

An abstract painting by Paul-Émile Borduas, featuring bold, expressive brushstrokes in a palette of red, teal, black, and white. The composition is dynamic and non-representational, with large, overlapping shapes and visible textures.

PAUL-ÉMILE BORDUAS

 MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

Les 400 coups

Paul-Émile Borduas et la *fondation* du Musée d'art contemporain de Montréal

LAURIER LACROIX

Le phénomène des acquisitions massives par les musées est un sujet qui m'intéresse depuis l'acquisition de la collection Lavalin par le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) en 1992¹. Ce mode d'acquisition sert de cadre de référence pour cet article afin d'examiner la constitution du discours de l'histoire de l'art tel que formulé par le musée². Comment les professionnels actifs dans un milieu muséologique contribuent-ils aux propositions interprétatives de l'art ? De quelle façon leur contribution rejoint-elle celle formulée dans le milieu académique³ ? Le parallélisme entre le développement des musées et la professionnalisation de la discipline de l'histoire de l'art au Québec, au milieu des années 1960, suggère que cette piste est fertile et que, réciproquement, les historiens et les conservateurs ont contribué à échafauder une histoire commune autour des artistes qui deviendront les figures mythiques de l'art au Québec.

Les acquisitions en nombre, plus encore que les acquisitions d'œuvres individuelles – à moins qu'elles ne soient tout à fait exceptionnelles –, marquent la spécificité d'une collection et, comme on l'a souvent écrit, l'identité d'un musée. C'est la collection qui permet de distinguer les institutions muséales, et la nature des œuvres conservées contribue à définir leur caractère propre. Ce qui va de soi pour le Louvre ou le British Museum se remarque, à une autre échelle, dans les institutions canadiennes, que l'on pense aux œuvres du Groupe des Sept au Musée des beaux-arts du Canada et à la McMichael Canadian Art Collection ; au fonds James Wilson Morrice du Musée des beaux-arts de Montréal ou à la collection de bronzes d'Alfred Laliberté au Musée national des beaux-arts du Québec. Ces groupes d'œuvres donnent une couleur particulière au lieu qui les détient, les expose et les interprète.

L'hypothèse posée ici va plus loin et suggère que l'acquisition, en 1973, du fonds Paul-Émile Borduas par le MACM⁴ constitue le véritable acte de naissance de l'institution, le geste fondateur de ce musée, huit ans après son inauguration. Comment et dans quelles circonstances le musée a-t-il procédé à

cette acquisition et quelle place le musée a-t-il consacré à cette collection, ou, devrais-je dire, comment cette collection a-t-elle consacré la place du musée ? Ma réponse à ces questions suggère que ce sont ces œuvres qui auraient permis à l'institution de vraiment acquérir une stature, une crédibilité et une personnalité face à son mandat.

Avant 1973, un musée sans orientation définie

Le MACM, faut-il le rappeler, est inauguré en 1965 dans un local de la Place Ville-Marie, avant d'emménager au Château Dufresne. Ce logement, mis à la disposition du ministère des Affaires culturelles par la Ville de Montréal, est temporaire, car, dès ce moment, on prévoit que le musée occuperait dès que possible un pavillon de l'Expo 67, possiblement le pavillon du Québec⁵. Yves Robillard a retracé la tortueuse origine de l'institution, de 1963 à 1965, dans un manuscrit encore inédit⁶. On y apprend que le musée s'inspire de ceux qui ont été mis sur pied par les collectionneurs et les artistes au XIX^e siècle et qui prennent la forme de salles d'exposition destinées à servir les intérêts de leurs membres actifs⁷. Les créateurs y montrent leur production courante et les collectionneurs leurs plus belles prises. Cependant la genèse du projet de Montréal est entourée de discussions de divers ordres (politique, financier, administratif) qui amènent à inaugurer l'institution en mars 1965 avec une exposition Georges Rouault, organisée par le Musée national d'art moderne de Paris. Le choix de l'artiste, décédé en 1958, n'ira pas sans causer un certain désintéressement de la part du milieu qui avait soutenu sa création, mais qui ne peut toutefois pas faire l'économie d'un tel outil de diffusion⁸. Ce n'est qu'en 1968 que le Musée emménage à la Cité du Havre dans un ancien pavillon de l'Exposition universelle.

