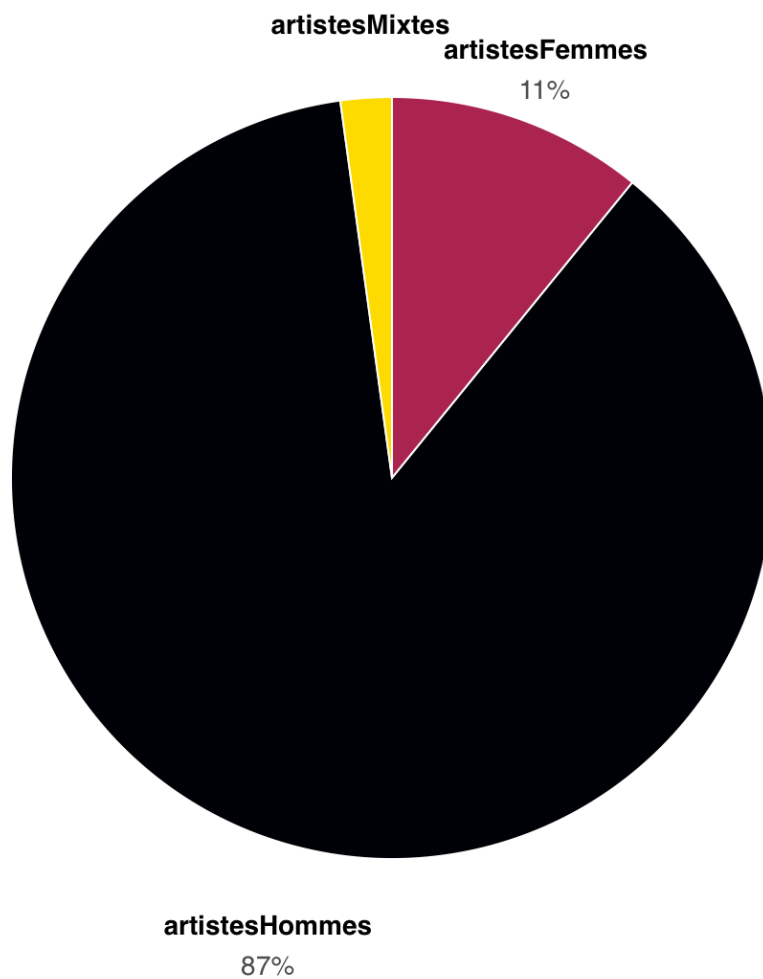


Figure 18 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons pendant la direction de Gilles Hénault (1966-1970). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.



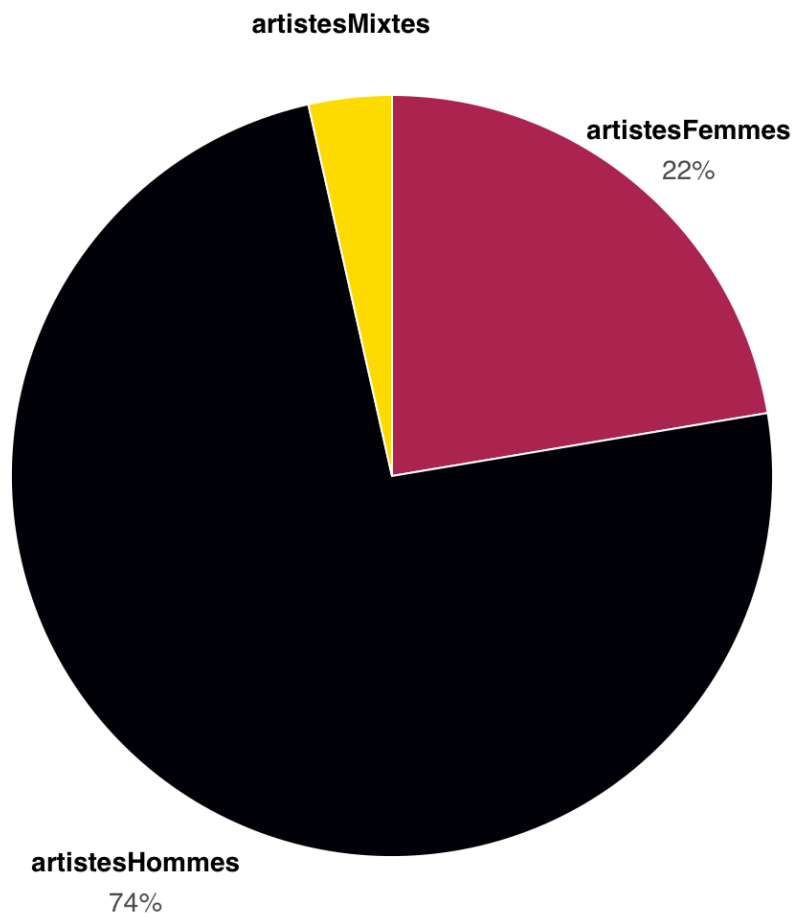
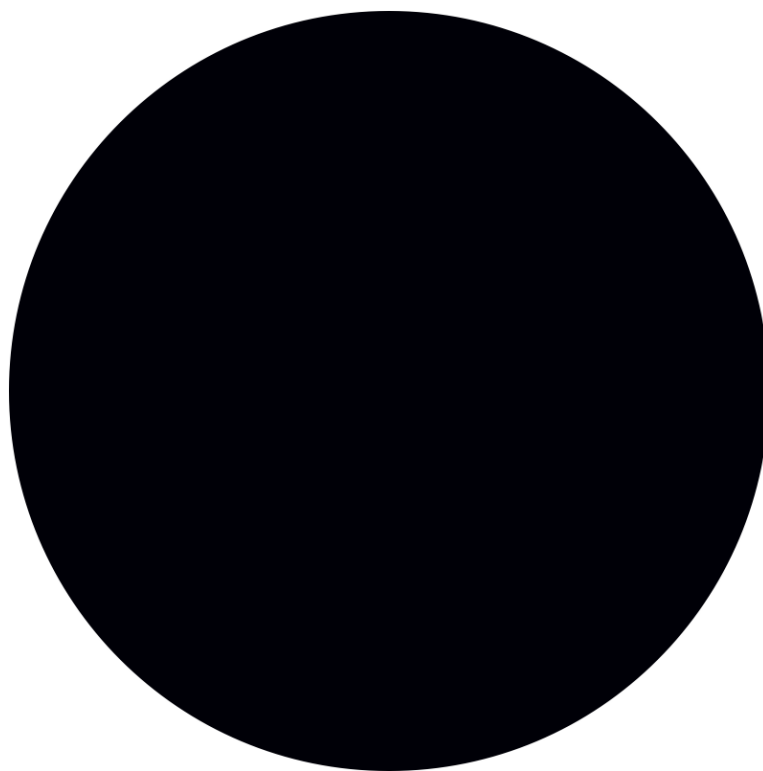


Figure 17 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats pendant la direction de Henri Barras (1971-1972). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.



**artistesHommes**

100%

*Figure 18 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons pendant la direction de Henri Barras (1971-1972). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.*

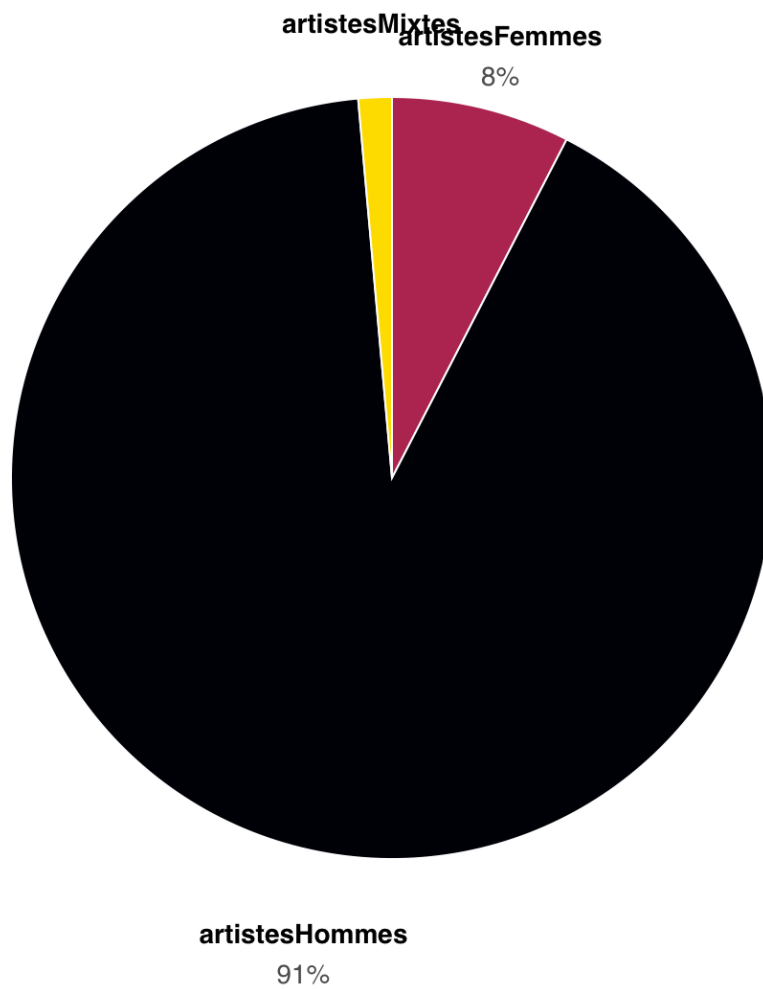


Figure 19 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats pendant la direction de Fernande Saint-Martin (1973-1977). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

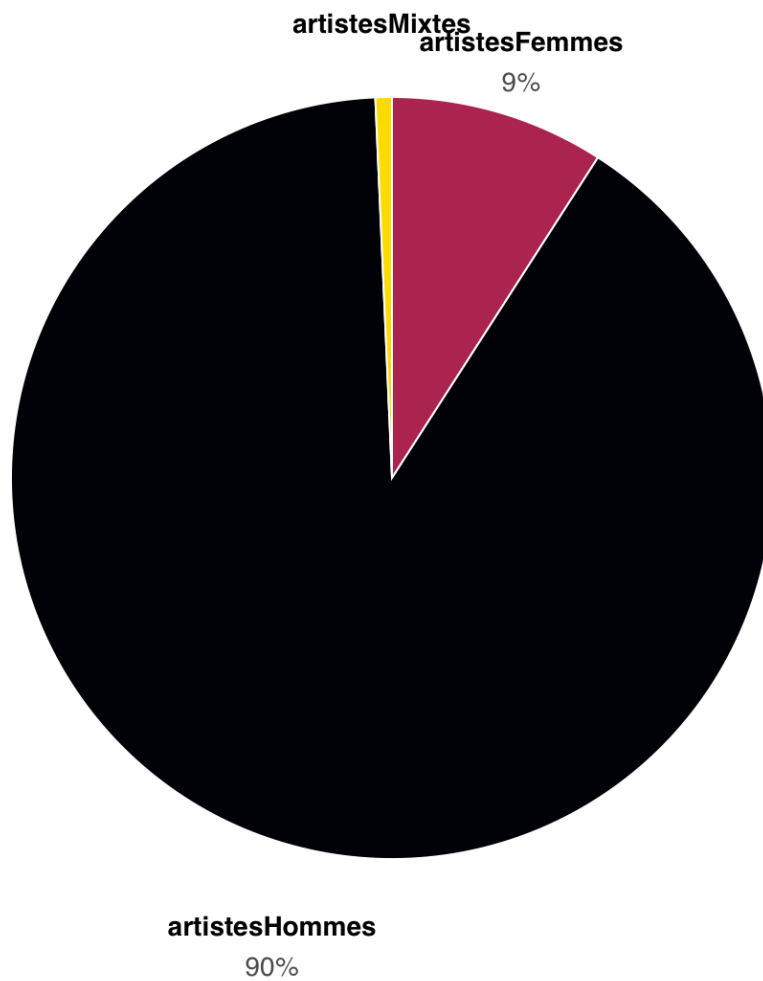


Figure 20 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons pendant la direction de Fernande Saint-Martin (1973-1977). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

