

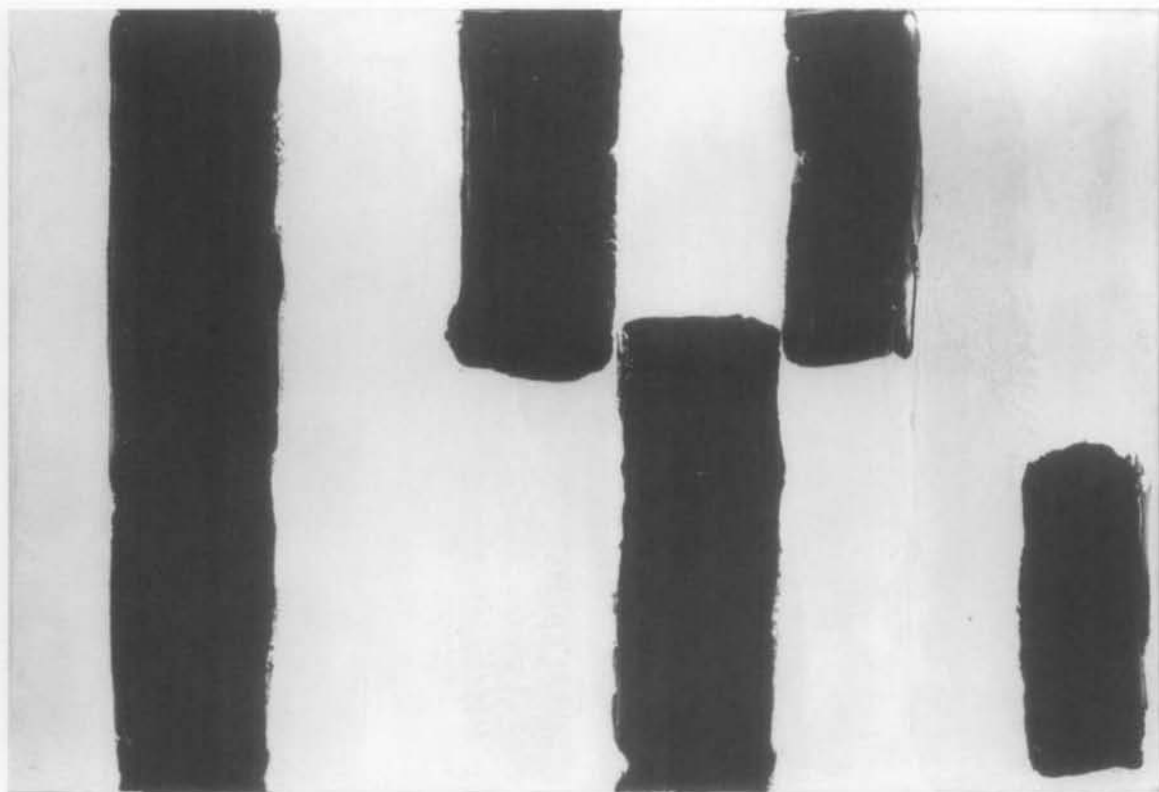


fig.1 Paul-Émile Borduas,
Sans titre, 1959, huile sur toile,
89 x 116 cm, coll. Musée d'art
contemporain de Montréal
(MACM), don 1973.

LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Décideurs et tendances socio-esthétiques de la collection

Cette recherche sociologique¹ consiste, dans un premier temps, à définir le caractère socioprofessionnel des décideurs du Musée d'art contemporain de Montréal en matière d'acquisition; dans un deuxième temps, à produire une analyse de contenu de la collection du Musée, afin d'établir la morphologie socio-esthétique de la collection; et, dans un troisième temps, à établir un rapport entre le caractère socioprofessionnel des réseaux de décideurs et la morphologie socio-esthétique de la collection. En dernier lieu, l'étude appréhende la collection muséale en tant que matériau historique de l'art et en tant qu'archives des formes. L'approche privilégiée vise à élaborer une sociologie plutôt qu'une histoire sociale de la collection. Les valeurs et les prix marchands des oeuvres de la collection du MACM n'ayant pas été divulgués par l'institution, le facteur économique ne contribue donc pas à pondérer l'analyse. Cette étude constitue une base d'informations ouverte à des recherches muséologiques ultérieures.

L'institution est fondée en 1964 en réponse à une lacune institutionnelle sur la scène de l'art contemporain au Québec, de même qu'en tant que seule institution muséale d'art contemporain au Québec, voire au Canada. Il est également pris en compte que l'organisme n'accède aux moyens spatiaux et géographiques lui permettant de remplir adéquatement ses fonctions muséales que vingt-cinq années après sa fondation. La période étudiée se situe entre 1964 et juin 1991, date de la fin de l'indexation des oeuvres de la collection au moment de la recherche. L'étude renseigne donc sur l'état de la collection du MACM avant l'adjonction de l'ex-collection Lavalin (1300 oeuvres²) à celle du Musée en 1992.

Les décideurs du Musée en matière d'acquisition - directeurs, membres des conseils d'administration, conservateurs et membres des Comités consultatifs d'acquisition - sont groupés, selon le cadre théorique de la démarche, en référence à la théorie du sociologue Howard S. Becker, en «réseau de coopération³» d'acteurs dont les propriétés professionnelles et de «position⁴» (concept bourdieusien) dans le champ artistique et différents milieux professionnels contribuent à caractériser des réseaux de décideurs.

Le Musée est dirigé tour à tour par Guy Robert (juin 1964 - février 1966), Gilles Hénault (mars 1966 - mars 1971), Henri Barras (mars 1971 - décembre 1972), Fernande Saint-Martin (décembre 1972 - septembre 1977), Louise Letocha (septembre 1977 - juillet 1982), André Ménard (juillet 1982 - novembre 1985) et Marcel Brisebois, directeur actuel en cours de mandat (décembre 1985 - juin 1991,

date de la fin de l'étude). Au 30 juin 1991, les archives du Musée comprennent 3173 oeuvres produites par 991 artistes. Le Musée d'art contemporain adopte une politique de collection intitulée *Politique du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*⁵, dont la première édition remonte à 1989. Ce document, dans son apport à cette recherche quant au statut socioprofessionnel des décideurs en matière d'acquisition et quant à la morphologie socio-esthétique de la collection, révèle une structure de politiques s'appliquant principalement aux activités du MACM depuis 1984, date à laquelle l'institution adopte le statut de société d'État. Cependant, certains éléments s'inscrivent dans la continuité de politiques, plus informelles, appliquées soit depuis la fondation du Musée en 1964, soit en cours d'itinéraire, sous l'influence de l'autorité des différentes directions. Avant 1984, l'institution relève directement du ministère des Affaires culturelles. Notons que la constitution de Comités internes d'acquisition, formés de conservateurs du Musée, ne s'effectue qu'en 1986⁶.

Sur le plan des procédures d'acquisition, retenons que toute proposition d'acquisition d'une oeuvre doit en premier lieu être considérée par un comité interne d'acquisition composé des conservateurs du Musée, lesquels présentent au directeur un rapport faisant état de toutes les propositions étudiées et de leurs recommandations⁷. De 1964 à 1986, le directeur exerce les fonctions de conservateur. À partir de 1975, des conservateurs se joignent au directeur dans la structure du personnel du Musée⁸ et effectuent des propositions d'acquisition au Comité consultatif d'acquisition, sur le plan individuel et non en tant que membres d'un Comité interne⁹; le directeur remet au Comité consultatif d'acquisition les propositions, de même que la liste des dossiers refusés par les conservateurs¹⁰; le Comité étudie les dossiers aux fins de recommander l'acquisition au conseil d'administration¹¹. Le directeur, membre du Comité, est accompagné du conservateur en chef, du conservateur responsable de la collection, de même que des personnes-ressources qu'il juge pertinent d'inviter, tels les conservateurs responsables des dossiers des propositions d'acquisition¹²; la politique confère au conseil d'administration la responsabilité et le privilège de la décision: le conseil d'administration entérine les recommandations du Comité consultatif, s'il y a lieu¹³. Avant 1984, alors que le Musée est administré par le ministère des Affaires culturelles, les recommandations sont entérinées par le Ministère et non par un conseil d'administration jusqu'alors inexistant dans la structure administrative de l'institution¹⁴.

D'après les objectifs de cette recherche, la catégorisation des tendances socio-esthétiques de la collection s'établit selon les critères suivants: sur le plan de la morphologie sociale, les critères tels l'âge, le sexe et la nationalité de l'artiste et la source d'acquisition des oeuvres; sur le plan de la morphologie esthétique, les critères tels la date de production et le médium des oeuvres, les courants esthétiques dominants des oeuvres et les artistes principaux formant ces courants.

Une morphologie s'élabore par la mise en évidence de formes dominantes

obtenues par l'exigence d'une schématisation. Dans le cadre de cette recherche, elle s'obtient d'après les paramètres suivants, selon chaque mandat de direction: 1) le courant fait l'objet d'une reconnaissance soit par l'histoire de l'art, soit par la critique lorsqu'il ne possède pas le recul historique nécessaire à la reconnaissance; 2) les artistes/producteurs des oeuvres (et la date de production des oeuvres) de la collection en relation avec les courants possèdent une visibilité sociale ou une reconnaissance suffisante (critique, histoire de l'art, galeries d'art et musées) pour donner le poids nécessaire à conférer un caractère à la collection. La dynamique artiste/courant de même que la fréquence d'apparition déterminent donc les traits prépondérants de la collection. À noter que les courants très peu représentés dans la collection ne la caractérisent pas et n'apparaissent donc pas dans le schéma de cette recherche, formé de 22 courants groupés par familles ou affinités¹⁵.

Classer des oeuvres d'art présente des difficultés et le classement ne s'avère jamais définitif, car toujours sujet à réévaluation par les recherches ultérieures. Des artistes modifient leurs tendances en cours de pratique et leurs travaux s'inscrivent dans divers courants. En outre, certaines oeuvres s'avèrent «inclassables». Les causes sont multiples, par exemple la non-adhésion du producteur à des mouvements tels que l'automatisme et le plasticisme, en produisant des oeuvres abstraites. Cette particularité donne lieu à des rubriques identifiées - peinture, gravure, sculpture abstraites et abstractions géométriques. Enfin, en raison de leur spécificité technique et de l'intérêt des décideurs pour la nouveauté de leur insertion dans une collection muséale, la photographie et la vidéographie sont considérées en tant que disciplines constituant un courant d'acquisition en même temps qu'un courant esthétique par le biais d'un médium. Signalons que des subtilités pourraient affiner ce classement, ce que la schématisation ne permet toutefois pas. Toutes les oeuvres de la collection contribuent à former le patrimoine québécois d'art contemporain. Les qualités plastiques des oeuvres des artistes dont le nom n'apparaît pas dans cette recherche ne sont pas considérées comme de second ordre; c'est tout le contraire dans plusieurs cas. La notion de tendance, notion qui implique davantage les courants et les concepts collectifs, guide la mise en évidence effectuée aux fins de cette recherche, dont un des objectifs tend à déterminer des tendances socio-esthétiques.