L'évolution du développement des collections du MACM a été mise en lumière par Jocelyne Connolly qui, dans son mémoire intitulé « Le Musée d'art contemporain de Montréal, décideurs et morphologie socio-esthétiques de la collection (1964–1991) » (UQAM, 1992), a démontré comment l'évolution des choix des acquisitions est directement liée à la composition des comités et aux goûts esthétiques des personnes et des groupes responsables du musée⁹. L'étude du directorat de Guy Robert, de juin 1964 à février 1966, puis de celui de Gilles Hénault, de mars 1966 à mars 1971, qui sera suivi de celui de Henri Barras, de mars 1971 à décembre 1972, montre que le MACM est à la recherche d'un mandat et d'une identité qui lui soient propres.

Entre 1964 et 1966, le musée collectionne surtout grâce aux dons des artistes (100 000\$ ont été investis principalement dans la rénovation du Château Dufresne), et 90% des œuvres acquises – surtout des estampes – sont produites entre 1959 et 1964. C'est dire que l'institution sert une actualité immédiate dans un secteur privilégié qui jouit alors d'une grande popularité.

Guy Robert sélectionne également les œuvres de l'abstraction lyrique qui se développe à Paris, et 59 % des œuvres acquises sont européennes.

Dans un article sur le nouveau musée d'art moderne de Montréal, Guy Robert avait identifié la date de 1900 comme étant le moment charnière pour la production des œuvres à présenter au public et à acquérir par le Musée¹⁰. Cependant, ni lui, ni Gilles Hénault n'ont disposé des budgets qui leur auraient permis de réaliser ce programme. Selon Connolly, la place de l'abstraction gestuelle est confirmée sous le mandat de Hénault avec l'acquisition de quelques œuvres du groupe Cobra, mais la forte présence de la sculpture (soit 14 % des acquisitions, 51 œuvres sur 416) caractériserait le directorat de Hénault. En 1969, une lettre de ce dernier adressée à madame Gabrielle Borduas indiquant l'intention du musée d'acquérir certaines toiles de l'artiste demeure sans suite.

C'est sous le mandat d'Henri Barras, en 1972, que le Musée réussit à faire débloquer le budget qui permet d'acquérir la collection Lortie, ce qui rendra impossible tout autre achat pour les trois prochaines années¹¹. La collection Gisèle et Gérard Lortie comprend 104 œuvres d'artistes québécois, renforçant les tendances de l'abstraction gestuelle et géométrique déjà visibles dans la collection¹². Parmi ces œuvres figurent 12 Borduas et des toiles de Riopelle, Barbeau et Ferron.

En 1973, au moment où Fernande Saint-Martin accède à la direction, le musée conserve 1 041 œuvres, dont 40 % sont des estampes et plus de 30 % sont des productions d'artistes étrangers¹³. Si Hénault et Barras ont tenté de rétablir la représentation des créateurs québécois, qui deviennent alors majoritaires, ceux-ci représentent plusieurs tendances esthétiques, au fil de l'actualité artistique, sans véritable orientation de la part du Musée. La collection Lortie apporte des œuvres importantes dans le contexte du développement de la contemporanéité au Québec. Même si ses balises sont larges, elle propose un nœud autour duquel peut se définir le collectionnement et l'identité du Musée. C'est dans ce contexte que se situe l'acquisition de la collection Borduas par la Corporation des musées nationaux du Canada et sa cession au MACM.

1972, le gouvernement fédéral acquiert la collection de Gabrielle Borduas

Le jeudi 25 mai 1972, la Corporation des Musées nationaux du Canada annonce en grande pompe, lors d'une cérémonie tenue au MACM sous l'égide de Gérard Pelletier, secrétaire d'État responsable de la Corporation, et de Claire Kirkland-Casgrain, ministre des Affaires culturelles, l'acquisition des archives (3 000 documents¹⁴) et 71 œuvres de Borduas, soit 46 toiles, 4 aquarelles et 21 esquisses à l'encre réalisées sur des paquets de cigarettes *Gitanes*¹⁵. Lors de la conférence de presse, on déclare que l'ensemble sera

remis éventuellement à un musée au Québec¹⁶, selon un accord « dont les modalités n'ont pas encore été définies¹⁷ ». Le communiqué de presse annonce que « les Musées du Québec deviendraient en quelque sorte les fiduciaires de la collection, la Province s'engageant à en assurer la conservation et l'utilisation [...] Le gouvernement du Québec, qui a participé aux discussions précédant l'achat des œuvres de Borduas, doit indiquer bientôt comment les Musées du Québec entendent utiliser la collection acquise par les Musées nationaux¹⁸ ».