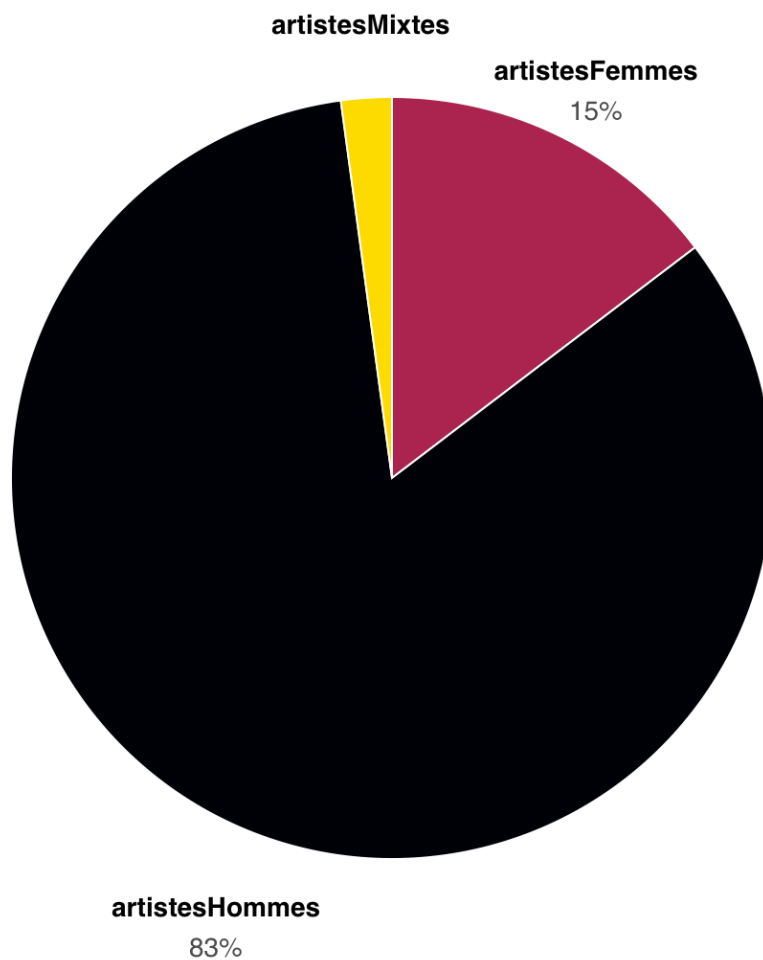


Figure 21 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats pendant la direction de Louise Letocha (1978-1982). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

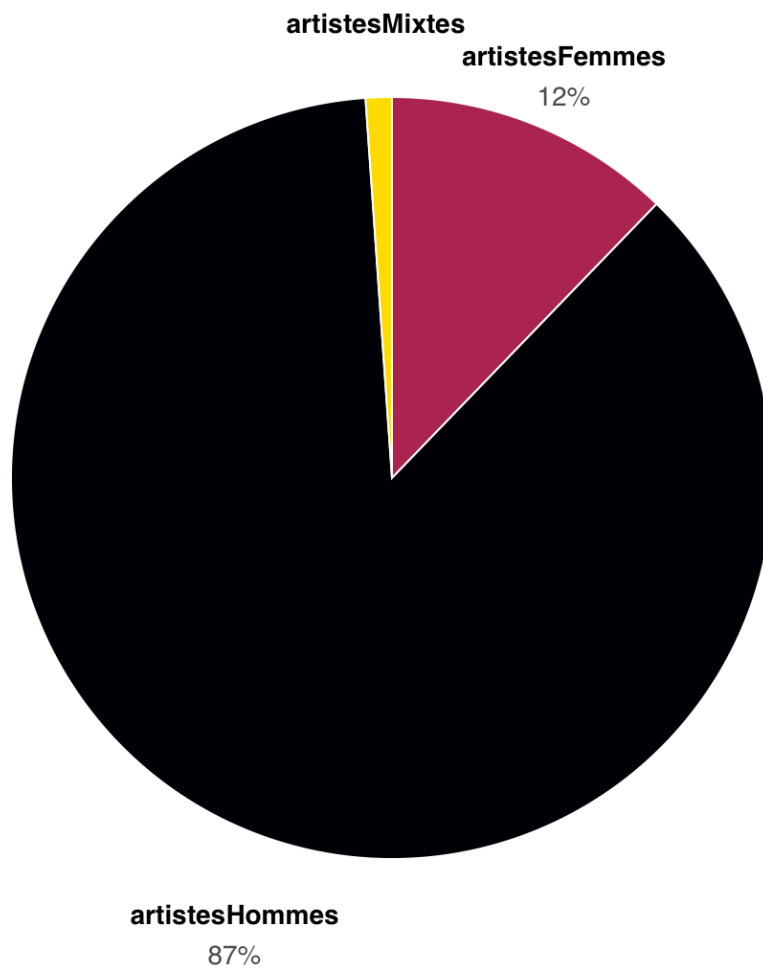


Figure 22 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons pendant la direction de Louise Letocha (1978-1982). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

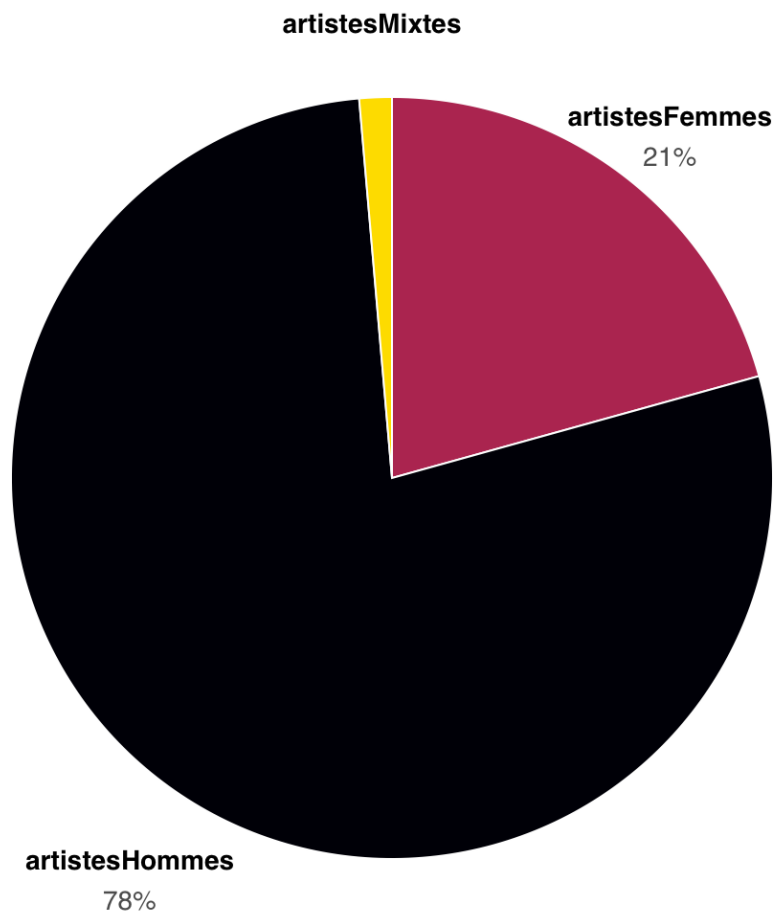


Figure 23 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats pendant la direction de Marc Mayer (2004-2009). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

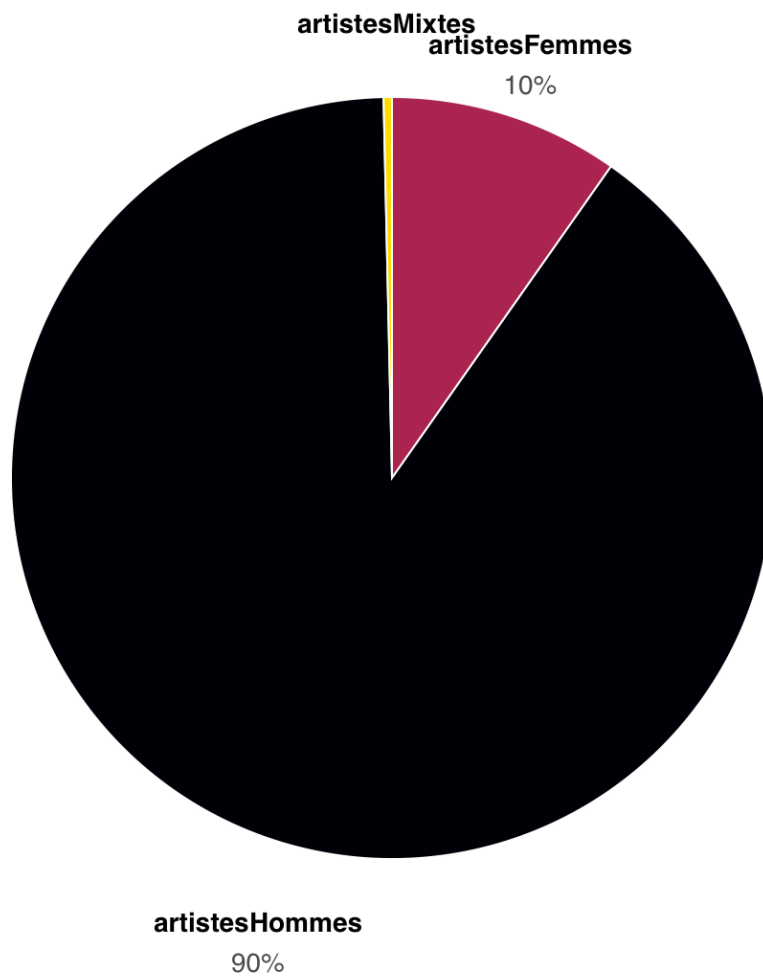


Figure 24 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons pendant la direction de Marc Mayer (2004-2009). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.



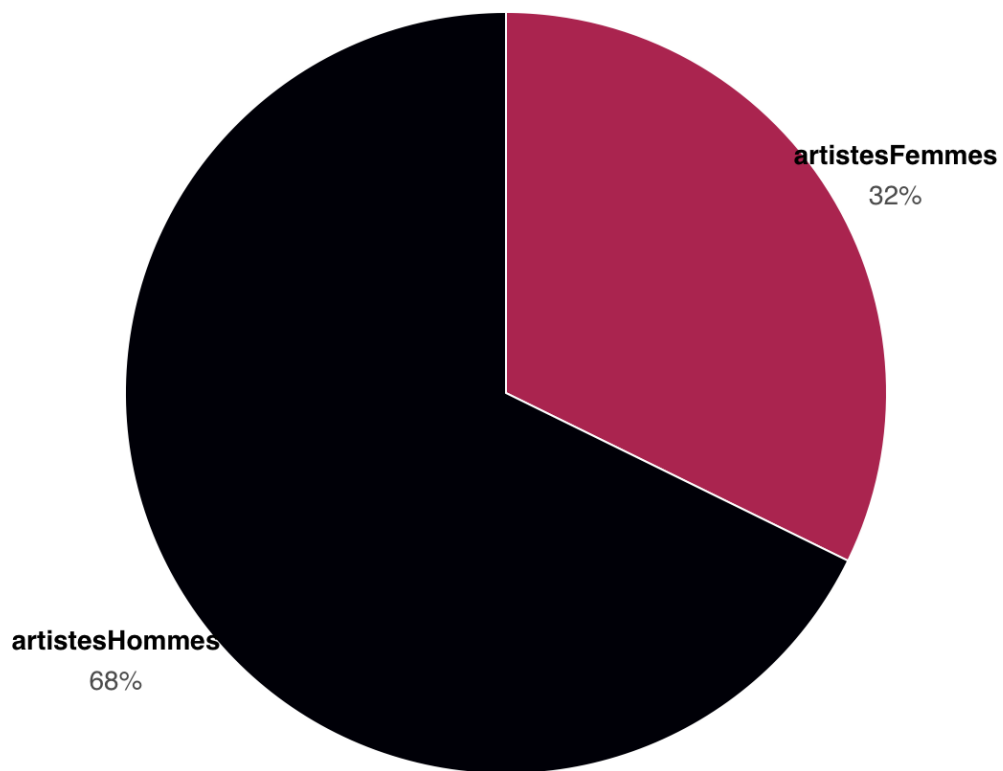


Figure 25 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des achats pendant la direction de Paulette Gagnon (2010-2013). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

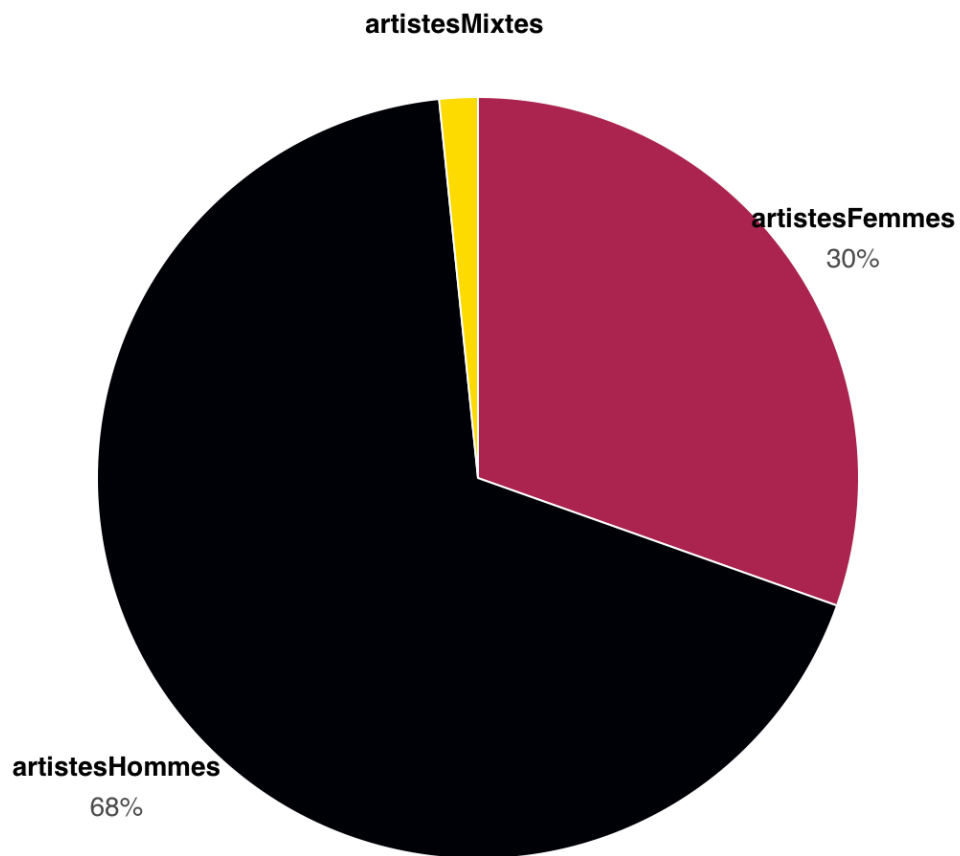


Figure 26 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition par catégorie de genre des dons pendant la direction de Paulette Gagnon (2010-2013). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/parts-dachats-dons-acquisitions-par-categorie-de-genre-196?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