L'art contemporain et la notion de patrimoine

Les réseaux de décideurs en matière d'acquisition, au Musée, durant la période de constitution de la collection, coopèrent à la formation d'une bonne part du patrimoine culturel en arts visuels contemporains au Québec, le MACM étant la seule institution destinée à la conservation d'objets plastiques contemporains non seulement sur le territoire québécois mais canadien. L'idée de patrimoine liée à la production plastique contemporaine suscite un questionnement quant à la pertinence de la sélection, la collecte et la conservation d'objets à la fois intellectuels, esthétiques et culturels pour lesquels des décideurs ne possèdent que peu de distance

temporelle quant à leur légitimation comme paradigme, schèmes ou encore formes sérielles. Cette précocité de la légitimation muséale des objets contemporains, et souvent en cours de production, se traduit en processus de consécration de l'objet et de l'artiste avant même que l'observation scientifique de l'histoire ne saisisse la cohérence de la production de cet objet. Paradoxalement, dans le contexte de la muséification, le recul nécessaire à l'élaboration historique ne peut faire autrement que de porter l'objet hors de sa contemporanéité. Nous pensons que les schèmes (plastiques) contemporains opèrent une confrontation, de nature immédiate et souvent agressive avec d'autres systèmes de pensée et d'appréhension du réel. En collectionnant l'art contemporain, on collectionne donc des propositions et des idées parfois inédites, lesquelles, pour plusieurs, seront reconnues comme schèmes plastiques par l'histoire. Donc, le musée d'art contemporain élabore un patrimoine qui se constitue à partir de la précarité plastique de l'objet/risque, des éventuels objets/schèmes et des objets de la série de ces schèmes plastiques. Or, une notion de patrimoine d'art contemporain inclut, pensons-nous, l'idée de risque dans la légitimation des objets, ce qui rend spécifique ce patrimoine. Ce patrimoine singulier montre, en même temps que les formes que l'histoire de l'art légitimera, un processus d'élaboration des codes formels pour ce qui est en train de se produire, par exemple, ces dernières années, la vidéo: il est possible que l'histoire ne reconnaisse pas toutes les productions vidéographiques de la collection, mais la collection sera en mesure de montrer des aspects du développement des codes de la vidéo, à même des oeuvres jugées comme modestes et des oeuvres reconnues comme étant de plus haute qualité.

Ainsi, le patrimoine de l'art contemporain est vu sous l'angle de la collecte de matériaux susceptibles d'éclairer les chercheurs et les visiteurs sur les structures de la pensée plastique dans des espaces temporels et des espaces géographiques par des groupes ou des individus. Ce type de patrimoine, par rapport au patrimoine du musée d'art ancien et «historicisé», laisse transparaître les balbutiements d'une époque, pas toujours apparents dans le patrimoine qui a subi plusieurs couches de sélection dans la collection d'un musée d'histoire. Les réseaux de décideurs assument les risques de la collecte de l'art contemporain, risques paradoxalement plus ou moins calculés ou rationnels, selon la nature de ces réseaux. Entendus ainsi, ces réseaux donnent lieu à un patrimoine des formes, dont le catalogage effectue un rassemblement essentiel et dont la banque de données constitue l'ensemble, voire le musée des formes¹⁶ ayant bénéficié de la reconnaissance, réfutable ou recevable par le public large ou restreint d'un côté et les spécialistes de l'autre.

Direction de Guy Robert (juin 1964 - février 1966)

Le nouveau musée ne possédant pas de politique officielle concernant sa collection, le Livre blanc¹⁷ du gouvernement Lesage, en 1965, s'avère un outil du ministère des Affaires culturelles, sous l'égide duquel le Musée opère. On connaît le climat poli-

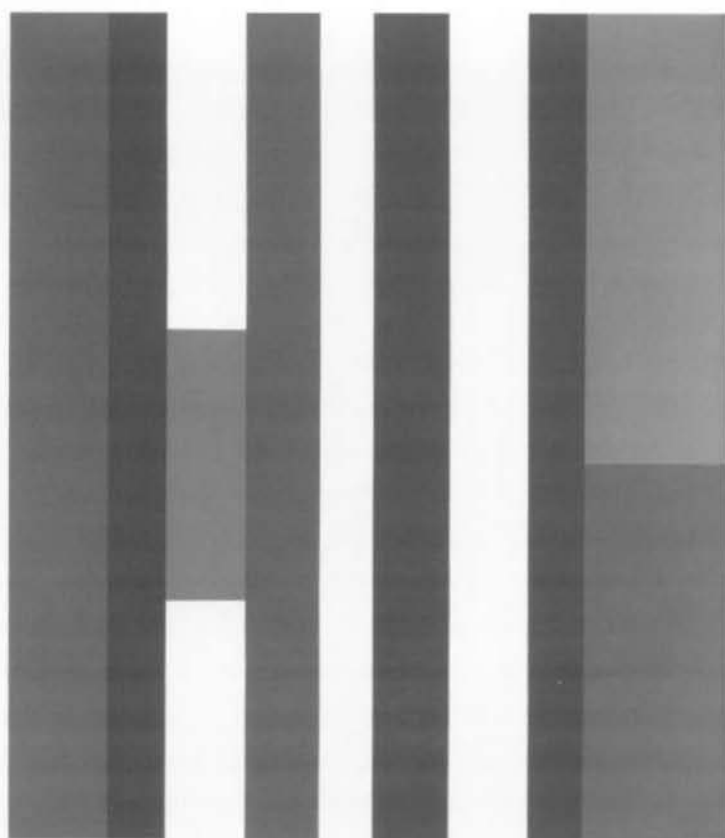


fig.2 Guido Molinari, *Rectangles rouges*, 1961, huile sur toile, 102 x 86 cm, MACM, achat 1983.

tique dans lequel s'établit le Livre blanc et se fonde le Musée d'art contemporain de Montréal, celui de la Révolution tranquille et d'un objectif d'affirmation culturelle de la société québécoise¹⁸. Le Musée étant administré par le ministère, il se trouve sans conseil d'administration jusqu'en 1984. Théoriquement, cette structure serait de nature à amplifier l'autorité du directeur de l'institution, étant donné la distance accrue entre le directeur et l'État, par rapport à la proximité entre le directeur et un conseil d'administration.

Deux points caractérisent le réseau de décideurs au cours de la direction Robert: 1) la présence de l'État dans sa nouvelle institution, par le biais de deux de ses fonctionnaires; et 2) la présence de deux membres du champ littéraire, dont le directeur lui-même. Un ex-directeur et un directeur du Musée du Québec ajoutent

un élément d'autorité gouvernementale provenant de la capitale. À la naissance du Musée, les nominations quant aux décideurs se passent comme si le champ des arts visuels était non émancipé et sous la tutelle d'un autre champ, le littéraire, et de l'État. Une tendance socioprofessionnelle se montre constante tout au long de la formation des instances décisionnelles, celle de membres issus du champ des communications et des médias, dont la Société Radio-Canada. Par ce phénomène, le champ des arts visuels se trouve davantage en interaction qu'en dépendance d'un autre champ: si l'art s'avère un matériau culturel d'intérêt pour les médias, les médias s'avèrent fort utiles comme outil d'incitation à la fréquentation de l'art, surtout lorsqu'il s'agit de l'art contemporain pour lequel le public se montre restreint. Une étude portant sur la fréquentation du Musée, à cette époque, renseignerait possiblement sur l'impact d'une telle incidence socioprofessionnelle.

Le premier directeur, Guy Robert, à l'amorce de l'élaboration de la collection, pose des objectifs¹⁹ quant à la provenance géographique (géographie vue ici comme culture) des oeuvres. Il accorde la priorité aux oeuvres des artistes montréalais, québécois et canadiens (dans l'ordre donné par l'auteur), puis à celles des artistes américains et des «Amériques» centrale et du Sud et, en troisième lieu, à celles des artistes des continents européen, africain et australien. Autant d'insistance sur le plan de l'internationalisation de la collection semble en faire une de ses préoccupations. L'analyse du contenu de la collection montre que la préoccupation quant à l'internationalisation de la collection se traduit, contrairement à l'intention de priorité aux artistes du Québec et du Canada, en une majorité d'oeuvres achetées d'artistes de l'extérieur (59%)²⁰. Durant la période étudiée, jamais une proportion d'artistes internationaux ne se montrera aussi élevée: parmi les oeuvres achetées, une faible proportion, 5%, vient des États-Unis, mais le plus grand nombre vient de France, 34%, de Belgique, 6%, et d'autres pays dans des proportions moindres. La situation est inversée sur le plan du don, alors que l'amorce de la collection mise sur le don - 92% des dons proviennent du Québec et 8% de l'extérieur du Canada. Donc, pour cette période de collecte, de façon générale le réseau accepte les dons d'oeuvres provenant du Québec (les artistes sont d'ailleurs sollicités dans ce sens et la totalité des dons d'artistes viennent d'eux, sauf un de la France) et achète des oeuvres provenant surtout de l'extérieur.

Dans son article fondamental «Musée d'art moderne», quant à sa vision du nouveau musée, Guy Robert mentionne «1940» comme date initiale de production des oeuvres à «présenter» aux visiteurs. On en déduit que la même politique s'applique à l'acquisition. Cette date est reprise dans la *Politique du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, adoptée en 1987-88. La règle est appliquée tout au long de la période, on le verra, à divers degrés. C'est à ce moment que le nombre le plus élevé d'oeuvres de la modernité récente (1939-59) sont achetées (20%) et que le nombre le plus élevé d'oeuvres contemporaines (après 1959) sont des dons (90%). Cette dernière tendance s'explique par un plus haut

taux d'oeuvres données à la collection par une majorité de jeunes artistes. La tendance à l'acquisition d'estampes se manifeste dès le début de la collecte et c'est d'ailleurs à ce moment que ce médium connaît la plus forte proportion, autant pour l'achat (68%) que pour le don (49%). La tendance est renversée seulement au début des années 1980. L'estampe s'avère la discipline favorisée par la majorité des réseaux de décideurs de 1964 à 1982, elle constitue 40% de la collection (gravures et éditions - achats et dons). La *Politique du Musée d'art...* explique que la minceur des budgets d'acquisition aurait stimulé l'achat d'estampes en grande quantité ²¹.

Sur le plan esthétique, au cours de la direction Robert, le réseau de décideurs privilégie les courants de l'abstraction gestuelle, surtout lyrique (Paris) et automatisiste, tendance qui, d'ailleurs, se maintient durant presque toute la période étudiée - elle cesse au cours de la direction Ménard - autant par le mode de l'achat que par celui du don. Également, on constate la particularité de l'entrée dans la collection des courants nouveau réalisme et pop art, actuels à ce moment-là, tout en notant l'absence des courants de l'abstraction géométrique. On peut interpréter l'absence de ce courant, qui se situe chronologiquement entre l'abstraction gestuelle et le pop art, soit par un moins grand nombre de producteurs, soit par un moins grand nombre d'objets en circulation, soit par un budget ne répondant pas aux prix demandés. Ce type de renseignement n'étant pas à notre disposition, le propos demeure dans l'ordre de la spéculation. Cependant, l'analyse montre que la même formation de membres des Comités d'acquisition composés des membres issus des mêmes milieux acquièrent plus tard, au cours de la direction Hénault, des oeuvres représentant les courants de l'abstraction géométrique.

Direction de Gilles Hénault (mars 1966 - mars 1971)

La caractérisation socioprofessionnelle des membres du réseau décisionnel au cours de la direction Hénault prend sensiblement la même forme que celle du réseau précédent, alors que le Musée est dirigé par Guy Robert. Les tendances professionnelles relèvent de la fonction publique (Affaires culturelles) et des champs de la littérature et de la communication, ces deux derniers concernant le directeur. Mentionnons qu'au milieu du mandat Hénault, en 1968, le Musée est aménagé à la Cité du Havre, dans la Galerie internationale des arts de l'Expo 67. À ce propos, la lecture des commentaires de Gilles Hénault sur le nouveau lieu montre l'événement comme étant de nature à stimuler la fonction d'acquisition du Musée (du moins, l'analyse des courants esthétiques montre une diversité accrue): «On peut dire que, pour la première fois depuis sa fondation en 1964, le musée est logé comme il convient. Ce bâtiment est même doté des meilleures installations qui soient au Canada pour assurer la sécurité et la conservation des oeuvres d'art²²». Malgré un enthousiasme certain de la part du directeur pour le nouveau lieu, il reste que l'emplacement fait face à l'isolement par rapport aux équipements artistiques situés au centre-ville: galeries d'art et ateliers - sans compter les équipements

voués au transport public des visiteurs. Par contre, la profession de journaliste à la télévision du directeur pourrait être de nature à accroître la visibilité de l'institution dans le milieu culturel.

L'analyse de contenu de la collection, quant aux tendances d'achat selon les disciplines artistiques, permet de constater que la sculpture achetée par le réseau connaît le plus fort taux d'acquisition (14%, dont les principaux artistes sont Fournelle, Trudeau, Vaillancourt et Heyvaert) durant cette période.