Comment ces œuvres étaient-elles disponibles et pourquoi le gouvernement fédéral a-t-il voulu s'en rendre propriétaire ? Après le décès de Borduas, à Paris, le 22 février 1960, le fonds d'atelier de l'artiste peut regagner Beloeil, via Amsterdam. Une exposition est organisée, en décembre 1960, au Stedelijk Museum par Wilhem Sandberg avec la collaboration de Charles Delloye¹⁹. De là, les œuvres rejoignent la famille à Beloeil. Evan H. Turner, directeur du Musée des beaux-arts de Montréal présente à son tour, en janvier 1962, une exposition majeure qui comprend 128 œuvres, exposition qui voyage à Ottawa et Toronto²⁰. Plusieurs emprunts sont alors faits à la famille Borduas. Certaines de leurs pièces sont également prêtées à différentes expositions de groupe, nationales et internationales. Ainsi, une petite exposition monographique circule aux États-Unis (Manchester, Hanover, Dartmouth), en 1967, et une autre est présentée à la galerie de La Sauvegarde, à Montréal, la même année. Quelques chercheurs, dont Bernard Teyssède et François-Marc Gagnon, développent leur recherche sur Borduas²¹. Pour sa part, Guy Robert publie une monographie sur l'artiste en mai 1972²².

Des raisons d'ordre personnel et un désir de conservation des archives et du fonds d'atelier de l'artiste incitent madame Gabrielle Borduas à se départir des œuvres qu'elle a reçues en héritage²³. Le MACM a misé sur la collection Lortie et ne dispose pas des ressources financières nécessaires pour acquérir ce fonds. C'est du gouvernement fédéral que viendra la solution. Ce dénouement peut surprendre, compte tenu de la récupération « canadienne » qu'elle suppose de *Refus global* et de la figure de Borduas, déjà perçu comme l'une des figures annonciatrices de la Révolution tranquille²⁴. Comment Borduas pourrait-il devenir une cause défendue par le gouvernement libéral fédéral qui semble mépriser le Québec et ses dirigeants²⁵ ? Pourquoi le gouvernement fédéral achète-t-il une collection d'œuvres de Borduas pour ensuite les remettre à un musée provincial ? Le gouvernement de Trudeau n'était pas particulièrement porté vers la décentralisation des pouvoirs envers les provinces et, dans ce cas particulier, cela semble une ingérence induite du gouvernement fédéral dans le secteur culturel, domaine qui a toujours été perçu comme la chasse gardée du gouvernement provincial.

Je n'ai pas réussi à identifier précisément par quel filon s'est installée l'idée que la Corporation des musées nationaux, qui est sous la direction

du Secrétariat d'État, a acquis cet ensemble d'œuvres et de documents pour les remettre au MACM. Plusieurs personnes sont susceptibles d'être intervenues comme alliés objectives du gouvernement fédéral, permettant que l'acquisition soit jugée comme possible, souhaitable, réalisable et couronnée de succès. Des hauts fonctionnaires et des politiciens ont fréquenté la famille de Borduas avant 1948. Ils connaissent ainsi Gabrielle Borduas et sont en mesure d'intervenir. Certes, l'influence de Guy Viau, décédé en 1971, ne peut plus se manifester. Du premier ministre Pierre-Elliott Trudeau, en passant par plusieurs hauts fonctionnaires, tel Robert Élie, la famille Borduas dispose de plusieurs entrées au cabinet, dont celle du ministre responsable, Gérard Pelletier, qui fut un lecteur attentif de *Refus global* à l'automne de 1948, alors qu'il était journaliste au *Devoir*²⁶. Ses positions furent d'ailleurs prises à parti par cinq signataires du manifeste : Jean Paul et Françoise Riopelle, Maurice Perron, Madeleine Arbour et Pierre Gauvreau²⁷.