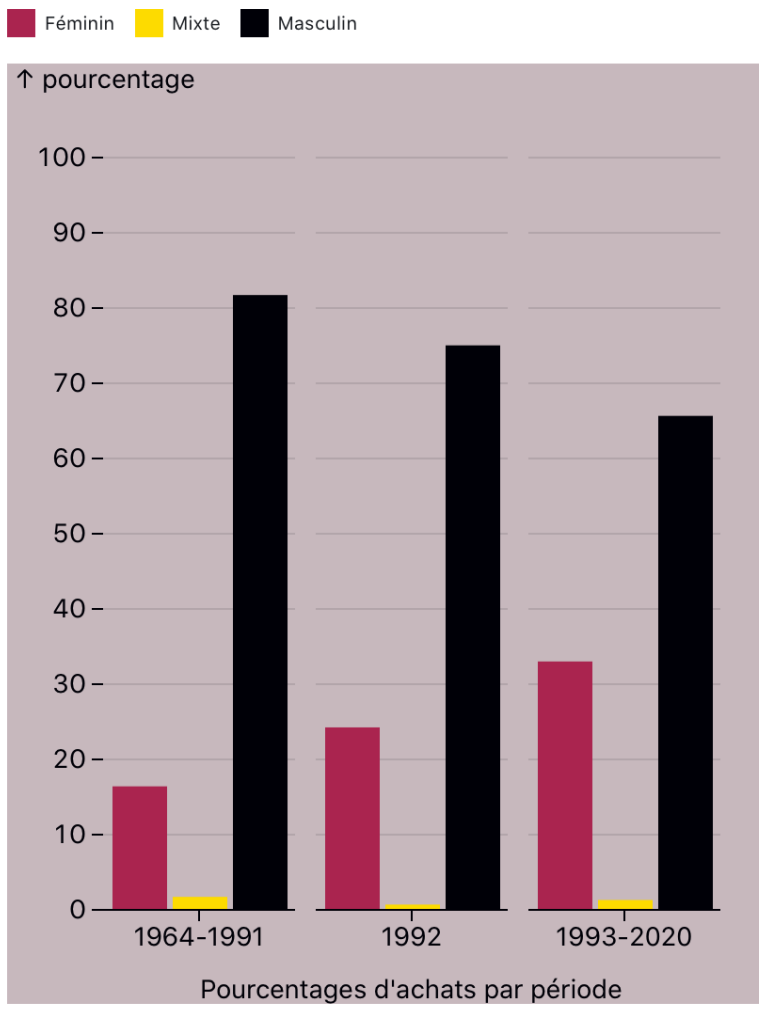


Figure 27 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Pourcentages d'achats par période et en fonction des catégories de genre (1964-1991, 1992, 1993-2020), [En ligne], <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>.

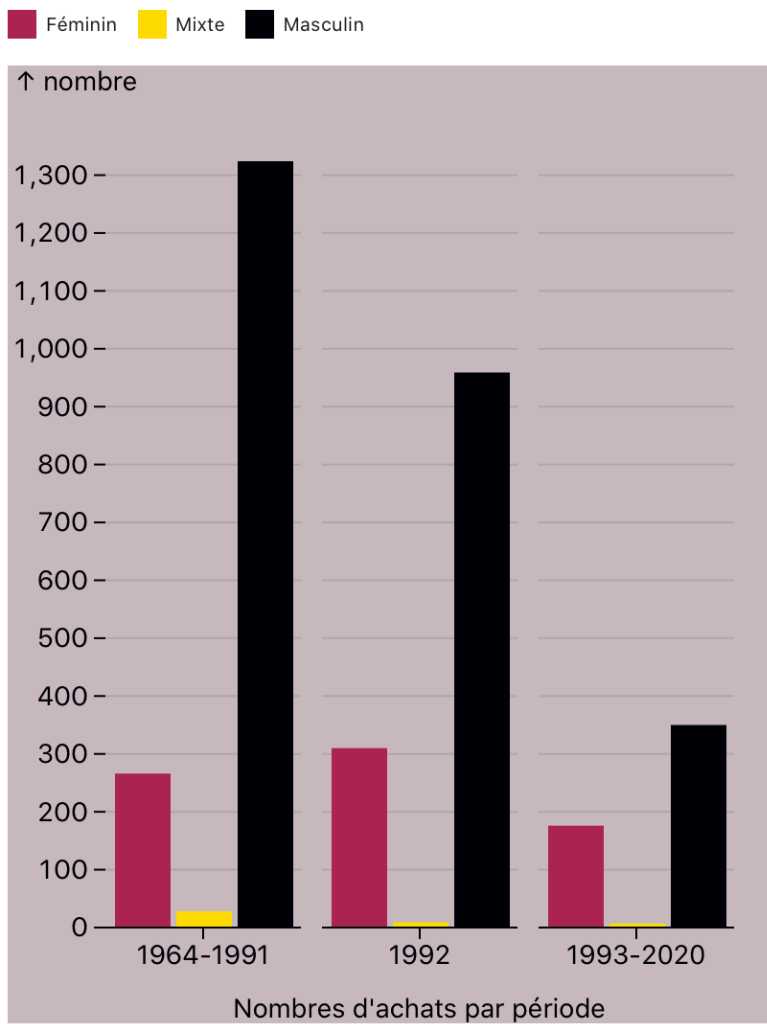


Figure 28 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres d'achats par période et en fonction des catégories de genre (1964-1991, 1992, 1993-2020), [En ligne], <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nb-dachats-dons-acquisitions>.

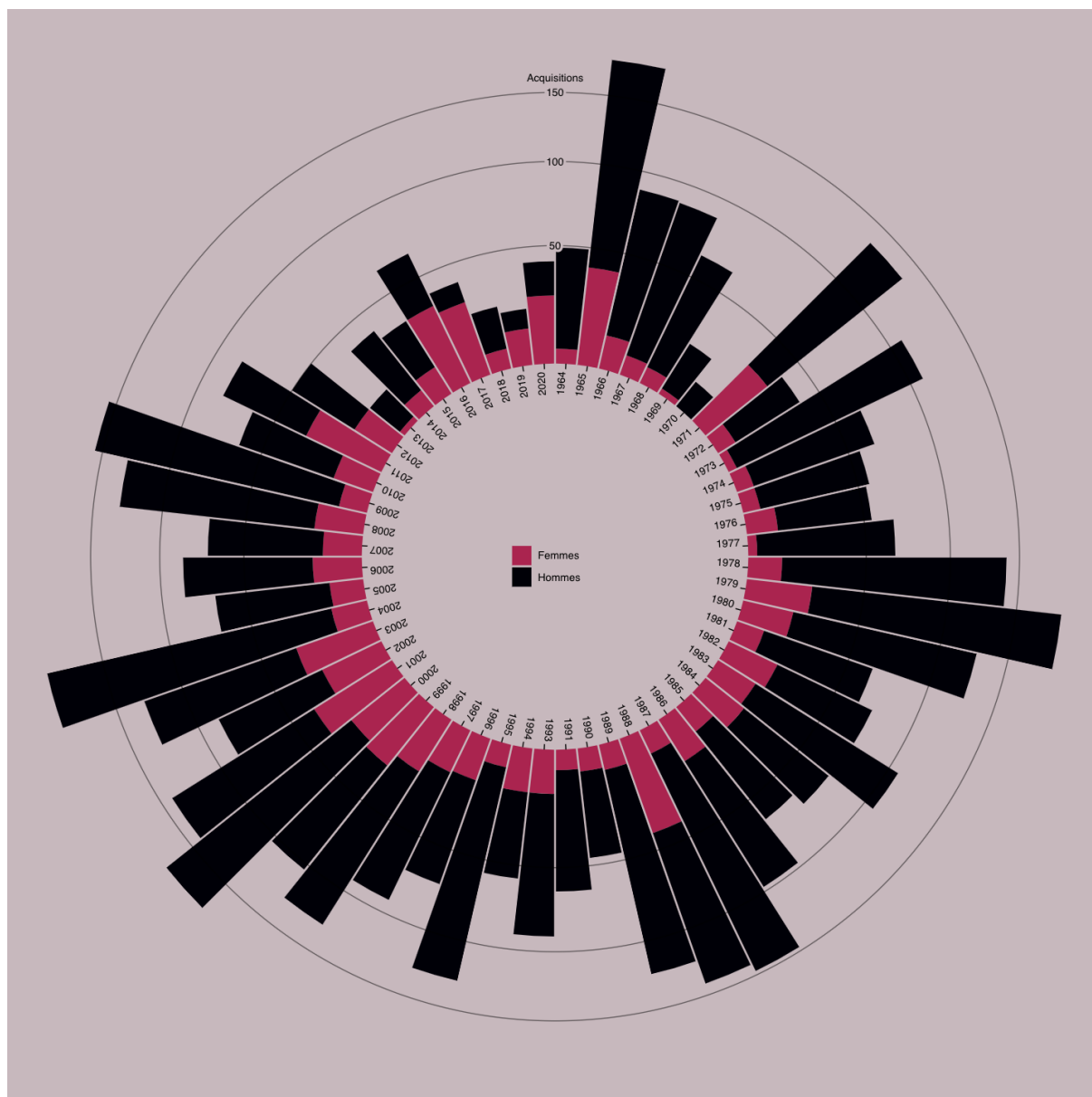


Figure 29 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels d'œuvres acquises par catégorie de genre (1964-1991 et 1993-2020). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-medium-et-p?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.



Figure 30 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels de peintures acquises par catégorie de genre (1964-1991 et 1993-2020). Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-medium-et-p?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

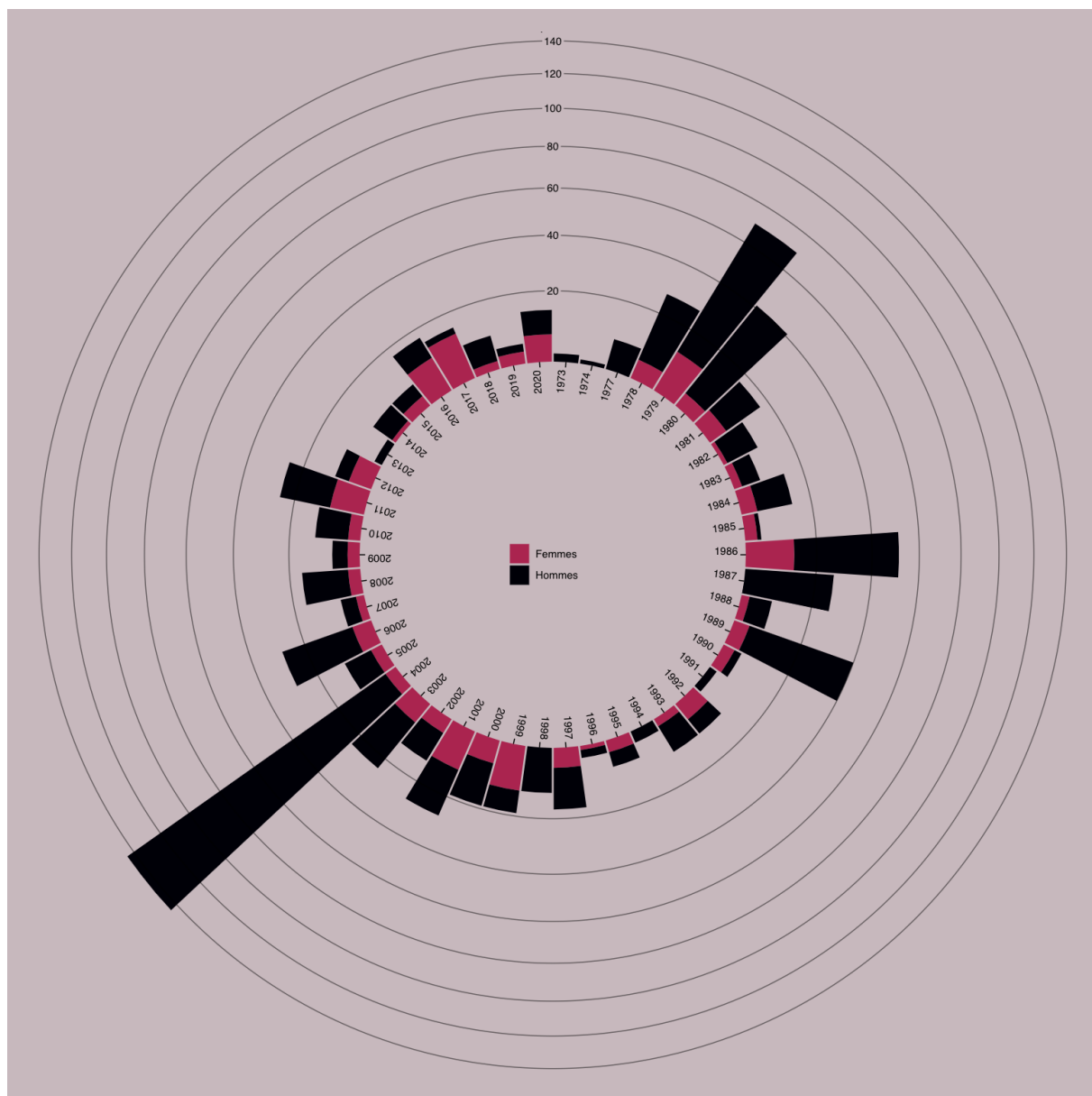


Figure 31 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels de photographies acquises par catégorie de genre de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-medium-et-p?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