Le réseau consolide certes la tendance de l'abstraction gestuelle en intégrant le groupe Cobra qui, même avec peu de représentants (Alechinsky et plus tard Appel) revient quelques fois durant la totalité de la durée de collectionnement mais également en achetant une trentaine d'oeuvres de Riopelle (dont 28 gravures), 3 oeuvres de Borduas et 2 de Vaillancourt, 23 gravures de Letendre et 3 de Kandinsky, pour ne nommer que les artistes qui, à ce moment, contribuent, en nombre et en réputation, à confirmer la tendance de l'abstraction gestuelle. C'est à ce moment que l'abstraction géométrique est introduite dans la collection, en particulier avec 3 oeuvres de Molinari et 2 d'Albers. Elle en constitue une nette tendance, comme ce fut le cas pour l'abstraction gestuelle, jusqu'à la période de direction d'André Ménard.

Direction d'Henri Barras (mars 1971 - décembre 1972)

Même si le mandat de directeur d'Henri Barras ne s'étend que sur une courte durée, des tendances majeures marquent le réseau de décideurs et la collection. Au moment de sa nomination à la direction, Henri Barras possède une longue connaissance des dossiers du Musée sur les plans de l'exposition (il fut responsable des expositions de 1964 à 1971) de l'animation et de la revitalisation de la bibliothèque²³. En 1971-72, le caractère socioprofessionnel du Comité d'acquisition se modifie et présente les fondements de tendances qui, nous le verrons, s'affirmeront dans l'avenir en formant deux pôles socioprofessionnels. Cependant, une tendance se poursuit: l'intégration au Comité de professionnels des communications - Henri Barras invité à commenter l'art à la radio de Radio-Canada depuis 1965 et Guy Joussemet qui, à l'instar de l'ex-directeur Hénault, fait carrière à la Société Radio-Canada.

Les nouveaux pôles qui s'instaurent au Comité sont ceux du savant ou spécialiste de l'art et du techno-bureaucrate ou gestionnaire. On verra ressortir ces deux pôles tour à tour jusqu'à la fin de la période observée. En 1971-72, d'une part le Comité se professionnalise dans le sens de la spécialité (l'art), qu'il a la mission de juger, par la présence de la professeure d'histoire de l'art Carol Doyon et, d'autre part, il se dirige vers une techno-bureaucratization par la présence de l'avocat et homme d'affaires Jean J. Gourd.

Sur le plan sociogéographique/culturel, la collection se dote, à ce moment, par achat, de la représentation la plus élevée d'oeuvres d'artistes du Québec.

Cependant, le phénomène s'explique par l'achat en bloc de 105 oeuvres d'artistes québécois (sauf dans le cas d'une oeuvre): la collection Gisèle et Gérard Lortie. Cette collection se compose en majorité d'abstractions gestuelles et géométriques, ce qui renforce ces tendances formelles.

Direction de Fernande Saint-Martin (décembre 1972 - septembre 1977)

Fernande Saint-Martin dirige le Musée pendant une période assez longue, environ cinq années, pour permettre la création d'un terrain favorable aux modifications. Sa réputation quant à son engagement dans les milieux intellectuels et académiques tels ceux de la philosophie, de la littérature, du journalisme et de l'art conduit à sa nomination comme directrice dans le but d'une «restructuration» du Musée, souligne Louise Letocha²⁴. À mi-mandat, en 1975, Fernande Saint-Martin, au cours d'une interview accordée à Gilles Toupin, fait part des politiques du Musée et de ses commentaires²⁵. La politique du Musée étant la conservation de l'art contemporain et international à partir de 1940 (même «1900», souligne-t-elle, pour l'art international), la directrice insiste sur l'idée de conservation d'un «ensemble valable d'oeuvres» afin de constituer un patrimoine d'art contemporain, surtout québécois, qui bénéficiera à la collectivité, mais elle mentionne que le principal obstacle à la réalisation satisfaisante de ses objectifs se trouve de l'ordre des restrictions budgétaires. Fernande Saint-Martin souhaite plus de cohérence dans l'achat des oeuvres de la collection: elle soulève le cas de l'achat de la collection Lortie (105 oeuvres, dont la plupart venant des courants automatiste, plasticien et autres courants abstraits, et dont les principaux artistes sont Barbeau (14 oeuvres), Borduas (12 oeuvres), Ferron (16 oeuvres), Claude Tousignant (5 oeuvres), Letendre (12 oeuvres) et plusieurs autres) qui monopolise les budgets d'acquisition pendant les trois années qui suivent l'achat. Elle souligne que l'acquisition d'oeuvres nécessaires à l'équilibre de la collection aurait été préférable à l'achat d'un seul bloc d'oeuvres. On peut penser que la directrice souhaite une diversification des courants formels.

Fernande Saint-Martin se préoccupe de la composition des Comités consultatifs d'acquisition. Elle souhaite que les membres soient dotés d'une spécialisation sur le plan artistique et soient recrutés parmi les collectionneurs, critiques d'art, professeurs d'histoire de l'art et artistes: «Étant donné la gravité des décisions, il faut bien que les gens connaissent l'art et aient une certaine sensibilité. Il n'est pas facile de choisir la meilleure oeuvre d'un artiste²⁶». Étant donné l'autorité du directeur du Musée quant à la désignation des membres du Comité, par l'élaboration et la suggestion d'une liste de personnes susceptibles d'occuper cette position de décideur²⁷, Fernande Saint-Martin entreprend une transformation de la composition du Comité, mais avec peu de latitude, car au cours de sa direction, le Comité n'atteint jamais les sept membres qu'elle demande²⁸.

L'analyse de la *Liste des membres des Comités consultatifs d'acquisition, 1964-1991*

permet de constater qu'elle obtient la nomination d'un artiste et professeur, Jacques de Tonnancour, alors que depuis 1964-65 aucun artiste ne siège au Comité. Aussi, la représentation universitaire s'accroît en 1974-75 avec la nomination de Nicole Blondin-Dubreuil, professeure d'histoire de l'art. À partir de 1975-76, le Comité se compose de professeurs d'histoire de l'art, d'un artiste, d'une collectionneuse et de la directrice. Donc, le Comité, au cours de la direction Saint-Martin, se caractérise par sa composition faite de spécialistes de l'art et par le type de spécialistes - le statut intellectuel de la directrice et des professeurs d'histoire de l'art conduit à une intellectualisation des Comités d'acquisition, situation qui se poursuit, on le verra, jusqu'en 1984, alors que le Musée devient une société d'État administrée par un Conseil d'administration.

Outre cette tendance à la spécialisation des Comités, à partir de 1974-75, la tendance à la professionnalisation du réseau de décideurs par des spécialistes de l'art s'accroît par une augmentation des conservateurs du Musée au sein du personnel interne. Ainsi, en 1974-75, Louise Letocha et Alain Parent assument la fonction de conservateur. Ce groupe s'accroît à plus d'une dizaine de conservateurs dans les années 1980. Donc, à ce moment, le corps spécialisé de conservateurs (dans le sens de son rapport au savoir esthétique), s'ajoute à des Comités formés de spécialistes de l'art. On assiste donc à une intellectualisation du réseau de décideurs.

Cette tendance socioprofessionnelle, dans son rapport aux tendances esthétiques de la collection, se manifeste d'abord en augmentant l'achat d'oeuvres historiques (5% datent d'avant 1939) avec 2 oeuvres de Matisse (dont 1 de 1950), 1 de Morrice, de même qu'avec des oeuvres de la modernité récente, aussi historiques, dont 2 oeuvres d'Ernst, 1 de Dali et 9 de Pellan. À noter que Fernande Saint-Martin, dans l'interview accordée à Gilles Toupin, déplore la sous-représentation de Pellan dans la collection²⁹ - ces 9 oeuvres contribuent à combler la lacune et à porter le nombre d'oeuvres de Pellan à 22 en juin 1991. La tendance surréaliste se trouve consolidée par ces dernières acquisitions. C'est au cours de la direction Saint-Martin que le réseau renforce abondamment les courants de la modernité récente tels que l'expressionnisme abstrait avec 1 oeuvre de Hofmann et 2 de Motherwell, l'abstraction lyrique avec 2 oeuvres de Soulages, 2 de Manessier, Hartung, Michaux et Dubuffet, l'abstraction géométrique avec 14 oeuvres (estampes) d'Albers et *le post painterly abstraction* avec 2 oeuvres de Stella, 1 d'Olitsky et 2 de Bush. Ces achats dénotent un intérêt pour les oeuvres historiques américaines et européennes, choix cohérents en rapport avec les exigences de la recherche en histoire de l'art, exigences auxquelles un réseau de spécialistes de l'art est sensible. Le résultat est le même quant à l'achat d'oeuvres américaines, contemporaines, cette fois, du courant pop art, qui se trouve ainsi consolidé par le poids social des Dine (3 oeuvres), Warhol, Rosenquist, Rauschenberg (2 oeuvres), et du courant français de la nouvelle figuration, avec Adami. Sont relevées, ici, les oeuvres d'artistes internationaux afin de montrer la tendance à l'internationalisation de la collection,

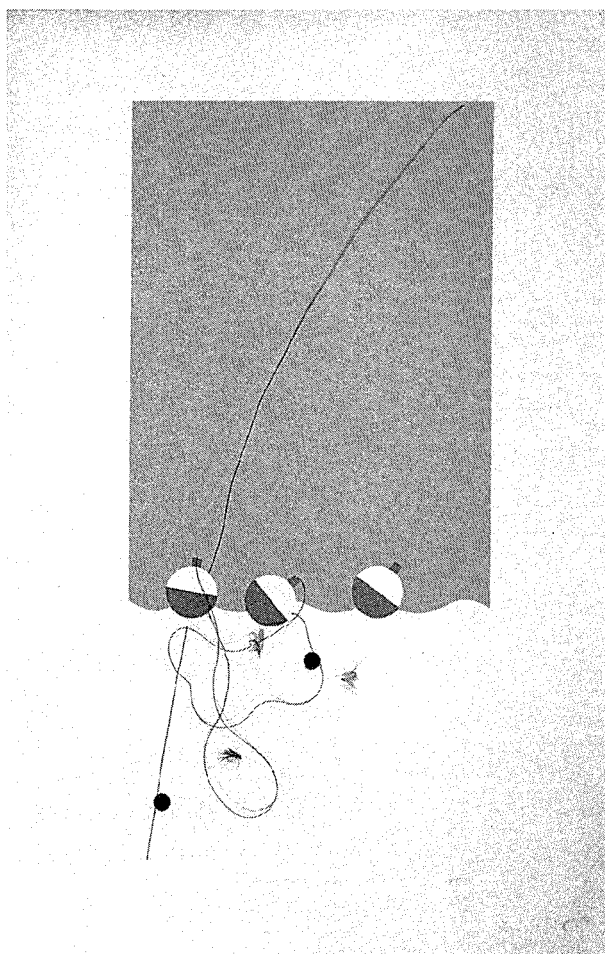


fig.3 Pierre Ayot,
Essayez plutôt le vers,
1971, sérigraphie,
corde et hameçon,
102 x 66 cm, MACM,
achat 1972.

cependant elles s'ajoutent aux travaux d'artistes québécois et canadiens. Le réseau s'intéresse également aux courants contemporains et amorce l'introduction de tendances conceptualisantes tels que supports-surfaces avec Cane et Goodwin (2 oeuvres), les travaux conceptuels de Poulin (2 oeuvres) et le *land art* avec Vazan. La prépondérance de l'estampe (40%) dans la collection est renforcée par l'achat de 29 gravures de Dumouchel (succession Dumouchel), l'artiste constituant également une dominante de la collection avec 47 oeuvres.