Pelletier, qui a œuvré dans les mouvements de jeunesse catholique, a, comme il le déclare, une sympathie pour l'essentiel du message de *Refus global*, mais il dénonce le climat d'athéisme et ce qu'il croit être le rejet des valeurs chrétiennes, tel que prôné par le manifeste.

Nous acceptons en grande partie votre critique des institutions sociales : l'exploitation du pauvre par le riche, l'utilisation de la peur, la prétention moderne de tout régler par la seule raison, l'intellectualisme néfaste, la désincarnation d'une certaine pensée contemporaine, l'absurdité des guerres, l'exploitation intéressée de certaines vérités religieuses. Non seulement nous acceptons cette critique, mais nous l'avions maintes fois formulée nous-même, nous continuons de le faire à chaque semaine²⁸. Et la sympathie que nous ressentons pour vous, c'est là-dessus qu'elle se base, car nous refusons nous aussi toutes mystifications.

[...] Nous avons nous aussi « la foi en l'avenir et en la collectivité future ». Mais nous avons foi en Dieu, dont le nom n'apparaît pas une seule fois et dont la Présence n'est pas évoquée dans votre manifeste²⁹.

C'est le même Pelletier qui, en octobre 1960, dans *Cité Libre*, à la suite d'un échange épistolaire avec Jacques Ferron, reconnaissait la fin de l'unanimité en matière d'idéologie politique et de pensée religieuse au Québec³⁰.

Devenu député, puis secrétaire d'État, Pelletier pilote l'application de la loi de la Corporation des musées nationaux déposée par Judy LaMarsh et adoptée le 1^{er} avril 1968³¹. Pour sa part, la loi sur les musées nationaux (16 Elizabeth II, chap. 21) réunit les quatre institutions nationales (Galerie nationale, Musée national de l'Homme, Musée national des sciences naturelles et Musée national des sciences et de la technologie).

Ce n'est que le 28 mars 1972, deux mois avant la déclaration confirmant l'acquisition de la collection Borduas, qu'on annonce une modification à cette loi, lui donnant plus de moyens en mettant sur pied le Réseau canadien d'information sur le patrimoine, l'Institut canadien de conservation et la Commission canadienne d'examen des exportations des biens culturels. Ainsi, la loi prévoit un fonds d'urgence

destiné à l'achat d'objets qui se rattachent de façon particulière au patrimoine national, et risquent de passer entre des mains étrangères.

Pour faire face à des situations d'urgence, il est parfois souhaitable, pour agir rapidement, de mettre les fonds engagés sous la responsabilité directe des Musées nationaux du Canada [...] Les objets acquis au moyen de ce fonds ne s'ajoutent pas nécessairement aux collections des Musées nationaux du Canada [...] Dans certains cas, il se peut que l'on accorde aux établissements les ressources nécessaires pour qu'ils puissent acheter eux-mêmes et sous les mêmes conditions les pièces désignées³².

Fin mai 1972, à peine deux ans après 1970 et son célèbre mois d'octobre, et dans le contexte d'une montée sans précédent du nationalisme, le secrétariat d'État annonce qu'il s'est porté acquéreur de la collection Borduas³³. L'ensemble est d'abord présenté à la Galerie nationale du Canada, du 1^{er} au 27 août 1972, et Henri Barras, directeur intérimaire du MACM, souhaite le recevoir le plus rapidement possible, afin de consacrer une salle permanente de toutes les œuvres appartenant au Musée³⁴. Barras venait d'organiser, en décembre 1971, l'exposition *Borduas et les automatistes : Montréal 1942-1955* aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris (2 décembre 1971-16 janvier 1972) (fig. 1), cherchant à positionner le MACM comme le défenseur de la peinture de Borduas et des automatistes³⁵. Si, pour le directeur, le Musée est propriétaire des œuvres achetées par la Corporation des musées nationaux du Canada, la cession de propriété entre Ottawa et Québec n'est cependant pas encore intervenue.

En effet, la Corporation, qui souhaite que les œuvres soient conservées dans les meilleures conditions possibles, demande à ce que le Musée améliore l'environnement physique de ses installations (contrôle de la température et de l'humidité, surveillance électronique, gardiennage) et nomme une personne responsable pour s'occuper des archives³⁶.