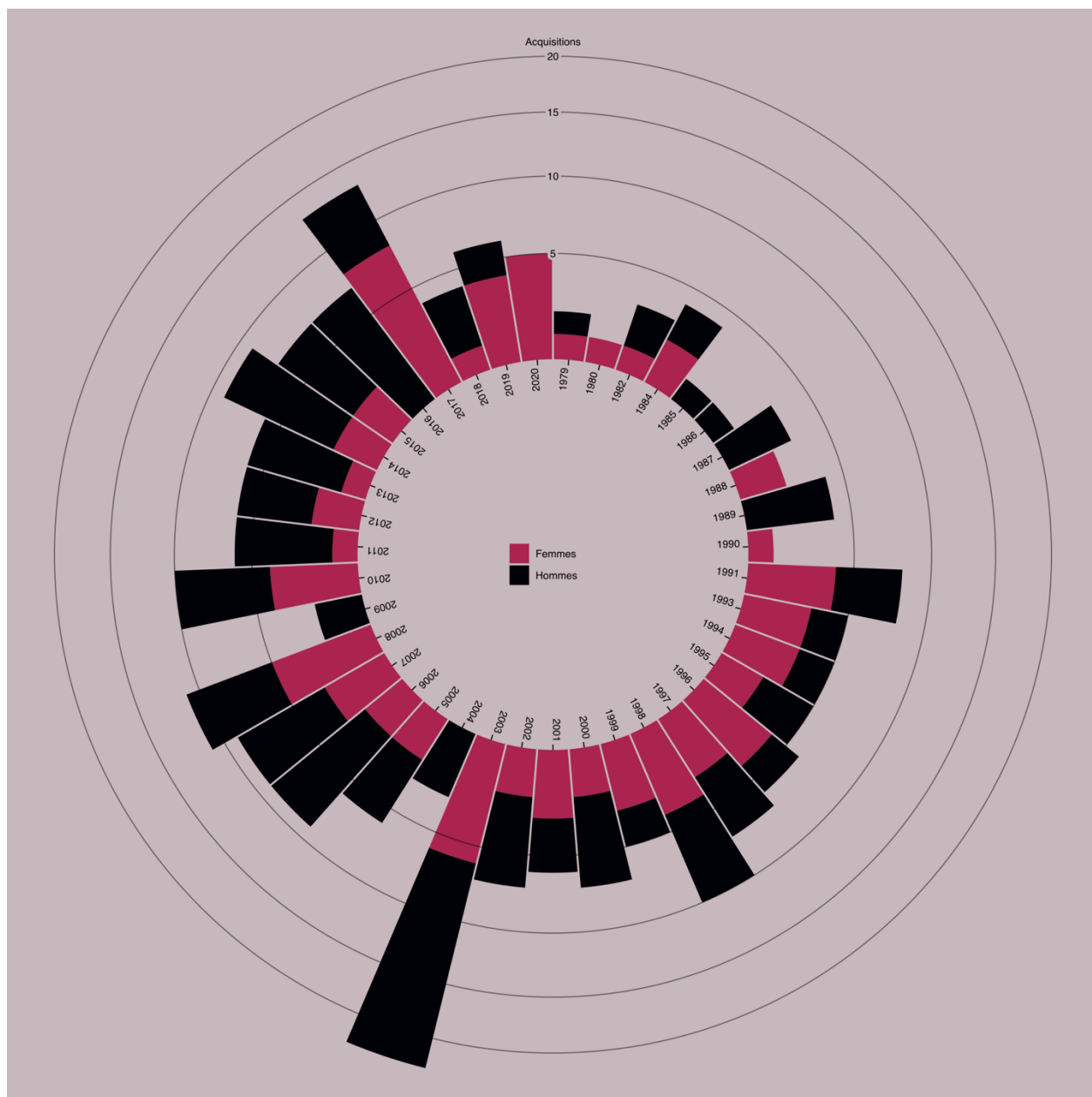


Figure 32 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels d'estampes acquises par catégorie de genre de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-medium-et-p?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.



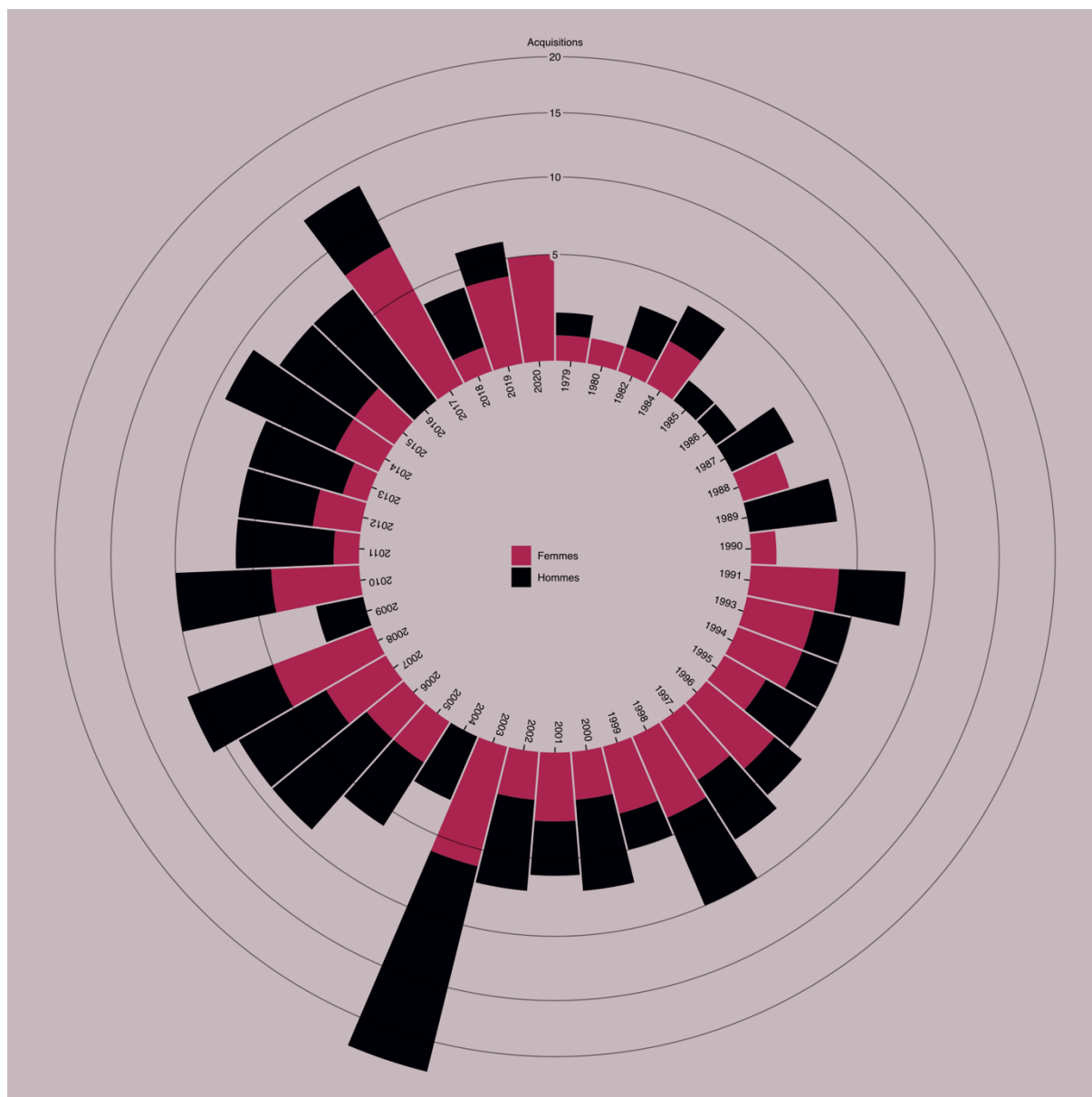


Figure 33 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels d'installations acquises par catégorie de genre de 1979 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-medium-et-p?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

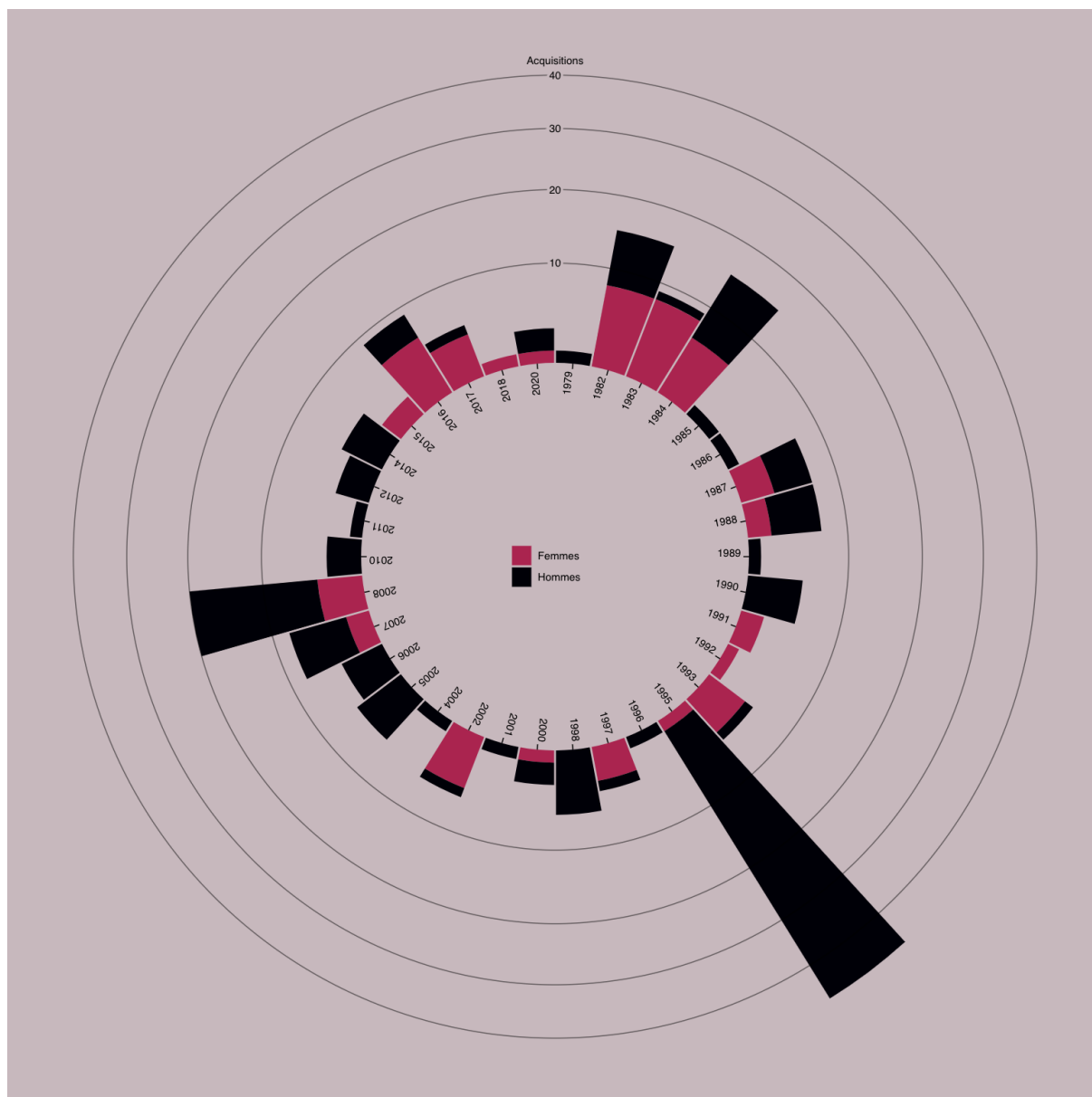


Figure 34 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Nombres annuels de vidéos et de films acquis par catégorie de genre de 1979 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/nombres-doeuvres-donnees-achetees-acquises-par-medium-et-p?collection=@artistes-femmes-mac/en-cours>.