Si l'achat de la collection Lortie, effectué l'année qui précède l'arrivée à la direction de Fernande Saint-Martin, paralyse les budgets d'acquisition qui suivent en atténuant la liberté de manoeuvre du réseau décisionnel, le don des Musées nationaux des 55 oeuvres de Borduas est accueilli par le réseau. L'oeuvre du protagoniste de la mutation formelle la plus significative pour l'avenir historique de

l'art au Québec, du moins jusqu'à maintenant, même s'il acquiert le statut de la modernité dans une collection d'art contemporain, semble appréhendé en tant que matériau historique, paradigme, schème ou modèle formel d'une histoire de l'art contemporain, encore jeune. Ni dans les années 1970, ni encore dans les années 1990, l'histoire ne se distancie des fondements automatistes, et cela au point de négliger les autres prémices. En d'autres termes, aucun réseau, dans ce contexte historique général et de l'art en particulier au Québec, ne peut refuser un tel don (sans compter la valeur économique de ce don, question hors de notre propos). Borduas s'avère donc l'artiste le plus hautement représenté dans la collection du MACM avec 97 oeuvres (fig.1). Une telle concentration cautionne également l'idée d'apposer une marque à une collection. Celle du Musée se constitue, en partie, par les oeuvres de Borduas et de Dumouchel, dont le nombre le plus important est acquis au cours de la direction de Fernande Saint-Martin. On verra que, plus récemment, cette identité historique se modifie par d'autres indices, ceux-là contemporains.

Direction de Louise Letocha (septembre 1977 - juillet 1982)

La tendance socioprofessionnelle, au cours de la direction de Louise Letocha, se situe au pôle du savoir artistique, l'intellectualisation du réseau décisionnel s'affermissant depuis la direction de Fernande Saint-Martin. Toutes les sphères de compétence de Louise Letocha se situent dans le champ artistique: celui de la production (gravure), de l'histoire de l'art et de l'enseignement (histoire de l'art). La directrice assume ses fonctions dans un contexte de remise en question du rôle du Musée d'art contemporain de Montréal à l'intérieur de l'institution culturelle québécoise³⁰.

En outre, il faut penser que le Musée, fondé en 1964, n'a qu'une quinzaine d'années de fonctionnement et d'acquisition. Les intervenants du milieu s'inquiètent des coupures budgétaires quant à la collection³¹ laquelle, par sa courte durée d'existence et la précarité culturelle au Québec, est à combler. Le Québec est dirigé par un gouvernement péquiste, dont une des idéologies s'articule étroitement à la culture. Il est légitime que les intervenants du champ des arts visuels estiment que l'art contemporain aussi participe à façonner la culture; du moins, des acteurs du milieu en font un débat de presse et semblent préoccupés par le patrimoine de l'art contemporain à mettre constamment à jour. Au même moment, la structure administrative du Musée est critiquée et, dans un article, Léo Rosshandler fait remarquer que la directrice, dans le contexte administratif du musée d'État, «est soumise à des contraintes disciplinaires à l'intérieur de la fonction publique, contraintes incompatibles avec son rôle de directrice de musée³²» en ce sens que la directrice, dans la structure et les règlements d'un musée d'État, ne peut défendre publiquement le budget et la politique d'achat. En 1982, Louise Letocha critique d'ailleurs le paradoxe bureaucratie/culture, dans une interview qu'elle accorde à Jean Tourangeau. Elle met en cause l'absence de reconnaissance du «travail intellectuel» des professionnels du musée, par le ministère des Affaires culturelles:

«Avec le temps, la machine bureaucratique s'est alourdie et certains en ont perdu de vue les objectifs. Nous sommes au service de la culture et nous devons nous rapprocher de la population. On doit se réajuster en fonction des besoins de celle-ci. On doit décider si nous sommes là pour la culture ou non³³». Ces commentaires accompagnent la démission de la directrice en 1982. On sait maintenant que cette structure administrative prend fin en 1984, le Musée adoptant le statut de société d'État administrée par un conseil d'administration. Par ailleurs, le réseau décisionnel, malgré ce contexte de questionnement entourant le Musée, accomplit un exercice prolifique à quelques égards.

D'abord, le personnel spécialisé de conservateurs évolue - de sept, en plus de la directrice, en 1977-78, à onze, en plus de la directrice, en 1982-83. L'intellectualisation du Comité consultatif se poursuit par l'ajout, d'une part, de membres - tel que le suggère Fernande Saint-Martin en 1975 - quatre membres en plus de la directrice en 1976-77, le Comité atteint le nombre de quatorze membres en plus de la directrice Louise Letocha en 1981-82. D'autre part, tous les membres sont issus du champ artistique: artistes, professeurs d'histoire de l'art et d'arts plastiques, critiques d'art et collectionneurs s'avèrent des spécialistes du savoir artistique, autant de la production de l'art que de la théorie sur l'art, de la diffusion de l'art et de l'amour et du soutien privé de l'art (collectionneurs). Cette polarisation intellectuelle du réseau décisionnel peut s'interpréter comme un objectif de la directrice de contrebalancer la structure bureaucratique du musée d'État dans laquelle les décideurs opèrent en matière d'acquisition. Cette logique intellectuelle produit une dynamique de collection qui donne lieu à certaines tendances. Ce réseau, malgré les contraintes budgétaires, achète environ le tiers de la totalité des achats de la durée de collectionnement de 1964 à 1991; cette valeur quantitative n'aurait aucune signification si on ne prenait en compte le contenu et le qualitatif en matière de choix esthétiques.

À la fin de son mandat, en 1982, Louise Letocha fait remarquer: «nous avons rééquilibré la collection et les activités en favorisant deux tiers de québécois et un tiers d'artistes internationaux³⁴». C'est-à-dire que le réseau acquiert, dans des proportions, achats et dons inclus, de 68% pour les artistes québécois, de 5% pour les artistes canadiens hors du Québec et de 27% pour les artistes internationaux. Au cours de la direction Letocha, la source d'achat des oeuvres tend à s'effectuer surtout directement de l'artiste, soit 47%. Cette attitude pourrait s'avérer le résultat d'une intention d'interaction avec les producteurs, répondant à une remarque de la directrice: «J'ai défendu un lieu que je conçois comme intermédiaire, un espace de rencontres possibles entre la pratique de l'histoire et la pratique artistique entouré de la communauté³⁵». Sur le plan du don, durant cette période, la tendance de la source s'avère la galerie - la Galerie Gilles Gheerbrant - dans la forte proportion de 37%.

C'est au cours de la direction Letocha que les oeuvres historiques produites

avant 1939 sont le plus amplement achetées (10%). Le réseau constitué de spécialistes comprenant des historiens d'art est hypothétiquement sensible à ces matériaux ou documents historiques.

Dans l'interview de 1982³⁶, Louise Letocha déclare que son réseau décisionnel s'était donné comme objectif de rééquilibrer la collection sur le plan des disciplines photographique et vidéographique. On peut constater que le réseau instaure la tendance esthétique de la photographie au sein de la collection, surtout par l'achat, dans une proportion de 29% (194 photographies) et par le don, dans une proportion de 14% (15 photographies). La vidéographie fait également son entrée dans la collection par l'achat (2%, 14 vidéos). La photographie dominera ultérieurement jusqu'à la fin de la période observée. On note qu'à mesure qu'augmente la représentation de la photographie, celle de la gravure diminue. L'achat d'estampe connaît le début d'une régression dans la collection en même temps que la photographie connaît un essor, comme si ce dernier médium prenait le relais du premier. Par analogie, si l'estampe se confirme dans l'histoire des disciplines artistiques au Québec entre 1955 et 1970³⁷, la photographie opère un processus similaire depuis le début des années 1970, mais dans les paramètres de la postmodernité. Dans les deux cas, la discipline s'affirme comme courant. Cependant la photographie, tout comme la vidéographie, réfléchissent sur leurs propres codes quant au médium dans leur rapport à l'histoire formelle de l'art. Sans pondérer l'analyse sur le plan économique, prenons en compte un élément de conséquence quant à la prépondérance des médiums dans la collection. Si la minceur des budgets d'acquisition contribue à privilégier l'achat d'estampes jusqu'au début des années 1980, le même facteur motive la prépondérance de l'achat de la photographie et de la vidéographie depuis le début des années 1980 jusqu'à la fin de la période étudiée. Notons que la gravure et la photographie font aussi largement l'objet de dons chacune à la période d'acquisition où leur médium domine. Par ailleurs, tout comme la gravure particularise l'histoire des disciplines au Québec au moment où les Comités en privilégient l'acquisition, on peut observer une forte présence des médiums de la photographie et de la vidéographie dans les lieux d'exposition et de la critique.

Au cours de la direction Letocha, le réseau décisionnel de spécialistes de l'art renforce des tendances majeures de la collection et en introduit d'autres qui constitueront, elles aussi, des tendances majeures. On constate d'abord un dynamisme qui ne se reproduira pas durant la période observée, quant à la quantité d'objets acquis, soit 790, en tenant compte des difficultés budgétaires énoncées en 1979. D'une part, le marché de l'art à ce moment, ne connaît pas encore la surenchère de la fin des années 1980 et, d'autre part, si des tendances historiques sont renforcées - le prix de ces oeuvres est habituellement élevé - des tendances contemporaines entrent dans la collection, et on peut déduire que cet art, souvent en train de se produire se vend à des prix plus bas. C'est également le cas de la vidéographie³⁸. De

plus, ce réseau achète en majorité directement des artistes (dans 47% des cas contre 39% des galeries).

La tendance historique, au cours de la direction Letocha, se caractérise par l'introduction par achat d'œuvres de courants historiques européens, pour lesquels les artistes bénéficient du poids de la reconnaissance internationale: le suprématisme avec Lissitzky et Malévitch, le dadaïsme avec Duchamp et le constructivisme avec Tatline. C'est à ce moment que la tendance pop s'avère un courant d'art contemporain des plus privilégiés par le réseau décisionnel. Le pop art figure parmi les tendances dominantes de l'art contemporain dans la collection. Sont introduits enfin les principaux courants de l'axe contemporain, tels l'art minimal et le post-minimalisme. Ces courants, s'ils sont peu représentés dans la collection, sont à prendre en considération, puisqu'ils rendent cohérente, dans l'étude du développement de l'art actuel, l'introduction dans la collection des recherches plastiques de la postmodernité. L'analyse montre que c'est à ce moment d'acquisition que le réseau mise sur l'achat d'une quinzaine de ces travaux dont les artistes bénéficieront, plus d'une dizaine d'années plus tard, de la reconnaissance des diverses instances, diffuseurs, critiques d'art, etc., du milieu de l'art contemporain. L'analyse fait état de l'introduction des tendances de la photographie et de la vidéographie, selon les objectifs fixés par les membres du réseau décisionnel au cours de la direction Letocha. À la fin de la période observée, la photographie compte parmi les principales tendances esthétiques de la collection par rapport au médium, après l'estampe et la peinture, soit 12%.

Telles s'articulent les tendances socio-esthétiques de la collection dans leur rapport à un des deux pôles socioprofessionnels des décideurs en matière d'acquisition, le pôle des spécialistes de l'art. Il se produit une intellectualisation des réseaux de décideurs durant les directions Saint-Martin et Letocha. Un nouveau pôle se dessine au cours de la direction Ménard, pour culminer, on le verra, sous la direction Brisebois.

Direction d'André Ménard (juillet 1982 - novembre 1985)

Le directeur André Ménard, en tant qu'ex-fonctionnaire au ministère des Affaires extérieures et du Commerce extérieur du Canada, connaît particulièrement bien la nature des systèmes bureaucratiques. Néanmoins, il accueille avec enthousiasme la modification de la structure administrative du Musée en 1984: «Quant au système bureaucratique qui pesait lourd sur le Musée et le paralysait dans ses initiatives, la Loi créant la Corporation du MAC, adoptée en décembre, est venue remédier à la situation³⁹». Un conseil d'administration prenant le relais du ministère produit un système décisionnel davantage proche du Musée, mais, par ailleurs, ce conseil administratif se forme, sur le plan socioprofessionnel, en majorité d'acteurs possédant l'autorité que leur confère l'exercice de leur profession dans le champ de l'économie, des affaires, du droit, de la publicité, etc. Or, les spécialistes de l'art ne

disposent pas de l'autorité administrative du Musée (ce phénomène n'est pas particulier au MACM mais généralisé dans la sphère muséale⁴⁰). La polarité socioprofessionnelle glisse lentement mais résolument vers la forme techno-bureaucratique alors que des gestionnaires spécialisés dotés d'une expertise administrative prennent le relais de l'intellectuel/spécialiste de l'art. Le poids techno-bureaucratique se trouve ici doublement affirmé par l'expertise du directeur même, acquise à la fonction publique fédérale. Par ailleurs, le processus de techno-bureaucratisation s'effectue plutôt graduellement au Musée. Ce n'est qu'à la fin du mandat de directeur d'André Ménard et au début de celui de Marcel Brisebois que s'opère une techno-bureaucratisation des Comités consultatifs.