1973, quelle place pour la collection Borduas ?

Le 9 février 1973, Jean S. Boggs, directrice de la Galerie Nationale du Canada (GNC), écrit à la nouvelle directrice du MACM, Fernande Saint-Martin, afin



1 | *Borduas et les automatistes Montréal : 1942-1955*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1971. (Photo : auteur)

de lui proposer une exposition de la collection Borduas – exposition qui pourrait devenir itinérante – et d'utiliser cet événement pour forcer la main au gouvernement afin de régler les problèmes d'espace et d'entreposage qui semblent encore faire défaut pour la conclusion du transfert de la collection³⁷. Un accord intervient entre les deux directrices sur la tenue d'une exposition itinérante, organisée par la GNC, dont la première présentation aura lieu à Montréal³⁸ (fig. 2). Entretemps, le secrétaire d'État, J. Hugh Faulkner, déclare au ministre François Cloutier qu'il souhaite aller de l'avant avec l'intention de Gérard Pelletier de remettre la collection au MACM, et un comité de travail est constitué³⁹.

La donation semble avoir été ratifiée de façon officielle entre les fonctionnaires impliqués dans ce transfert, puisqu'aucun document n'atteste du changement de propriété entre les deux gouvernements. Un communiqué de presse paru à l'occasion de l'inauguration de l'exposition *Borduas* (New



2 | L'affiche-dépliant de l'exposition, *La collection Borduas*, Galerie nationale du Canada, 1973. (Photo : auteur)

York – Paris) déclare que : « Le 23 mars 1973, dans le cadre de sa nouvelle politique fédérale des musées, le Secrétariat d'Etat, par l'entremise de la Corporation des musées nationaux, cédait au Québec, par acte de donation, la collection « Borduas » qui, jusqu'au moment de son achat par le gouvernement fédéral en 1972, appartenait à la famille de Paul-Émile Borduas⁴⁰ ». Dans son allocution lors du vernissage, le ministre Faulkner annonce : « En donnant cette collection au Musée d'art contemporain et la faisant circuler dans les autres musées, par l'entremise de la Galerie nationale, le gouvernement fédéral souhaite que l'œuvre de Paul-Émile Borduas puisse être mieux admirée et appréciée de tout le peuple canadien⁴¹ ».

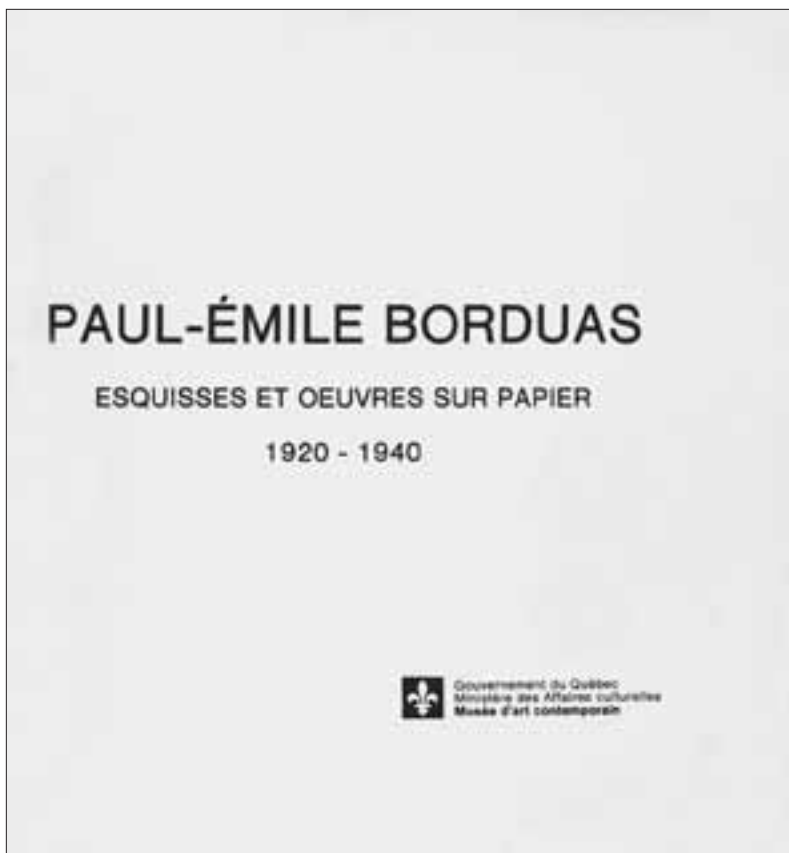
Du 4 octobre au 25 novembre 1973, le MACM montre sa nouvelle possession lors d'une exposition intitulée *Borduas (New York Paris)*⁴². On annonce alors la création d'une salle permanente consacrée à Borduas⁴³. L'affiche-dépliant qui tient lieu de catalogue comprend la liste des œuvres et mentionne le don⁴⁴. Un riche programme public permet d'entendre les points de vue de quatre spécialistes : l'écrivain et professeur Jean-Éthier Blais, le sociologue Marcel Rioux, l'écrivain et cinéaste Jacques Godbout, en plus de François-Marc Gagnon.