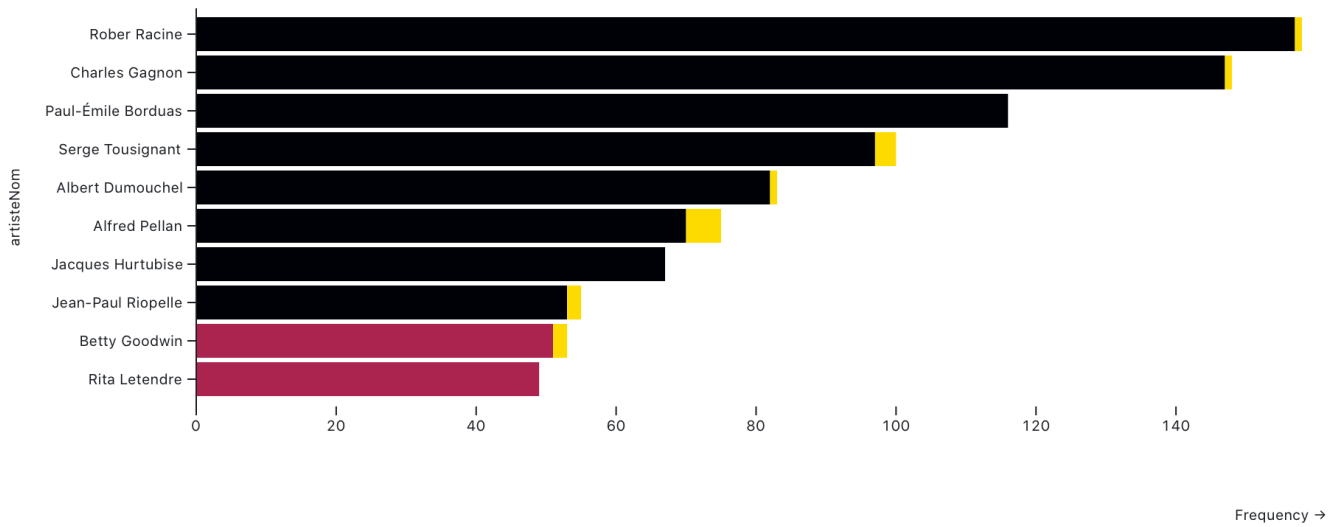


Figure 35 - KRAUSE, *Lena et Valentine*, DESMORAT (2023). MAC - Top 10 des artistes les plus représenté.e.s dans la collection, [En ligne], <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/top-10>.

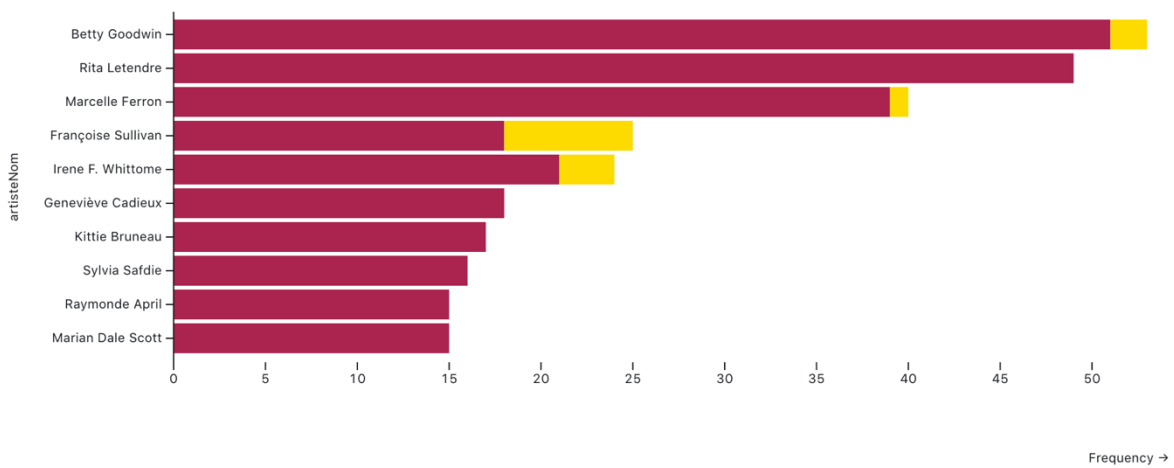


Figure 36 - KRAUSE, *Lena et Valentine*, DESMORAT (2023). MAC - Top 10 des artistes-femmes les plus représentées dans la collection, [En ligne], <https://observablehq.com/@artistes-femmes-mac/top-10>.

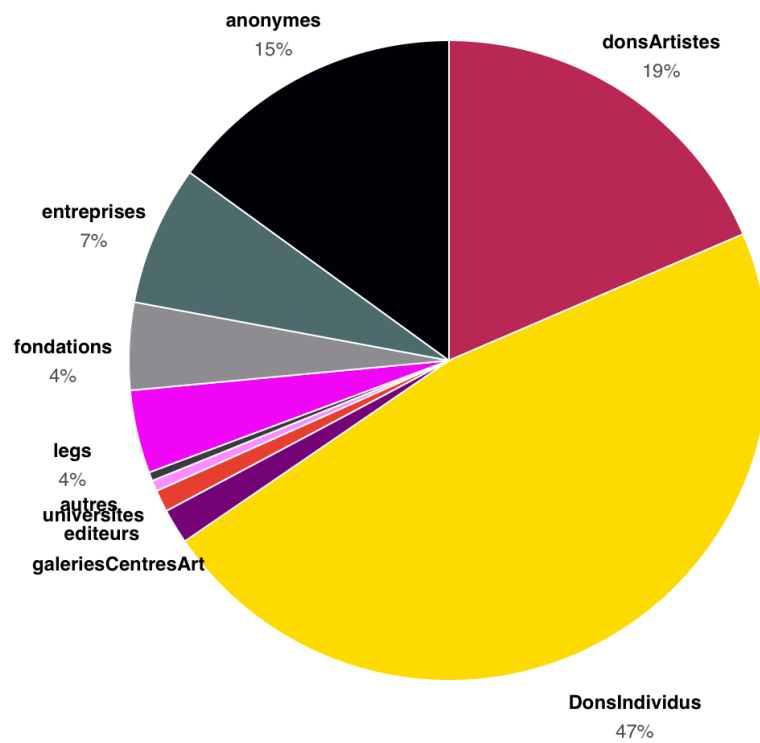


Figure 37 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1964 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

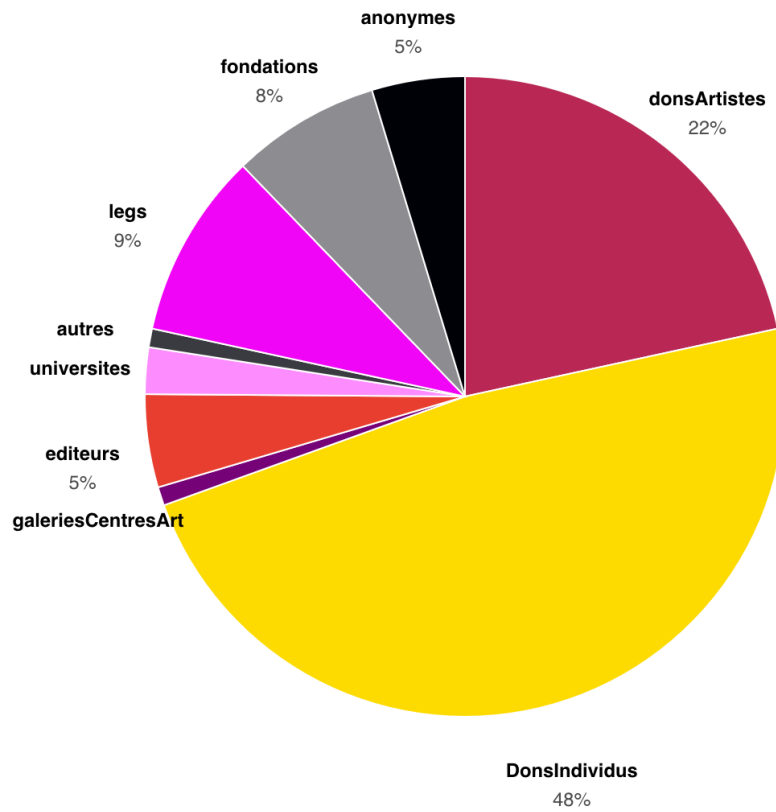


Figure 38 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.ice.s de 1964 à 1992. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

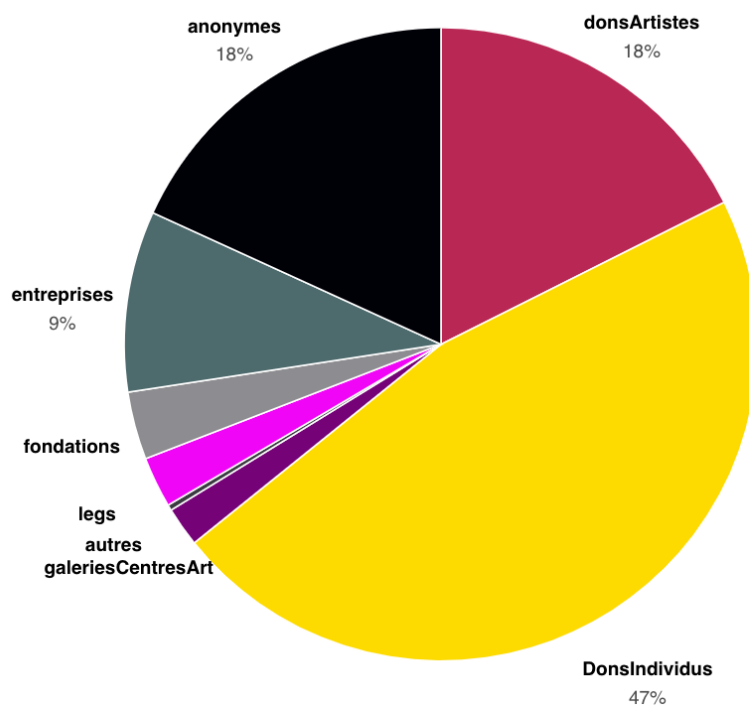
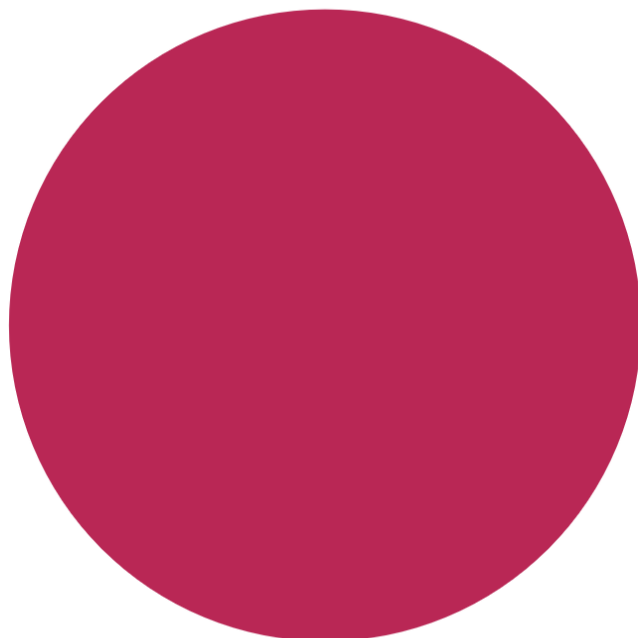


Figure 39 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1993 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.



**donsArtistes**

100%

*Figure 40 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1964 à 1966. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.*

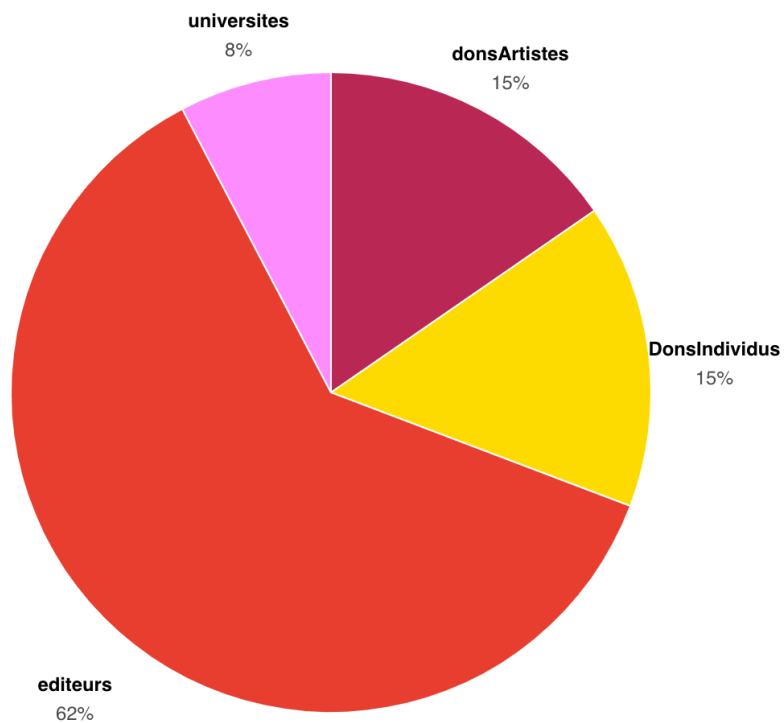


Figure 41 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1967 à 1969. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.