Dans ce contexte de transition socioprofessionnelle des décideurs, l'acquisition par achat de l'art contemporain se trouve maximisée (97%), contre 2% pour l'art de la modernité produit avant 1939 et aucun achat pour celui produit entre 1939 et 1959. Cet effet dominant n'apparaît cependant pas sur le plan du don. Le réseau décisionnel, au cours de la direction Ménard, ne semble pas préoccupé par des considérations historiques quant à la collection, bien qu'il faille prendre en compte que, au début des années 1980, on s'éloigne de plus en plus du début de la catégorisation chronologique quant à l'art contemporain, pour cette analyse, soit après 1959. Quoi qu'il en soit, les oeuvres historiques, depuis la direction Ménard, n'apparaissent plus comme une préoccupation d'acquisition. À la fin de la période observée, l'achat des oeuvres produites avant 1939 se situe à 5%, celles produites entre 1939 et 1959, à 11%, et celles produites après 1959, à 80%. La fusion achat/don porte les proportions à 5% pour les oeuvres produites avant 1939, à 12% pour celles produites entre 1939 et 1959, et à 77% pour celles produites après 1959 (6% des dates demeurent inconnues).

Au cours de la direction Ménard, la tendance à l'achat d'estampes (3%) chute radicalement. Tout en continuant à favoriser l'achat de la photographie, le réseau décisionnel privilégie plus que tout autre médium et davantage qu'à tout autre moment la vidéographie (16%). Tel comme pour la photographie, cette attitude se poursuit jusqu'à la fin de la durée observée. Par ailleurs, on note l'absence des courants abstraits, autant automatiste que géométrique exception faite pour l'achat de 2 oeuvres de Molinari (fig.2); on remarque aussi l'absence quasi définitive de l'esthétique pop. Les courants ont tendance à être remplacés par des disciplines récentes telles que l'installation - introduite de façon négligeable (à 4%), la photographie et la vidéographie. L'axe des tendances esthétiques privilégié par les décideurs est maintenant renversé; cependant, ce n'est que dans la seconde moitié des années 1980 qu'une nouvelle dynamique décideurs-tendances esthétiques s'affirme.

Direction de Marcel Brisebois (décembre 1985 - juin 1991)

Au moment de cette étude, Marcel Brisebois poursuit ses fonctions de directeur du

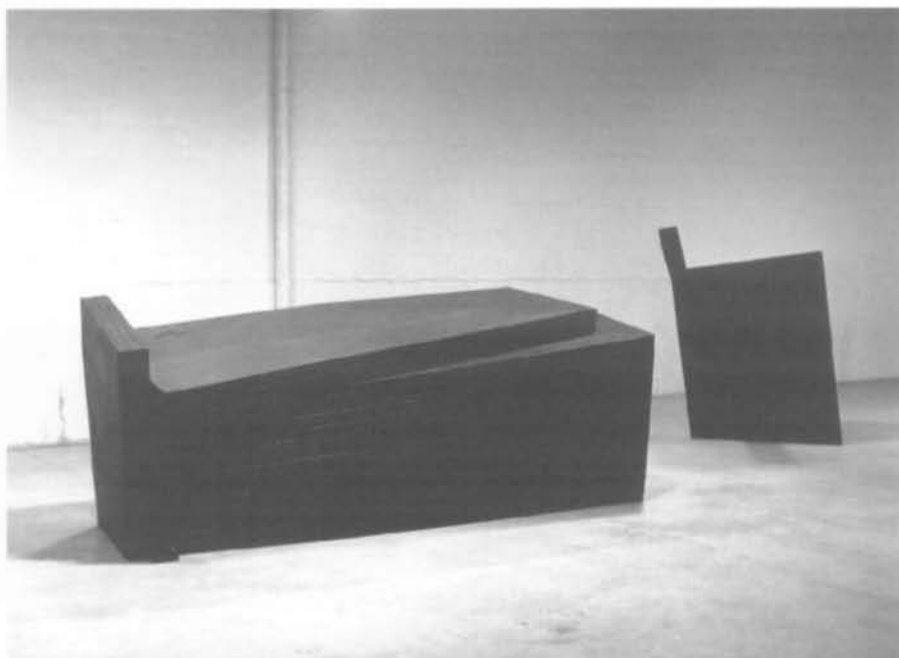


fig.4 Roland Poulin, *La nuit, de toutes parts*, 1988, bois, pigments à l'huile, 90 x 130 x 650 cm, (l'ensemble), MACM, achat 1991.

Musée. Quant aux paramètres portant sur le phénomène de polarisation socioprofessionnelle des décideurs du Musée, on constate le statut bipolaire du directeur, dans le sens que ses propriétés professionnelles relèvent du pôle intellectuel comme du pôle de la gestion: autant Marcel Brisebois se manifeste dans les sphères du professorat, de la théologie et de la philosophie, autant il se manifeste comme administrateur et ce, dans les champs du savoir, au collège de Valleyfield, et de l'art au MBAM. Cette double position socioprofessionnelle se qualifie par surcroît d'une propriété additionnelle - le rôle exercé par le directeur dans le champ de la communication, avantage considérable compte tenu de la durée de cette fonction (1973-1991) et de la qualité de la visibilité des interventions - Radio-Canada rejoignant le public susceptible de s'intéresser aux activités du MACM. Cette propriété s'avère apte au rayonnement du Musée en dehors du milieu des connaisseurs et des spécialistes de l'art, non seulement par la nature du contenu diffusé mais par son prestige social, la question artistique, malgré les objectifs véhiculés dans le

monde de l'art quant à l'idée de démocratisation, portant toujours une aura d'élitisme. Il est également possible qu'un acteur (ici le directeur) possédant des propriétés de position médiatiques s'applique à véhiculer dans le champ culturel, vu la reconnaissance que cette visibilité lui apporte, une qualité de l'art, qualité qui pourrait se manifester, en retour, dans la collection.

Au moment où Marcel Brisebois est nommé directeur, la collection possède des assises solides quantitativement et qualitativement, de même que des orientations quant à cette collection, définies par les directeurs précédents. Plusieurs orientations étant déjà réalisées ou en voie de réalisation, il ressort du discours de Marcel Brisebois quant à ses objectifs concernant la collection, une volonté de mise en valeur des acquis, tout en poursuivant le développement de la collection. Cette double nécessité suscite chez le directeur l'objectif de l'élaboration d'une politique de collection⁴¹. La *Politique du Musée d'art...* est adoptée par le conseil d'administration en trois étapes - en 1987, en 1988 et en 1990. La tendance à la techno-bureaucratization du réseau décisionnel du Musée est propice à la réalisation et à l'adoption de politiques. En outre, la nécessité de la relocalisation du Musée au centre-ville est un objectif majeur de Marcel Brisebois⁴² tel que posé par ses prédécesseurs les plus immédiats. L'accumulation des objets requiert un espace adéquat pour leur conservation et leur exposition. Le MACM est inauguré au centre-ville de Montréal sur le site de la Place des Arts, en mai 1992. Le directeur considère comme étant une «mission» du Musée de permettre et de promouvoir la recherche⁴³ sur l'art. Cette fonction muséale, déjà existante dans les locaux de la Cité du Havre, prend de l'expansion et s'affirme dans les espaces du centre-ville, sous la forme de médiathèque.

La structure administrative des conseils d'administration composés de divers types de gestionnaires de champs autres que celui de l'art, exception faite de l'historienne d'art Claudette Hould et du décorateur Claude Hinton dont la spécialité relève de la création et de la culture, positionne le réseau décisionnel au pôle techno-bureaucratique. Les présidents des conseils d'administration - des gestionnaires reconnus dans le milieu des affaires - siègent au Comité consultatif, ce qui accroît l'autorité techno-bureaucratique du réseau décisionnel: ces membres sont consultés sur les oeuvres proposées par les conservateurs et, en dernier lieu, entérinent les recommandations du groupe de «conseillers», dont certains d'entre eux font partie. L'analyse montre que les Comités consultatifs sont en majorité composés de gestionnaires, au cours de la direction Brisebois, exception faite pour le directeur - dont l'expertise se situe aux deux pôles - pour l'historienne d'art Constance Naubert Riser et pour le critique et amateur d'art Georges Curzi.

Ce réseau privilégie nettement l'achat en galerie, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'un spécialiste du marché de l'art plutôt que directement de l'artiste (58% contre 24%). La tendance générale quant à la source d'achat, dans la période totale étudiée, se situe du côté des galeries, les quatre premières sources étant: les galeries

(41%), les artistes (30%), les éditeurs (11%) (le nombre élevé d'estampes dans la collection explique le phénomène) et les collectionneurs (10%).

Au cours de la direction Brisebois, la tendance esthétique confortée par le réseau décisionnel formé en majorité de gestionnaires porte sur une discipline artistique plutôt que sur un système formel. C'est à ce moment que le réseau achète la plus grande concentration d'oeuvres photographiques récentes ou actuelles, considérée dans la totalité de la durée, et par surcroît, c'est ce médium qu'il achète en plus grande part (42%). La tendance à acheter de la vidéographie se poursuit depuis le coup d'envoi donné au cours de la direction Ménard, bien que dans une proportion moindre, soit 11%. Ces résultats concrétisent l'énoncé quant aux priorités du Musée de s'intéresser à ces deux médiums, dans la *Politique du Musée d'art...* déposée en 1987-88⁴⁴. On peut déduire de ce constat que les nouveaux décideurs se montrent davantage intéressés par des techniques artistiques que par des systèmes formels donnant lieu à des courants artistiques «catégorisés» par l'histoire et la critique, contrairement à l'attitude d'acquisition des membres du pôle intellectuel, spécialistes de l'art et de son histoire, lesquels semblent insister davantage sur les courants esthétiques et historiques de la modernité.

Bien que le coup d'envoi soit porté au cours de la direction Letocha, le réseau de décideurs, à la fin des années 1980 et début 1990, concentre davantage ses choix sur les courants esthétiques contemporains. Sous les directions Ménard et Brisebois, c'est l'estampe (respectivement 3% et 4%) qui cède sa position prédominante à la photographie et à la vidéographie. Parallèlement, l'accent porte maintenant résolument sur les recherches artistiques du moment catégorisé ici postmoderne. L'intention énoncée dans la *Politique du Musée d'art...*⁴⁵ quant à l'acquisition d'oeuvres historiques, significatives pour la compréhension de l'art contemporain, tend de plus en plus à céder le terrain aux oeuvres actuelles, du moins pour ce qui est de l'achat. Les dons s'inscrivent dans une modernité récente pour ce qui est des oeuvres abstraites internationales ou québécoises, et dans une modernité plus éloignée pour ce qui est des oeuvres québécoises s'associant, par affinités plastiques, à des courants tels le fauvisme et le surréalisme.