3 | *La collection Borduas du Musée d'art contemporain*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976. (Photo : auteur)

Suite à cette présentation montréalaise, l'exposition est mise en circulation à partir du modèle des tournées régionales de la Galerie nationale du Canada⁴⁵. L'itinéraire comprend Sackville, Halifax, Sherbrooke, Saskatoon, London et Kingston. La tournée permet de montrer l'acquisition, tout en épuisant à peu près le circuit canadien (hormis Toronto et Vancouver) de mise en valeur de la collection et la valeur d'échange que représente cet ensemble.

Au retour de l'itinérance, le MACM inaugure, le 7 septembre 1975, la salle Borduas. Le carton d'invitation spécifie que la « collection Borduas est désormais installée en permanence selon des accrochages thématiques ». On y présente, jusqu'au 1^{er} juillet 1976, 28 œuvres, nombre maximum que



4 | *Paul-Émile Borduas : esquisses et oeuvres sur papier, 1920-1940*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1977. (Photo : auteur)

semble pouvoir accueillir la salle. Le Musée compte alors 77 œuvres de l'artiste. Borduas devient la figure de proue de l'institution, qui diffuse cette acquisition avec la publication, en 1976, de *La collection Paul-Émile Borduas du Musée d'art contemporain* (fig. 3)⁴⁶.

Cet espace n'est pas exclusif à Borduas, mais on y accroche ses œuvres en rotation, ce qui fait de cet artiste un axe autour duquel s'articulent les autres expositions. Au cours des années et jusqu'en 1985, le musée y présente plus de dix accrochages différents consolidant ainsi la place de l'artiste dans l'histoire de l'art. Du 21 avril au 22 mai 1977, ce sont les dessins de jeunesse appartenant à Renée Borduas⁴⁷ (fig. 4). Du 9 novembre 1978 au 14 janvier 1979, le musée souligne le *Trentenaire du Refus global* et on y présente huit Borduas. Lui succède, du 18 janvier au 22 juillet 1979, l'exposition *Exposition de la période new yorkaise et parisienne de Paul-Émile Borduas*⁴⁸.

À l'été 1979 (du 21 juin au 2 juillet), le MACM organise l'exposition *Borduas à St-Hilaire*, présentée au manoir Rouville-Campbell de cette municipalité. Une gouache, 13 huiles et les 21 dessins à l'encre de la « collection » Borduas sont prêtés, et l'on publie même une brochure pour cette occasion qui permet



5 | Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite : œuvres picturales, de 1943 à 1960, Musée d'art contemporain de Montréal, 1983. (Photo : auteur)

de présenter l'artiste dans son village natal. Cette manifestation est doublée de l'exposition *Paul Émile Borduas : la période parisienne (1955-1960)*, accrochée au MACM du 24 juillet au 2 septembre 1979.

À l'automne 1979⁴⁹, l'artiste retrouve les cimaises du MACM dans l'exposition *Paul-Émile Borduas, New York – Paris (1953-1960)*. En 1980, du 10 août au 2 septembre, on présente cette fois 21 « sans titre » de Paul Émile Borduas, œuvres qui portent sur la dernière partie de sa carrière. Du 18 décembre 1980 au 25 janvier 1981, sous le titre générique *La collection Borduas du Musée d'art contemporain*, on retrouve une sélection d'œuvres. Du 17 juillet



6 | *Paul-Émile Borduas*,
Musée d'art contemporain
de Montréal, Éditions Les
400 coups, 1998. (Photo :
auteur)

au 6 septembre 1981, les tableaux sont regroupés sous le titre *Paul-Émile Borduas : collection permanente 1950–1955*.