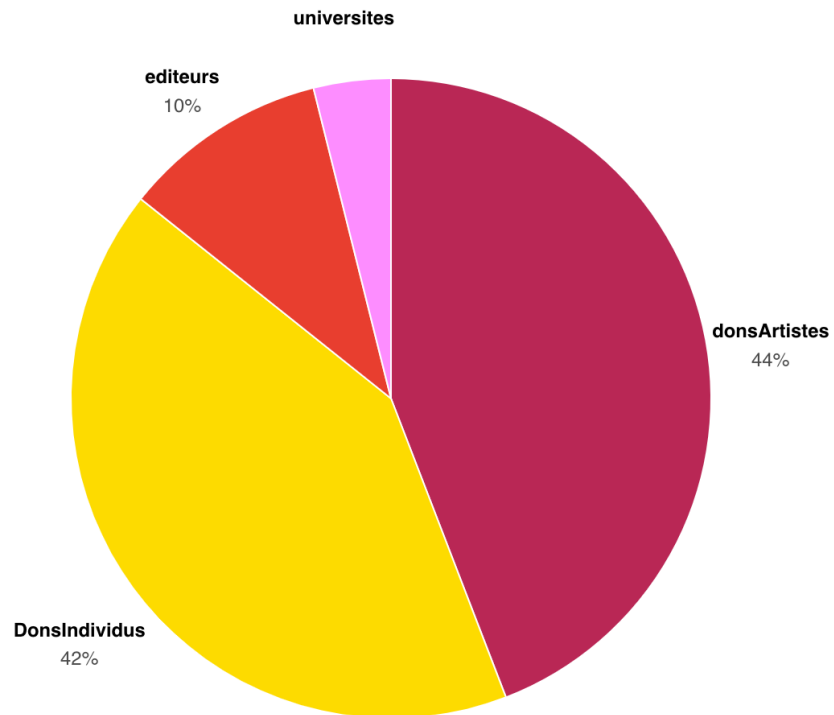


Figure 42 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvre d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1964 à 1981. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

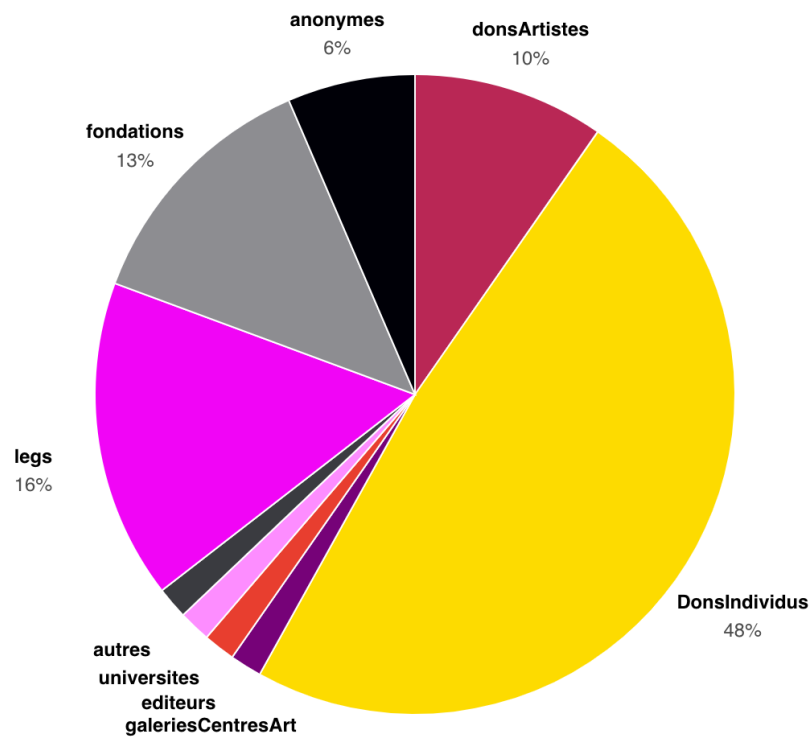


Figure 43 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 1981 à 1990. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

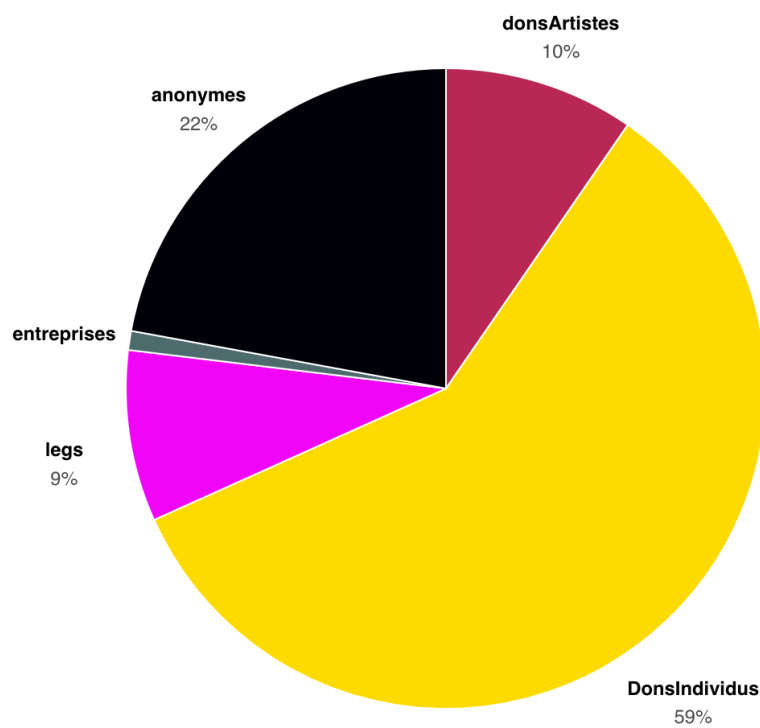


Figure 44 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.ice.s de 1991 à 2000. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

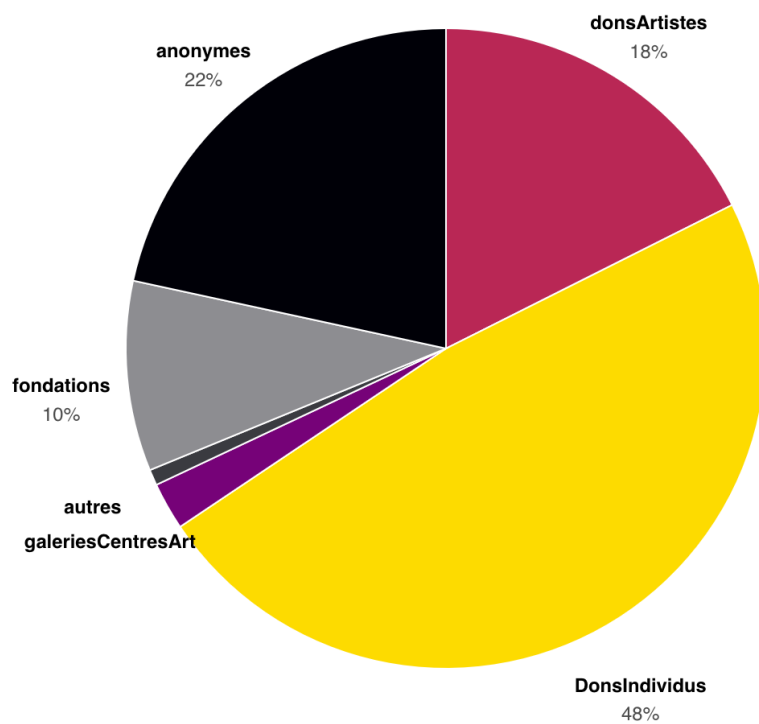


Figure 45 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 2001 à 2010. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

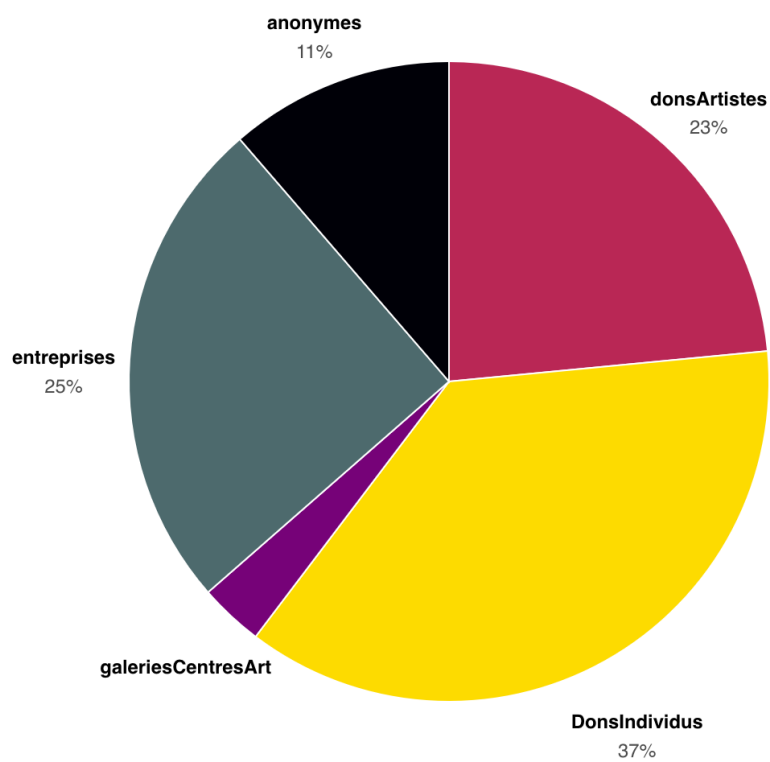


Figure 46 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s de 2011 à 2020. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

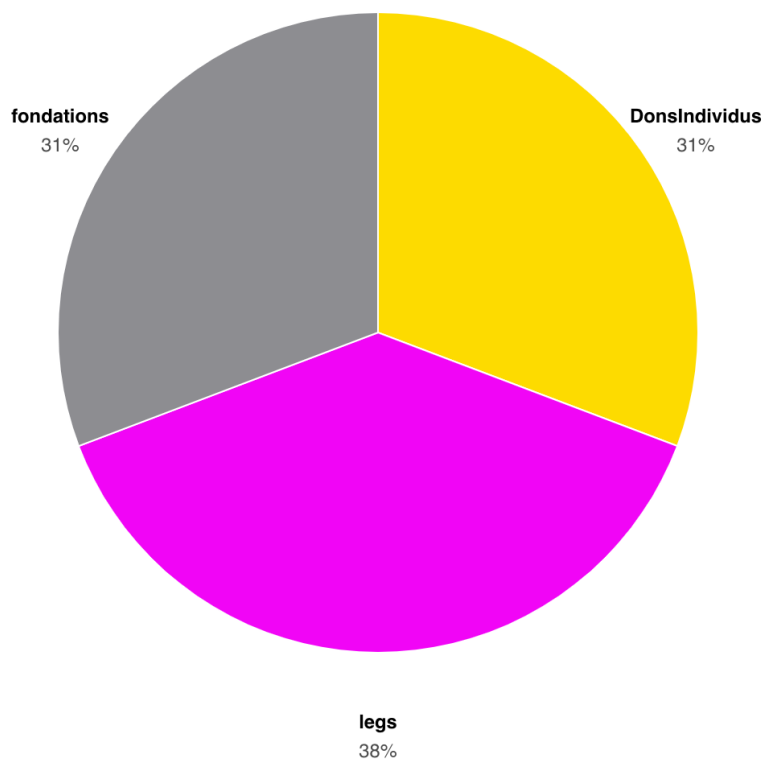


Figure 47 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s en 1988. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

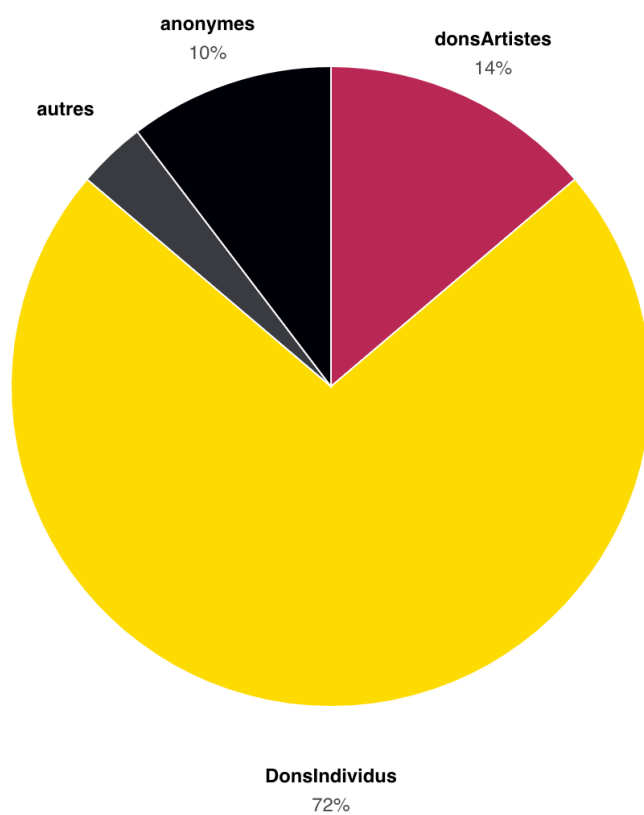


Figure 48 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s en 2001. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