Sur le plan des dons, le schéma est différent. D'abord, on remarque que c'est au cours de la direction Brisebois qu'il s'acquiert le nombre le plus élevé de dons, soit 412 oeuvres. Ces 412 oeuvres représentent 41% du total de la collection et 68% des acquisitions de cette direction. Ce constat permet d'établir un lien entre le caractère socioprofessionnel du réseau de décideurs, dont les membres s'avèrent des éléments du milieu des affaires, pour la plupart renommés (dans leur milieu et dans la société québécoise) et d'un groupe économique supérieur de la société, et la prédominance de l'acquisition par don. L'aura de cette élite économique (les membres/gestionnaires du réseau décisionnel sont eux-mêmes souvent des mécènes) luit dans les cercles sociaux fréquentés par ses pairs, situation apte à propager le goût de l'art, mais également milieu où se recrutent les collectionneurs reconnus, dona-

teurs potentiels. N'est-ce pas là l'intention du Musée lorsqu'il énonce dans sa *Politique du Musée d'art...* que les membres du Comité d'acquisition doivent «veiller à assurer un lien dynamique entre le Musée, les corps intermédiaires et les clientèles que vise son action [...]». Cette qualité est essentielle à l'intégration et au rayonnement du Musée dans la vie montréalaise et internationale de même qu'à l'enrichissement de la collection⁴⁶. On note par surcroît que, au cours de cette tendance techno-bureaucratique, des donateurs des oeuvres acquises se retrouvent parmi les membres de Comités consultatifs. Les tendances esthétiques de ce nombre élevé de dons se situent dans presque tous les courants mentionnés dans cette étude, depuis des courants historiques jusqu'à la photographie. La vidéo ne figure pas encore dans la dynamique collectionneur/don, l'acquisition de ce médium ne constituant pas encore une pratique favorisée par les collectionneurs privés. Telles se présentent les tendances d'acquisition, dans le schéma d'une polarité techno-bureaucratique, au cours de la direction Brisebois.

Politiques/tendances socio-esthétiques et la collection

Enfin, soulignons les tendances majeures, prenant en compte la durée entière de collectionnement. La *Politique du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection* reflète non seulement les intentions du Musée en matière d'acquisition, surtout depuis 1984 alors que l'institution devient une société d'État⁴⁷, mais également d'autres mesures appliquées depuis la fondation du Musée. Avant cette date, les intentions énoncées ici, parfois floues, compte tenu du jeune âge de l'institution, mais cohérentes et ambitieuses (il faut comprendre que, à Montréal, les politiques d'un musée d'art contemporain s'apparentent presque à un projet culturel de société), proviennent des directeurs étant donné l'autorité que leur confère leur poste, avant 1984, position exigeant qu'ils occupent de multiples fonctions, du moins celle de directeur, de conservateur et de membre du Comité consultatif. Par ailleurs, les intentions, avant 1984, ne sont pas toujours connues ou publiées. Nous tâchons de cerner comment, de façon générale, les intentions connues se traduisent dans les résultats quant aux tendances de la morphologie socio-esthétique de la collection.

Pour l'ensemble des acquisitions, sur le plan social, la tendance quant à l'âge des artistes de la collection se situe nettement dans le groupe des 35 ans et plus (79%). Le résultat s'explique par la politique d'acquérir les oeuvres d'artistes faisant preuve de maturité artistique et intellectuelle⁴⁸. Quant au ratio femmes/hommes, les oeuvres produites par des hommes sont acquises à 84% - une étude spécifique pourrait expliquer cette situation. Sur le plan géographique, la tendance se situe en majorité chez les artistes du Québec (65%); viennent ensuite les artistes de l'extérieur du Canada (24%) et, en dernier lieu, les artistes canadiens de l'extérieur du Québec (7%), résultats qui s'inscrivent dans les politiques énoncées: celles de Guy Robert en 1965⁴⁹ celles de Fernande Saint-Martin en 1975⁵⁰, de même que celles

du Musée en 1987-88⁵¹.

Les acquisitions s'effectuent en majorité par achat (69%- 2176 oeuvres). Les tendances quant aux sources d'achat des oeuvres sont les galeries (41%), les artistes (30%), les éditeurs (11%) (la collection comprend 40% d'estampes) et les collectionneurs (10%). Dans la *Politique du Musée d'art...*, les artistes, les galeries et les collectionneurs sont les trois sources qui viennent en tête de liste⁵². À l'inverse, les tendances majeures quant aux sources des dons s'établissent comme suit: les collectionneurs (43%), les artistes (14%) et les galeries (11%). Le Musée énonce comme objectif la stimulation des dons provenant des grandes collections privées⁵³.

Sur le plan esthétique, il faut ajouter que la tendance chronologique des oeuvres achetées s'oriente vers celles produites après 1959, à 80%; suivent celles produites entre 1939 et 1959, à 11%, et avant 1939, à 5%. Pour ce qui est des dons la tendance se situe à 71% après 1959; suivent les oeuvres produites entre 1939-59, à 15%, et celles produites avant 1939, à 5%. Quant aux dons et achats réunis, la tendance va vers les oeuvres produites après 1960, à 77%; viennent ensuite les oeuvres produites entre 1939-59, à 12%, et avant 1939, à 5%. Il est spécifié par Fernande Saint-Martin, dans l'interview de 1975, que son Comité établit à 1940 la limite historique de production, sauf pour l'art international, dont la date peut reculer jusqu'à 1900⁵⁴. Quant à la *Politique du Musée d'art...*, elle situe le début de l'exercice de son mandat en 1939, au moment de la création de la Société d'art contemporain de Montréal, tout en considérant les oeuvres produites avant 1939 significatives dans le développement de l'art contemporain, en mettant cependant l'accent sur la production actuelle⁵⁵.

La prépondérance quant au médium acheté au cours de la période étudiée, on le répète, s'avère l'estampe (42%, édition et gravure comprises), suivie par la peinture à 17% et la photographie à 14%. Quant au don, la prépondérance du médium s'avère l'estampe (37%, édition et gravure comprises), suivie par la peinture à 20% et la photographie à 12%. On remarque donc que la sculpture vient en cinquième position (8%, achat et don compris) après le dessin et, du coup, on constate la difficulté persistante de la sculpture dans son rapport aux collections. L'intérêt des spécialistes de l'art pour l'installation, depuis le début des années 1980, par un effet d'association entre le langage installatif et l'objet sculptural, confère une forme de reconnaissance à la sculpture la visibilité dans les lieux d'exposition et le discours critique étant les principaux moteurs de cette reconnaissance. Par ailleurs, l'installation ne constitue que 1% de la collection. Elle s'infiltré difficilement dans les collections privées par absence de tradition de collection et, sur un autre plan, disent les commentateurs, faute d'espace physique. La question se pose à savoir si cette situation dans le lieu de la collection privée amène un retentissement dans l'attitude d'acquisition des décideurs composant les Comités, pour ce qui est de la collection muséale. Il y aura également lieu d'examiner le rapport prix-budget dans ces deux derniers cas.

Selon la *Politique du Musée d'art...*, ce n'est pas intentionnellement que la gravure se trouve privilégiée à travers la durée - on spécifie que l'attitude est déterminée par la nature modeste des budgets d'acquisition⁵⁶. La *Politique du Musée d'art...* déclare acquérir l'ensemble des disciplines artistiques⁵⁷, mais affirme rétrospectivement «s'intéresser» à la photographie du début du siècle à maintenant, depuis 1978, et à la vidéographie, depuis 1979⁵⁸. Dans l'interview de 1982, Louise Letocha, dans un bilan rétrospectif, dit avoir voulu combler la sous-représentation de la photographie et de la vidéographie dans la collection⁵⁹. Il en résulte que la photographie caractérise actuellement la collection, au début des années 1990, tout comme l'estampe caractérise la collection, surtout jusqu'au début des années 1980, la peinture se situant confortablement au centre.

On constate une cohérence entre les intentions générales formulées par les décideurs en matière de politiques, des directeurs aux administrateurs, et les résultats de cette analyse⁶⁰. Ce jeu se produit toujours selon plusieurs conjonctures atténuant la volonté et le pouvoir des décideurs: disponibilité des oeuvres, budgets, politique, socio-économie et dynamique des consensus chez les décideurs (conservateurs/Comités consultatifs), etc.

Si la collection se singularise par la place prépondérante des disciplines gravure/photographie, elle se singularise également par des dominantes esthétiques selon des courants et des artistes qui, pour quelques-uns, les font et qui, pour quelques autres, s'y greffent. L'examen de la morphologie esthétique de la collection selon les courants esthétiques dominants des oeuvres et les artistes principaux fait surgir la tendance gestuelle abstraite, tous mouvements et productions isolés compris, comme tendance dominante d'acquisition (achat et don) pendant toute la durée de collectionnement, parfois avec beaucoup moins d'insistance, mais à travers une constance jamais démentie. Le mouvement automatiste se trouve le plus confirmé par la représentation des oeuvres de l'ensemble de ses adhérents et, par surcroît, par celles de son principal initiateur, Paul-Émile Borduas, qui fournit le nombre le plus élevé d'oeuvres dans la collection pour un seul artiste, soit 97. La tendance géométrique abstraite, plasticisme et productions isolées compris, s'avère la deuxième tendance formelle marquant la collection, sous les modes de l'achat et du don, en nombre et en constance dans la durée. Elle est représentée principalement par le mouvement plasticien, dont les deux artistes dominants dans la collection sont Guido Molinari (25 oeuvres - 7 peintures, 2 sculptures, 1 dessin et 15 gravures) et Claude Tousignant (26 oeuvres - 9 peintures, 14 gravures, 2 dessins et 1 aquarelle). Le troisième courant faisant tendance est le pop art, achats et dons compris. Il s'échelonne avec constance sur toute la durée d'acquisition et comprend des artistes québécois et américains avec une dominante québécoise. Pierre Ayot (fig.3) (14 oeuvres, toutes des gravures, sauf une oeuvre collective - techniques mixtes) figure comme étant l'artiste dont les oeuvres relevant de l'esthétique pop prédominent dans la collection. Confirmés par le temps ces trois courants - automa-



fig.5 Betty Goodwin, *Red Sea*, 1984,
pastel à l'huile, pastel, huile et fusain sur
papier, 305 x 213 cm, MACM, don 1988.

tisme, plasticisme et pop art - s'imposent déjà dans la jeune histoire de l'art québécois, histoire alimentée par les matériaux de la collection muséale.

Les courants très récents ne constituent pas, à ce moment, une tendance d'acquisition. Par ailleurs, parmi les artistes produisant dans l'ensemble des systèmes esthétiques de l'art conceptuel, supports-surfaces, le postminimalisme et les recherches de la postmodernité, les signatures les plus représentées sont celles de Roland Poulin (fig.4) (16 dessins et 3 sculptures: 19 oeuvres- toutes par achat) et de Betty Goodwin (fig.5) (14 estampes, 1 peinture, 3 dessins et 1 collage: 16 - sur les 19 oeuvres de l'artiste dans la collection, 3 relèvent de la nouvelle figuration - 16 par achat et 3 par don). Si ces deux artistes contribuent à introduire une tendance dans l'organisation formelle actuelle, ce phénomène ne se réduit pas à un nombre, même si leur représentativité domine quantitativement, mais s'appréhende tout autant par le poids de leur visibilité sociale dans le champ artistique. Si, dans la sphère photographique, comme tendance d'acquisition, on retrouve une prédominance d'artistes internationaux entrés dans l'histoire, tel Laszlo Moholy-Nagy (fig.6) (32 oeuvres), on retrouve également des dominantes chez les artistes actuels, dont le Québécois Serge Clément (21 oeuvres), lorsque ses travaux sont les plus représentés parmi du temps contemporain.