Du 14 janvier au 21 février 1982, *Paul-Émile Borduas : diffusion de l'œuvre* fournit l'occasion au conservateur Pierre Landry de souligner les différentes formes de diffusion empruntées par Borduas pour la présentation de ses œuvres de 1942 à 1960⁵⁰. En 1984 (30 août – 30 septembre) se tient l'exposition *La collection Borduas du Musée d'art contemporain : œuvres picturales de 1943 à 1960* qui donne lieu à la publication d'un autre catalogue (fig. 5).

En 1982–83, sous le directorat d'André Ménard, neuf ans après l'acquisition et sept ans après le dépôt au MACM, le Musée organise une mise en circulation des œuvres à Bruxelles et à New York. *Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite 1942–1960* marque, en quelque sorte, la sortie des salles et la fin de la présentation à peu près continue de la collection au musée, sis à la Cité du Havre⁵¹.

Depuis 1985, date d'arrivée du directorat de Marcel Brisebois, on n'a présenté la collection qu'une fois, en 1998, pour le cinquantenaire du *Refus global* (fig. 6)⁵². La collection Borduas faisait cependant l'objet d'une salle permanente depuis son inauguration en 1992, sur le site de la Place des arts. Bien que de petite taille, l'accrochage dense et un cabinet contenant la documentation offrait un panorama de la pensée et de la production de l'artiste. Celle-ci fut démantelée en 2009, lors de l'exposition rétrospective de Claude Tousignant, et n'a pas été remontée depuis. En 2004, une exposition regroupant 29 œuvres sur papier fut présentée en France (fig. 7). L'exposition *La Question de l'abstraction*, inaugurée le 12 avril 2012 et qui sera présentée jusqu'en 2016, montre quelques œuvres de Borduas dans un face à face avec celles de Jean Paul Riopelle.

Borduas, fondateur posthume du MACM

En 1992, Jocelyne Connolly écrivait :

L'œuvre de Borduas, le protagoniste de la mutation formelle la plus significative pour le futur 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 à ce moment dans les années 1970, ni encore dans les années 1990, l'histoire ne distancie des fondements automatistes, et cela au point de négliger les autres prémices [...] Borduas s'avère donc l'artiste le plus hautement représenté dans la collection du MACM avec 97 œuvres. Une telle concentration cautionne également l'idée d'apposer une marque à une collection. Celle du Musée se constitue, en partie par les œuvres de Borduas et de Dumouchel, dont le nombre le plus important est acquis au cours de la direction de Fernande Saint-Martin⁵³.

Pour sa part, la conservatrice Josée Belisle notait au sujet de la collection Borduas donnée par la Corporation des musées nationaux du Canada :

« Ramenées de l'atelier parisien où elles se trouvaient, ces œuvres sont,



7 | *La magie des signes : œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004. (Photo : auteur)

rétrospectivement, investies d'une dimension symbolique posthume, testamentaire⁵⁴ ».

C'est sur ce type de testament *involontaire* que s'appuient très souvent les musées pour remplir leur mission. J'ajouterais que le MACM a acquis, grâce au gouvernement fédéral, les moyens d'assurer son identité et de confirmer, par un ensemble d'œuvres cohérent et complet, la présence de Borduas comme figure fondatrice de l'art moderne au Québec. Le développement de la collection au MACM est lent, irrégulier et chaotique, et le musée, qui n'est