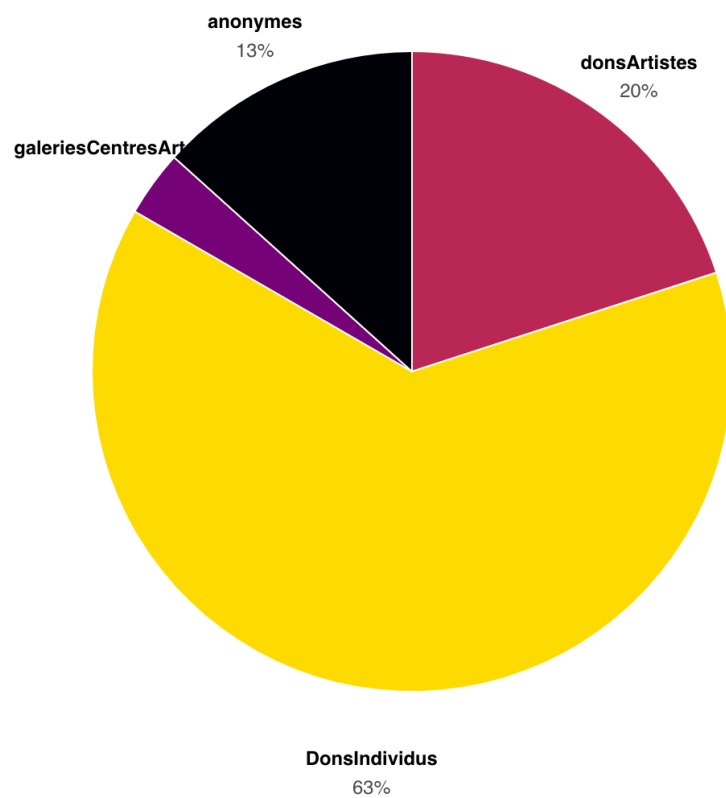


Figure 49 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). MAC - Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s en 2011. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.



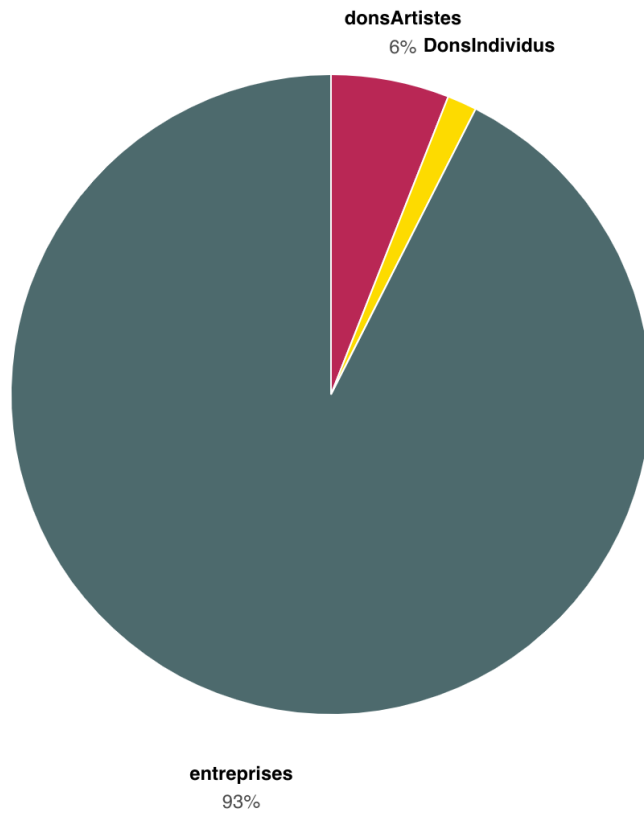
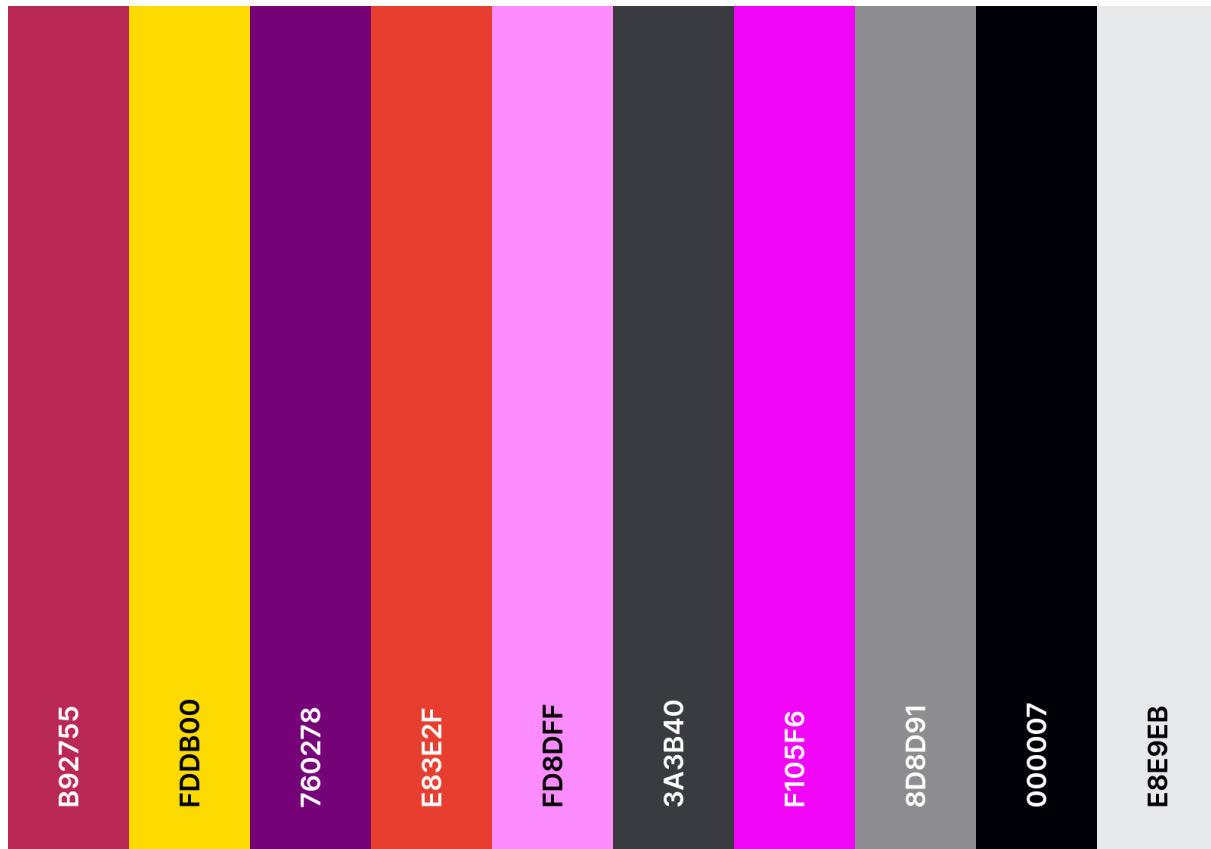


Figure 50 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). Répartition des dons d'œuvres d'artistes-femmes par catégorie de donateur.rice.s en 2016. Voir la version interactive du graphique : <https://observablehq.com/d/3ad94de52607b669>.

|   | Guy Robert<br>(1964-1965) | Gilles Hénault<br>(1966-1970) | Henri Barras<br>(1971-1972) | Fernande<br>Saint-Martin<br>(1973-1977) | Louise<br>Letocha<br>(1978-1982) | André<br>Ménard<br>(1983-1985) | Marcel<br>Brisebois<br>(1986-2004) | Marc Mayer<br>(2005-2009) | Paulette<br>Gagnon<br>(2010-2013) | John<br>Zeppetelli<br>(2014-2020) | Total<br>œuvres<br>données par<br>artiste |
|---|---------------------------|-------------------------------|-----------------------------|---|----------------------------------|--------------------------------|------------------------------------|---------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|---|
| Kittie Bruneau  | 1                         |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Raymonde Gravel   | 1                         |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Leoni Colangelo   | 1                         |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Françoise Bujold  | 1                         |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Monique Charbonneau   | 1                         |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Henriette Fauteux-Massé   | 1                         |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Monique Voyer   | 1                         |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Sarah Valerie Gersovitch  | 2                         |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 2   |
| Loty Blanchard  | 1                         |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Lise Gervais  | 1                         |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Marian Dale Scott   |                           |                               | 1                           |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Marta Pan   |                           |                               |                             | 1                                       |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Françoise Sullivan  |                           |                               |                             | 1                                       |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Audrey Taylor   |                           |                               |                             |   |                                  | 1                              |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Jocelyne Allouche   |                           |                               |                             |   |                                  | 1                              |                                    |                           |                                   |                                   | 1   |
| Nan Hoover  |                           |                               |                             |   |                                  | 5                              |                                    |                           |                                   |                                   | 5   |
| Katja Jacobs  |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 1                                  |                           |                                   |                                   | 1   |
| Christiane Gauthier   |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 1                                  |                           |                                   |                                   | 1   |
| Geneviève Cadieux   |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 2                                  |                           | 1                                 | 2                                 | 5   |
| Carol Dallaire  |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 1                                  |                           |                                   |                                   | 1   |
| Angela Grauerholz   |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 3                                  |                           |                                   |                                   | 3   |
| Sarah Stevenson   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   | 0   |
| Raymonde April  |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 3                                  |                           |                                   |                                   | 3   |
| Holly King  |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 1                                  | 1                         |                                   |                                   | 2   |
| Monique Mongeau   |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 2                                  |                           | 1                                 |                                   | 3   |
| Dominique Blain   |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 1                                  |                           |                                   |                                   | 1   |
| Suzelle Levasseur   |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 1                                  |                           |                                   |                                   | 1   |
| Sylvie Bouchar  |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 1                                  |                           |                                   |                                   | 1   |
| Lyne Lapointe   |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 1                                  |                           |                                   |                                   | 1   |
| Françine Larivée  |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 1                                  |                           |                                   |                                   | 1   |
| Michèle Drouin  |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 1                                  |                           |                                   |                                   | 1   |
| Sylvie Readman  |                           |                               |                             |   |                                  |                                | 1                                  |                           |                                   |                                   | 1   |
| Lise Boisseau   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    | 2                         |                                   |                                   | 2   |
| Ewa Monika Zebrowski  |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    | 1                         | 1                                 | 2                                 | 4   |
| Shirley Witasalo  |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    | 1                         |                                   |                                   | 1   |
| Françine Savard   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    | 2                         | 2                                 | 2                                 | 6   |
| Landon Mackenzie  |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    | 1                         |                                   |                                   | 1   |
| Louise Robert   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           | 1                                 |                                   | 1   |
| Claudie Gagnon  |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           | 1                                 |                                   | 1   |
| Sophie Bélair Clément   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           | 1                                 |                                   | 1   |
| Valérie Kolakis   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           | 1                                 |                                   | 1   |
| Eleanor Bond  |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           | 1                                 |                                   | 1   |
| Luanne Martineau  |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   | 1                                 | 1   |
| Lynne Cohen   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   | 1                                 | 1   |
| Myriam Yates  |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   | 2                                 | 2   |
| Roula Partheniou  |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   | 0,5                               | 0,5                                       |
| Chole Lum   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   | 0,5                               | 0,5                                       |
| Liz Magor   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   | 1                                 | 1   |
| Sorel Cohen   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   | 1                                 | 1   |
| Sorel Cohen   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   | 1                                 | 1   |
| Valérie Blass   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   | 1                                 | 1   |
| Janet Jones   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   | 1                                 | 1   |
| Myriam Dion   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   | 1                                 | 1   |
| Marie--Claire Blais   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   | 1                                 | 1   |
| Luce Meunier  |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   | 3                                 | 3   |
| <b>Total de dons d'œuvres d'artistes par mandat</b>   | <b>11</b>                 | <b>1</b>                      | <b>0</b>                    | <b>2</b>                                | <b>7</b>                         | <b>0</b>                       | <b>21</b>                          | <b>8</b>                  | <b>10</b>                         | <b>21</b>                         | <b>81</b>                                 |
| Les œuvres comptées 0,5 sont des œuvres réalisées par plusieurs auteurs. r. e. s hommes et femmes   |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   |   |
| Les dates de mandat de direction présentées dans la première ligne du graphique correspondent aux dates prises en compte pour nos décomptes sur les donations, et non aux dates officielles des mandats |                           |                               |                             |   |                                  |                                |                                    |                           |                                   |                                   |   |

Figure 51 - DESMORAT, Valentine (2023). MAC - Nombres de dons d'artistes-femmes par direction (1964-2020).



Charte de couleurs Lena Krause Valentine Desmorat



Figure 52 - KRAUSE, Lena et Valentine, DESMORAT (2023). Charte de couleurs des visualisations de données, inspirée des affiches et du site web des Guerrilla Girls, [En ligne], <https://coolors.co/b92755-fddb00-760278-e83e2f-fd8dff-3a3b40-f105f6-8d8d91-000007-e8e9eb>.