L'étude du caractère socioprofessionnel du réseau de décideurs du Musée en matière d'acquisition permet de dégager deux pôles principaux, l'un adoptant la forme d'une intellectualisation de l'ensemble des réseaux décisionnels, phénomène le plus marqué au cours des directions de Fernande Saint-Martin et de Louise Letocha, l'autre adoptant la forme d'une techno-bureaucratization des réseaux, dont la manifestation majeure se produit au cours de la direction de Marcel Brisebois. La configuration intellectuelle des Comités consultatifs donne lieu à une représentativité composée de spécialistes de l'art issus des sphères du savoir artistique, professeurs d'histoire de l'art, critiques d'art et artistes et connaisseurs d'art - collectionneurs, tandis que la configuration techno-bureaucratique s'axe sur un regroupement de membres, autant des conseils d'administration que des Comités consultatifs, dont les fonctions découlent en majorité des activités professionnelles reliées à l'administration, la gestion et l'économie. On constate par ailleurs que, pour plusieurs de ces spécialistes, le caractère socioprofessionnel de gestionnaire se trouve mitigé par leur rôle et leur expertise de collectionneur. Un troisième courant professionnel traverse cette bipolarité, ses membres étant issus du champ de la communication (radio, télévision, journalisme et relations publiques). On voit s'élaborer également, dans la durée le réseau interne de spécialistes de l'art formé des conservateurs du Musée, desquels les propositions d'acquisitions, reliées au savoir esthétique, émanent à l'origine. On constate principalement que les réseaux de spécialistes de l'art s'intéressent autant à l'élaboration d'une assise historique de la collection qu'à l'introduction de courants formels contemporains et de disciplines inexistantes dans la collection, telles la photographie et la vidéographie. On constate également que les

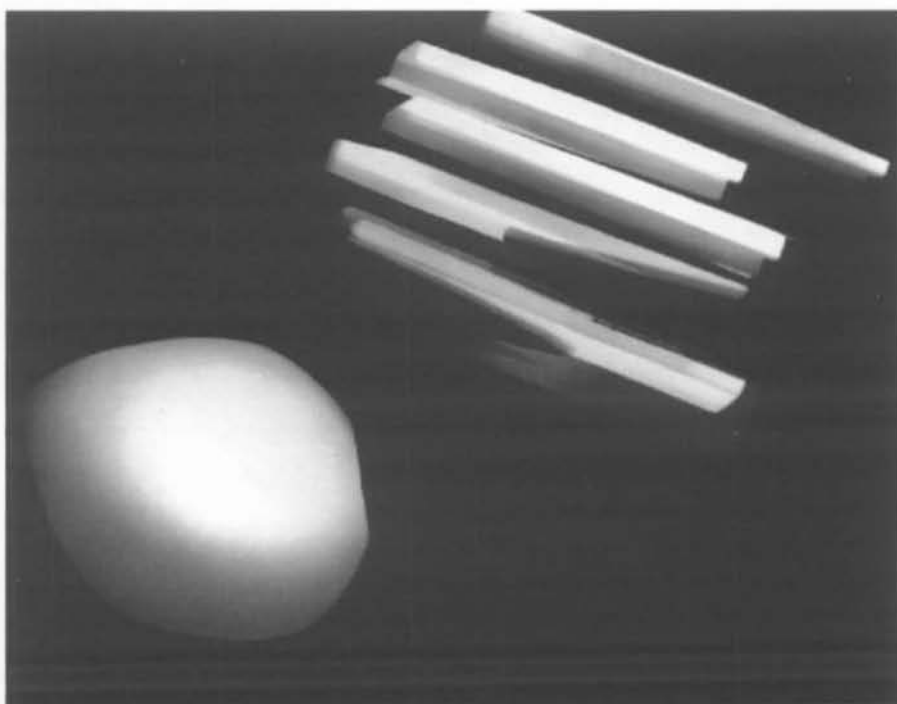


fig. 6 Laszlo Moholy-Nagy, *Sans titre*, n.d., photogramme, 29/50, 18 x 24 cm, MACM, achat 1981.

réseaux caractérisés par les gestionnaires spécialisés mettent l'accent sur l'achat d'œuvres contemporaines et continuent de privilégier les disciplines photographiques et vidéographiques à un point tel que la photographie procure une nouvelle identité à la collection, à l'instar de l'effet produit par l'estampe.

Cette étude, par extension, constitue un bilan de la morphologie de la collection du Musée, élaborée jusqu'à sa relocalisation au centre-ville, dans des conditions budgétaires, physiques et géographiques difficiles.

La collection et l'histoire de l'art

Tel se dessine, succinctement, le patrimoine artistique, historique et contemporain, que différents acteurs en interaction élaborent à partir des propositions plastiques des artistes à divers temps de la formation de la collection. Le Musée donne lieu, par la sélection, l'archivage et le rassemblement des objets, à une collection qui constitue un pan de l'histoire de l'art au Québec, histoire constituée au Québec et, qui englobe en priorité l'art québécois et ensuite l'art international. Jean-Marc Poinot affirme que si le musée «fonde l'histoire de l'art» en conférant «à l'objet

une dimension historique», par effet de circularité, cette dimension historique «elle-même institue l'Archive⁶¹» (ou la collection). Il explique que le musée n'assigne pas à l'objet d'art une «dimension esthétique», laquelle préexiste à son entrée au musée, mais une «dimension historique⁶²».

L'exposition et la confirmation historique

Considérés sous l'angle historique, les objets de la collection, en adoptant le statut de documents, doivent, afin d'être associés à la cognition, effectuer le passage vers la visibilité. L'exposition est à l'objet ce que le livre est au texte ou l'exposition est à la pensée plastique ce que le livre est aux autres formes de pensée, incluant la pensée mathématique. Autrement dit, l'exposition rend effectives les dimensions historique et esthétique de l'objet archivé. La spécificité plastique intrinsèque de l'objet avant son insertion dans la collection se trouve concrétisée par l'exposition⁶³. Poinsoy affirme encore: «L'exposition est ce par quoi le fait artistique advient⁶⁴». Le Musée d'art contemporain de Montréal constitue, par sa collection, un patrimoine et une histoire de l'art. Toutefois, ce patrimoine est porteur d'un discours matérialisé dans l'objet esthétique⁶⁵. Afin d'éviter la réification par l'acte de muséification (idée souvent proposée par des théoriciens de la muséologie), le discours plastique contenu dans l'objet archivé doit être diffusé. Le catalogue devient un support important à la concrétisation du discours historique de la collection. Si la collection donne lieu à une histoire de l'art, cette structure d'«écriture» de l'histoire demeure muette et occultée aussi longtemps qu'elle n'accède pas à la visibilité par l'exposition. On considère, dans le cadre de cette recherche portant sur la collection, que l'inclusion de la pertinence de l'exposition quant au processus d'historicisation des formes, procure une finalité à l'idée de la collection.

Le Musée d'art contemporain de Montréal crée donc en 1992, à l'heure de l'inauguration de ses nouveaux espaces au centre-ville, par son exposition «La collection: tableau inaugural», l'événement qui procure la finalité d'une histoire de l'art comportant la singularité du système muséal qui la crée: un rassemblement d'objets visuels sélectionnés et archivés. Le Musée, on le sait, en raison de circonstances géographiques, économiques et surtout physiques, ne peut exposer que de façon fort parcellaire sa collection avant plus de vingt-cinq années de classement. L'exposition de la collection permanente du Musée, événement qu'on souhaite constant dans le futur, produit le double événement du discours de l'art et de l'histoire de l'art⁶⁶. Le système muséal de transmission du savoir procède singulièrement, on l'a vu, mais s'avère susceptible d'atteindre des zones cognitives difficilement accessibles autrement que par les formes. La collection, vue ainsi, en outre de produire un patrimoine et une histoire de l'art, adopte un statut d'archives des formes.

JOCELYNE CONNOLLY

Montréal

Notes

- 1 Un abrégé sous le titre Jocelyne CONNOLLY, «Le Musée d'art contemporain de Montréal, Sociologie de la collection» dans *Etc Montreal*, n° 24, 15 nov.-15 fév. 1994, p.6-14. Le contenu provient essentiellement de notre mémoire de maîtrise en études des arts, *Le Musée d'art contemporain de Montréal. Décideurs et morphologie socio-esthétique de la collection (1964-1991)*, déposé à l'Université du Québec à Montréal, en décembre 1992. Nous tenons à remercier les professeurs Mme Francine Couture et M. Laurier Lacroix qui ont respectivement dirigé et codirigé cette recherche. La banque de données informatisée sur la collection a été fournie à l'auteure par Monique Gauthier, archiviste de la collection, MACM, juillet 1992. Les documents suivants ont également été fournis à l'auteure par le MACM: *Liste des conservateurs, 1965-1992*, 2 juin 1992; *Liste des directeurs, 1964-1991*, juin 1992; *Liste des membres des Comités consultatifs d'acquisition, 1964-1965 à 1989-1990*, juin 1992. Un schéma des courants esthétiques dominants dans la collection apparaît dans le mémoire, p.97-112. La norme neutre du masculin est utilisée dans ce texte.
- 2 Renseignement communiqué à l'auteure par Léo Rosshandler, juin 1991.
- 3 Howard S. BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Série «Art, Histoire, Société», 1988.
- 4 Pierre BOURDIEU, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps Modernes*, n° 246, 1966, p.865.
- 5 *Politique du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1989 et 1990.
- 6 Renseignement communiqué à l'auteure par Paulette Gagnon, conservatrice en chef, le 6 juillet 1992.
- 7 *Politique du Musée d'art...*, p.18.
- 8 Document «Musée d'art contemporain de Montréal, Conservateurs 1965-1992», fourni par Michelle Gauthier, responsable de la Médiathèque, le 2 juin 1992.
- 9 Renseignement communiqué à l'auteure par Paulette Gagnon, le 6 juillet 1992.
- 10 *Politique du Musée d'art...*, p.18.
- 11 *Ibid.*
- 12 *Ibid.*
- 13 *Ibid.*
- 14 Renseignement communiqué à l'auteure par Paulette Gagnon, le 6 juillet 1992.
- 15 Les documents suivants sont consultés pour la préparation du schéma des courants esthétiques: Serge ALLAIRE, «Le pop au Québec: Claude Jasmin - un parti pris», dans Francine Couture (réd.), *Les arts et les années 60*, Montréal, Triptyque, 1991, p.51-69; Pierre CABANNE, *Dictionnaire international des arts*, tomes I-III, Paris, Bordas, 1975; Mathilde Ferrer (réd.), *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1989; *Le monde selon Graff 1966-1986*, sous la direction de Pierre Ayot et de Madeleine Forcier, Montréal, Éditions Graff, 1987; Louise LETOCHA, «Une figure déniée», dans Francine Couture (réd.), *Mises en scène de l'avant garde*, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, printemps 1987, p.47-53; Guy ROBERT, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Montréal, France-Amérique, 1985; les catalogues *Aurora Borealis*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1985; *La collection: tableau inaugural*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992; *Les vingt ans du Musée. À travers sa collection*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985.
- 16 Sans imaginer le musée d'art dépourvu de ses objets, il est pertinent de les considérer, sur le

plan de la recherche, tel que le soutient Bernard DELOCHE dans *Muséologica. Contradictions et logique du musée*, Paris, Vrin, 1985, comme «centre de diffusion des formes» (p.10) et que «les nouveaux supports (films, photothèques, bandes magnétiques et banques de données, etc.) qui sont entrés au musée durant ces vingt dernières années renouvellent complètement le rôle du musée, sa fonction de mémoire et son utilisation» (p.46). Cela dit, ajoutons que si cet arsenal technique répond aux attentes des divers chercheurs du champ de l'esthétique, il ne peut remplir complètement la fonction de diffusion des formes, par exemple auprès du public (large, restreint, voire spécialisé). Néanmoins, si la vue de l'objet s'avère le moyen le plus adéquat de transmission de la connaissance plastique, encore faut-il que le musée procède à une sélection des objets à montrer, afin de tendre à condenser les éléments cognitifs à transmettre.