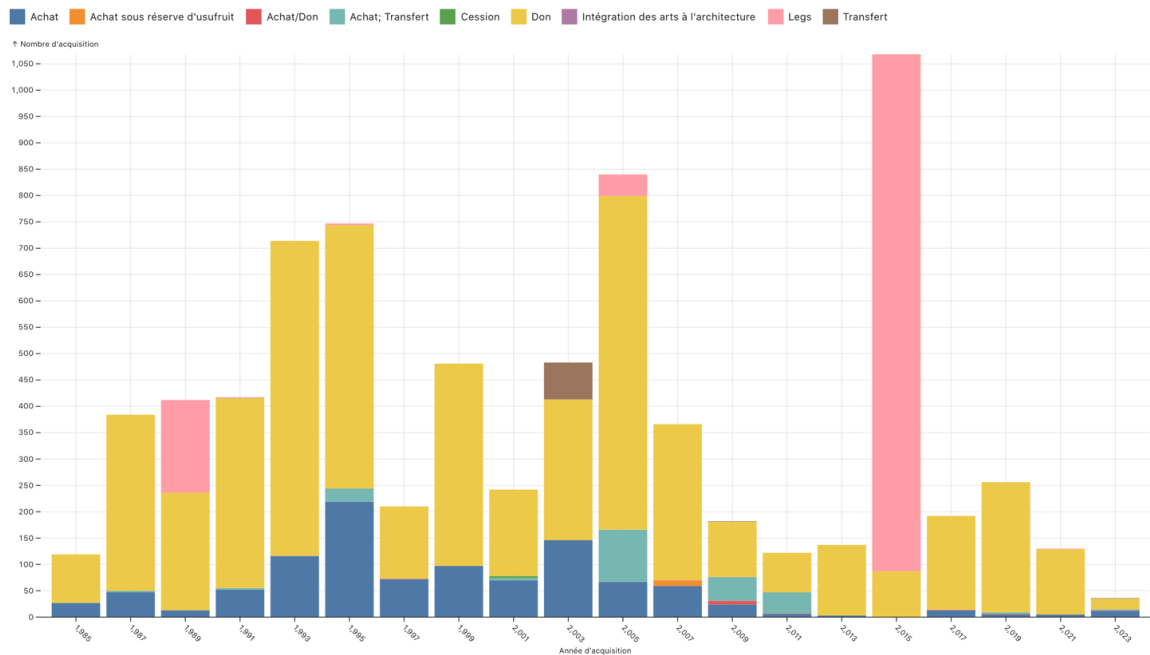


Figure 53 - CHÂTEAU-DUTIER, Emmanuel, DELATTRE, Camille, DESMORAT, Valentine, DIAKITÉ, William et Lena, KRAUSE (2023). MNBAQ - Évolution des modes d'acquisition - Art contemporain, [En ligne], <https://observablehq.com/d/13b46c8b7f825cd9>.

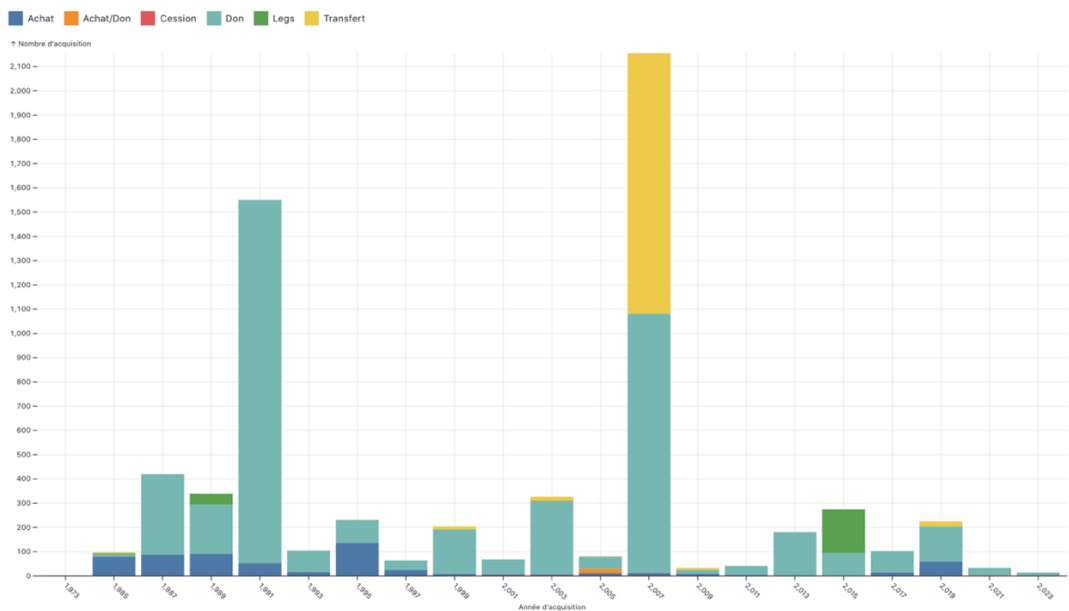


Figure 54 - CHÂTEAU-DUTIER, Emmanuel, DELATTRE, Camille, DESMORAT, Valentine, DIAKITÉ, William et Lena, KRAUSE (2023). MNBAQ - Évolution des modes d'acquisition - Art moderne, [En ligne], <https://observablehq.com/d/13b46c8b7f825cd9>.



Illustration 1 - Guerrilla Girls, Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met. Museum?, 1989, Poster, Crédits : Guerrilla Girls, Courtesy guerrillagirls.com, [En ligne], <https://www.guerrillagirls.com/gg-calendar/2023/10/10/framing-the-female-gaze-women-artists-and-the-new-historicism-exhibition>. Consulté le 18/12/2023.

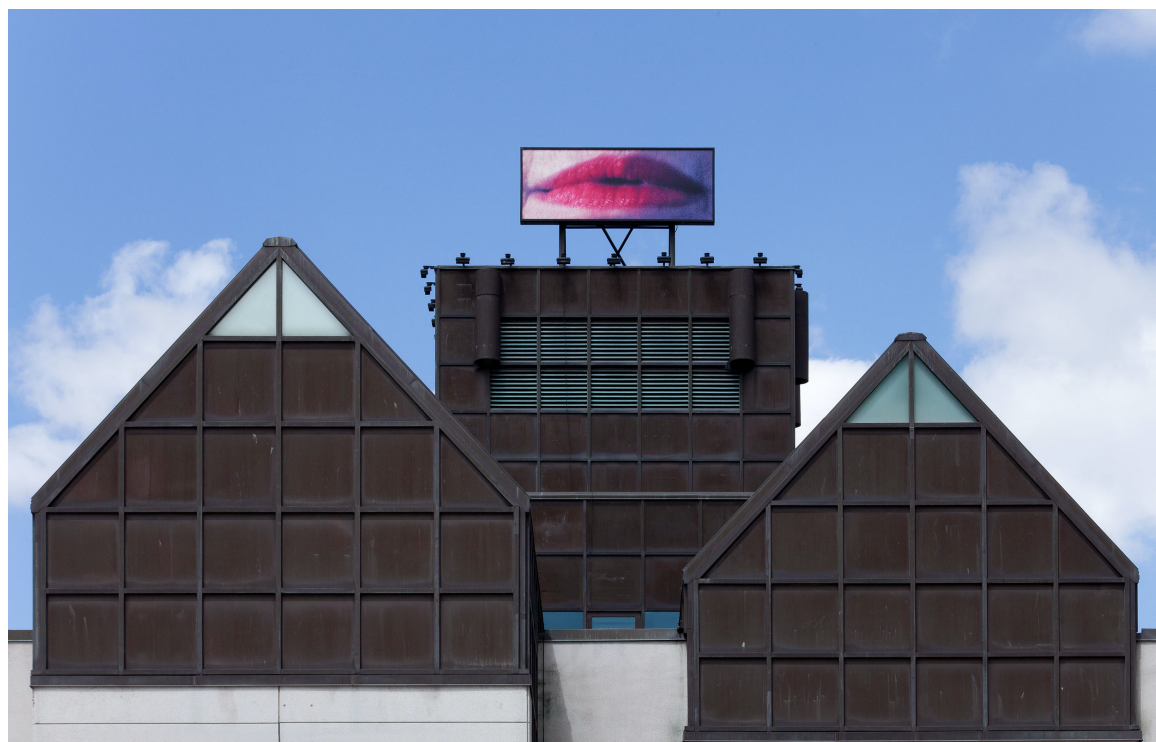
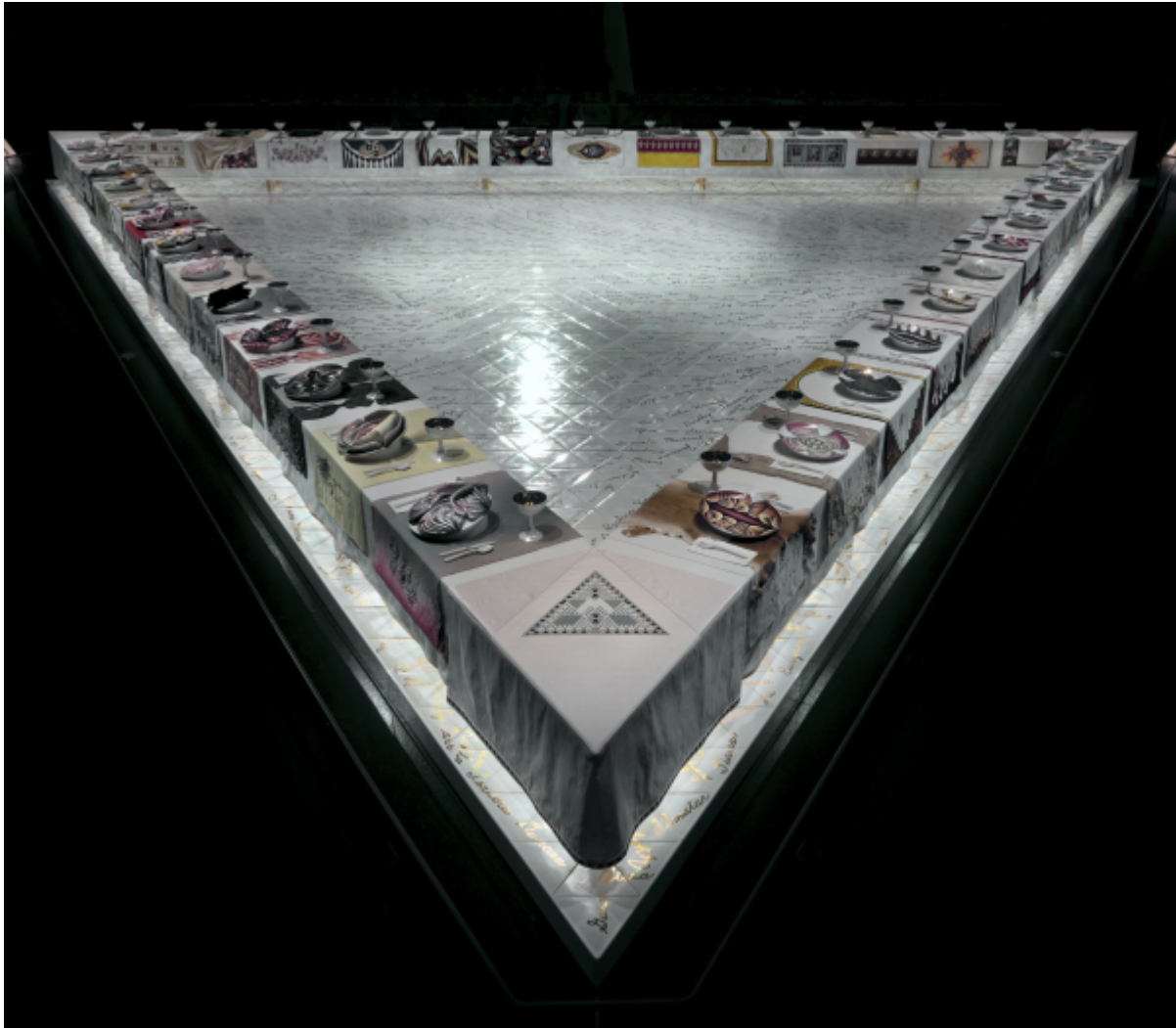


Illustration 2 - Geneviève Cadieux, La Voie lactée, 1992, Panneau lumineux, boîtier d'aluminium, impression jet d'encre sur toile translucide, 1/2, 183 x 457 cm, Musée d'art contemporain de Montréal, Don de l'artiste (1994), Photographie de Richard-Max Tremblay, Crédits : Geneviève Cadieux, [En ligne], <https://macm.org/collections/oeuvre/la-voie-lactee/>. Consulté le 18/12/2023.



*Illustration 3 - Judy Chicago, The Dinner Party, 1974–1979, céramique, porcelaine, textile, 1463 × 1463 cm, Brooklyn Museum, Don de Elizabeth A. Sackler Foundation (octobre 2002), Photographie de Donald Woodman, Crédits : Judy Chicago, [En ligne], [https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party/](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/). Consulté le 18/12/2023.*