- 17 Québec, Ministère des Affaires culturelles, *Livre blanc*, s.l. 1965, 258 p.
- 18 Voir à ce sujet, Coll., *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1986, p.691-720: «Les changements qui se produisent à compter de 1960 dans la littérature et les arts sont spectaculaires et extrêmement rapides. Ils concernent globalement toute la situation faite à la culture dans la société québécoise» (p.691).
- 19 Guy ROBERT, «Musée d'art moderne», *Maintenant*, n° 37, janvier 1965, p.32.
- 20 Pour toutes les informations quantitatives de cette synthèse, se référer aux tableaux de l'article de CONNOLLY, n.1, p.11-14.
- 21 *Politique du Musée d'art...*, p.4.
- 22 Gilles HÉNAULT, «L'art contemporain a son musée», *Culture vivante*, n° 10, août 1968, p.14. On convient maintenant que le milieu de l'art contemporain constate rapidement, à nouveau, l'incohérence de ces bâtiment et lieu pour réclamer une relocalisation du Musée au centre-ville dans un bâtiment mieux adapté à la conservation et à l'exposition de sa collection.
- 23 Louise LETOCHA, «Henri Barras, directeur par intérim du Musée d'art contemporain», *Historique du Musée d'art contemporain de Montréal*, inédit, s.d., chap. 3, p.1-6.
- 24 Louise LETOCHA, «Le Musée d'art contemporain sous la direction de Fernande Saint-Martin», *Ibid.*, chap. 4, p.1.
- 25 Gilles TOUPIN, «Un musée à la recherche de ses moyens. Une interview avec Fernande Saint-Martin», *La Presse* (Montréal), 5 juillet 1975, p.D-16.
- 26 *Ibid.*
- 27 *Ibid.*
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.*
- 30 Gilles TOUPIN, «La crise des musées de Montréal», *La Presse* (Montréal), 13 mai 1978, p.D-1.
- 31 Carol DOYON, «Le Comité d'acquisition du MAC s'inquiète», *Le Devoir* (Montréal), 14 juillet 1979, p.16. Dans une lettre ouverte au ministère des Affaires culturelles du Québec, M. Denis Vaugois, Carol Doyon est chargée par le Comité d'acquisition d'alerter le ministère sur la question budgétaire déficiente: 187 100 \$.
- 32 Léo ROSSHANDLER, «Les acquisitions des musées», *Le Devoir* (Montréal), 24 juillet 1979, p.4.
- 33 Jean TOURANGEAU, «Louise Letocha. Il y a une incompréhension des intellectuels au Ministère», *La Presse* (Montréal), 10 juillet 1982, p.C-17.
- 34 *Ibid.*
- 35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 Josée BÉLISLE, «L'essor de l'estampe québécoise: quelques repères essentiels», *La Collection: tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p.169.

38 Manon BLANCHETTE, dans le chapitre, «La vidéo. Poétiser la matière et la troquer contre l'histoire», *Ibid.*, p.465, souligne que «l'abondante production [vidéographique] québécoise et internationale présente l'avantage de se vendre à des prix très accessibles, autant pour les institutions muséologiques, qui peuvent ainsi diversifier l'éventail de leur collection, que pour les particuliers, qui représentent d'ailleurs un marché à développer».

39 Jocelyne LEPAGE, «André Ménard, directeur intérimaire du MAC. Vers une démocratisation du Musée», *La Presse* (Montréal), 28 janvier 1984, p.E-2.

40 Vera ZOLBERG, «Le Musée d'art contemporain américain: des optiques contradictoires», *Sociologie du Travail*, n° 4, 1983, p.446.

41 Marcel BRISEBOIS, «Rapport du directeur général», *Rapport d'activités 1987-1988*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, p.7.

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*

44 *Politique du Musée d'art...*, p.4.

45 *Ibid.*, p.3.

46 *Ibid.*, p.6.

47 Renseignement communiqué à l'auteure par Paulette Gagnon, conservatrice en chef, le 6 juillet 1992.

48 *Politique du Musée d'art...*, p.12.

49 ROBERT, «Musée d'art...», p.32.

50 TOUPIN, «Un musée...», p.16.

51 *Politique du Musée d'art...*, p.11.

52 *Ibid.*, p.15.

53 *Ibid.*, p.13.

54 TOUPIN, *loc. cit.*, p.16.

55 *Politique du Musée d'art...*, p.11-12.

56 *Ibid.*, p.4.

57 *Ibid.*, p.12.

58 *Ibid.*, p.4.

59 TOURANGEAU, «Louise Letocha...», p.C-17.

60 Vu l'inégalité, dans la documentation disponible, quant aux déclarations des directeurs avant l'adoption de la *Politique du Musée d'art...*, en 1987-88, il faut considérer l'existence d'intentions additionnelles non soulevées ici.

61 Jean-Marc POINSOT, «La transformation du Musée à l'ère de l'art exposé», *Traverses*, n° 36, Paris, janvier 1986, p.42.

62 *Ibid.*

63 On prend ici conscience de l'autonomie relative de l'oeuvre d'art, notion proposée par Pierre

BOURDIEU, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps Modernes*, Paris, n° 246.

64 Jean-Marc POINSOT, «Quand l'oeuvre a lieu», *Parachute*, n° 46, mars, avril, mai 1987, p.74.

65 Dans le sens francastélien: «Mêlant des éléments de réalité choisis dans le perçu immédiat avec des éléments tirés des traditions imaginaires de l'individu ou de la société, l'artiste utilise les techniques pour informer une matière. Il crée ainsi des objets pour permettre à la société de prendre conscience d'elle-même et de communiquer à d'autres ses hypothèses». Pierre FRANCASTEL, *La réalité figurative: élément structurel de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, coll., Médiations, 1965, p.23.

66 Jean-Marc POINSOT, «Quand l'oeuvre...». L'auteur tente de rallier la notion de forme à celle de l'institution, proposition qui se montre particulièrement pertinente dans le cas de l'objet muséifié par le biais de la collection muséale (p.73).

Résumé

THE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL

Decision-makers and the socio-aesthetic tendencies of the collection

This sociological study first defines the socio-professional profile of the network of decision-makers at the *Musée d'art contemporain de Montréal* regarding its acquisition policy; secondly, it produces an analysis of the museum collection with a view to determining the socio-aesthetic morphology of the collection; and thirdly, it establishes a relationship between the two. Finally, I examine the collection as art-historical materials and as an archive of the institution. Since the value and market price of the works in the MACM collection have not been disclosed by the institution, economic factors do not enter into this analysis. The study constitutes an open-ended information base to encourage future research in museology.

The museum was founded in 1964 in the social context of the Quiet Revolution of the 1960's and in response to the lack of institutions dealing with the contemporary art scene in Québec. It was the only museum of contemporary art in Québec, or indeed in the whole of Canada. However, the organization did not acquire the space and geographical location it needed to adequately fulfil its role until over twenty-five years after it was founded. This research covers the period from 1964 to June 1991, when the indexing of the collection was completed. It also only describes the MACM holdings before the former Lavalin collection (1300 works) was added in 1992.

The decision-makers who play a role in the museum's acquisitions – direc-

tors, board members, curators and acquisition advisory committee members – form a “network of cooperation” (to use a term defined in the theoretical work of sociologist Howard S. Becker). By their professional attributes and “position” (Bourdieu’s concept) in the art world and various professional circles, they helped determine the distinctive flavour of the decision-making networks.

The museum was headed in turn by Guy Robert (June 1964 – February 1966), Gilles Hénault (March 1966 – March 1971), Henri Barras (March 1971 – December 1972), Fernande Saint-Martin (December 1972 – September 1977), Louise Letocha (September 1977 – July 1982) and André Ménard (July 1982 – November 1985). Marcel Brisebois, the current director, was in place during the period of the research (December 1985 – June 1991, when the study was completed). On June 30, 1991, the museum’s collection comprised 3173 works by 991 artists.

In accordance with the objectives of the research, the socio-aesthetic trends of the collection can be characterized by using the following criteria: on the level of social morphology, the age, gender and nationality of the artist, and the means of acquiring the works are examined. On the level of aesthetic morphology, criteria such as the date of production, media, dominant aesthetic trends and the principal artists responsible for such trends are considered.

The study highlights the strong polarity in the socio-professional nature of the acquisition policy decision-makers throughout the collection period. One position is formed by art specialists (art historians, professors, critics, artists and collectors); the other by specialized managers, most of whom are from law, business, government and communications. In the latter group, some members hold the dual status of manager and collector. The first trend led to an intellectual approach by acquisition advisory committees, which reached its peak during the terms of Fernande Saint-Martin (December 1972 – September 1977) and Louise Letocha (September 1977 – July 1982). The second trend began under André Ménard (July 1982 – November 1985) and culminated when the acquisition advisory committees adopted a techno-bureaucratic approach under Marcel Brisebois (December 1985 – June 1991). The introduction of a new administrative structure through the institution’s Board of Directors has tended to consolidate the techno-bureaucratic nature of the decision-making apparatus. This derives from both the presence of the Chairman of the Board at the deliberations of the advisory committee and the ratifying authority of the Board of Directors. In contrast, the museum’s curators have reinforced the intellectual tendency, since they have the power to propose works to the advisory committee.

The intellectualization of the decision-making process begun by Saint-Martin and Letocha on the scholarly and aesthetic profile of the decision-making network, has contributed to the historical, academic and didactic value of the collection. Their interest in securing historically seminal works of recent modernity

for the contemporary collection is an attitude typical of the scholar. The network consisting of art specialists was concerned with consolidating particular trends in contemporary Québec art and pop art, while at the same time showing interest in American and French (neo-realism) schools. The emphasis on pop art is the defining feature and most striking illustration of the contemporaneity of the museum's collection. The art specialist network also introduced disciplines previously absent from the collection: photography and video.

Under André Ménard and Marcel Brisebois and boards of directors dominated by managers, the purchase acquisition policy emphasized contemporary works, but ignored the trends that formed the historical background of modernity. There was a tendency to acquire objects which had been recognized primarily by critics within a limited market-place. The techno-bureaucrats also showed a preference for photography and video, an attitude which had begun under Louise Letocha. Through gifts (the predominant acquisition mode of the techno-bureaucratic pole), works from both historical and contemporary schools were acquired. Although difficult to measure, there was also the effect produced by curators on advisory committees made up mainly of managers. The curatorial staff represents the socio-professional axis of the decision-making network.

If we consider the collection without taking aesthetic categorization by schools into account, our research shows that the collection consists of a large majority of contemporary objects (77%, purchases and gifts together). Most of the works in the collection are by artists who are considered relatively mature, i.e. at least 35 years old at the time of acquisition (79%), and by men (84%). The Québec identity of the collection is affirmed by the fact that 65% of the artists are from Québec. Similarly, the largest percentage of work in the collection was produced in Québec. For example, Paul-Émile Borduas' 97 objects is the largest holding of a single artist. The social identity of the collection, relating to the interaction of agents establishing the link between artist and museum, is characterized by a preponderance of galleries (41%) for purchases and collectors (43%) for gifts. The MACM collection stands out because of its high concentration of prints until the early 1980's (40%) when it was somewhat supplanted by photographs (purchases) in the 1980s and early 1990's (12%). This concentration can be explained by both the strong presence of these media in Québec at the time of acquisition and their comparatively low price, which may also reflect the museum's meagre acquisition budget.

As of 1991, the historical identity of the collection, from an aesthetic standpoint, is dominated by action painting (*automatisme*) and geometric abstraction (*plasticisme*). The former is best represented by Borduas and the latter primarily by Guido Molinari (25 works) and Claude Tousignant (26 works). The pop school reflects the most firmly established contemporary artistic statements, including both Québec and American artists, as well as representatives of French neo-real-

ism. Work by the Québec printmaker, Pierre Ayot (14) is the most prevalent example of pop art. However, recent tendencies do not figure in any acquisition trend at the moment. Among the artists working in conceptual art, "supports-surfaces," postminimalism and postmodern experimentation, the most widely represented are Betty Goodwin (19 works) and Roland Poulin (16 drawings and three sculptures, all purchases). This statistic is not simply a matter of numbers, but can be perceived equally in light of their visibility in the art world. In photography, we find a predominance of international artists of the past, such as Laszlo Moholy-Nagy (32 works), while the Quebecer, Serge Clément (21 works), is the most strongly represented from the contemporary period.

This study is a brief review of the historical and contemporary artistic heritage that has been assembled at the MACM by various interacting agents during the formation of its collection from 1964 to 1991.

Translation: Mary Plaise

* My summary of this article and tables of quantitative data from this survey were published with the title "Le Musée d'art contemporain de Montréal, Sociologie de la collection," in *Etc Montréal*, No. 24, 15 Nov. –15 Feb. 1994, p.6-14. The content derives mainly from the author's Master's thesis in art history, *Le Musée d'art contemporain de Montréal. Décideurs et morphologie socio-esthétique de la collection (1964–1991)*, submitted to the Université du Québec à Montréal in December 1992.