pas encore un musée d'État, cherche alors sa voie. L'arrivée de la collection Lortie, et surtout du fonds Borduas va confirmer l'autorité de la place de Borduas et de l'automatisme dans la peinture contemporaine au Québec et fournir une caution à cette histoire de l'art qui s'écrit au quotidien. La volonté exprimée de créer une salle permanente pour la collection Borduas indique le rôle central que l'on souhaitait faire jouer à cette figure dans le circuit du musée et dans le récit de l'histoire de l'art au Québec. Ce qui est particulier, c'est que ce soit l'État fédéral qui soit intervenu dans l'écriture de cette histoire de l'art. S'agissait-il de la part des responsables d'un geste compensatoire face à l'histoire moderne et récente du Québec ou, plus simplement, d'une autre forme de la mise en application des ressources de la Corporation des musées nationaux ? Geste idéologique ou geste politique, il n'en demeure pas moins que sans cet achat, la position centrale de Borduas dans le discours de l'histoire de l'art en aurait sans doute été profondément modifiée. La contribution du milieu académique au cours des années 1970 et 1980 a été soutenue par le Musée qui, par sa collection et son exposition des œuvres de Borduas a pu asseoir sa légitimité et sa crédibilité comme agent dynamique de la diffusion de l'art contemporain.

NOTES

- 1 Laurier LACROIX, « La collection Lavalin : un cadeau de Grecs au Musée d'art contemporain de Montréal qui laisse craindre le pire », *Le Devoir*, 11 juil. 1992, p. B-14 ; « À cheval donné ... ou la collection Lavalin au Musée d'art contemporain de Montréal », *ETC Montréal*, 15 nov. 1992–15 fév. 1993, p. 15–18 ; « Musées et collections. Impact des acquisitions massives », *Musées et collections. Impact des collections massives*, série Conférences + Colloques, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, p. 49–58.
- 2 Une première version de ce texte a été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal le 30 septembre 2000 dans le cadre du colloque *François-Marc Gagnon, Un professeur épormyable*, organisé par Johanne Lamoureux et Lise Lamarche. Cette présentation résulte d'une recherche subventionnée par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (1999–2002) et qui avait pour titre *La fiction de l'histoire*. Je remercie mes collègues du groupe de recherche, Johanne Lamoureux (Université de Montréal) et Olivier Asselin (alors à l'Université Concordia). Que France Levesque qui agissait à titre d'assistante de recherche reçoive l'expression de toute ma gratitude, de même que Lucette Bouchard, le personnel de la Médiathèque et Anne-Marie Zeppetelli, archiviste des collections.
- 3 Les actes du colloque *The Two Art Histories: The Museum and the University*, Charles W. HAXTHAUSEN éd., Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, Yale University Press, 2002, portent sur cette vaste question.

- 4 Bien que le musée n'ait pris le nom de Musée d'art contemporain de Montréal qu'en 1983, alors qu'il devient un musée d'État, j'ai choisi d'utiliser le nom actuel plutôt que celui de Musée d'art contemporain qui signale ses 20 premières années d'existence.
- 5 QBANQ, Ministère de la culture, boîte 1976.00.066/III, filière 53.21. Un « Projet de Musée d'art moderne à Montréal », daté du 5 novembre 1963, définit les orientations *utopiques* du futur musée situé sur le site d'Expo 67. Il prévoit 4 sections regroupant 15 salles : Les maîtres de l'époque 1900–1940 (3 salles, 30 tableaux), Les grands noms de l'époque 1940–1960 (5 salles, 46 tableaux), Peintres américains et canadiens-anglais (2 salles, 23 tableaux), Peintres du Québec (5 salles, 64 tableaux), ainsi que 5 salles pour des expositions spéciales pour un total de 27 600 pieds carrés. Un budget couvrant la période 1964–1965 à 1973–1974 identifie la somme de 1 200 000 \$ pour la collection de base et 700 000 \$ pour les acquisitions courantes.
- 6 UQAM, Bibliothèque des arts, Collections spéciales, Fonds Yves Robillard. Le manuscrit porte la date du 17 mars 1965. Une histoire du MACM a été commandée par Marcel Brisebois à Stéphane Baillargeon et Stéphane Aquin, au moment où il en était le directeur. Ce manuscrit inédit n'est pas disponible.
- 7 Vera ZOLBERG, « The Art Institute of Chicago : The Sociology of a Cultural Organization », thèse, département de sociologie, The University of Chicago, 1974.
- 8 Le site internet de la Médiathèque du MACM, <http://media.macm.org/f/prod/expo/index.html> (24 octobre 2011), fournit un historique des expositions présentées et constitue un outil de recherche utile pour documenter les activités de l'institution.
- 9 On pourra consulter également : Jocelyne CONNOLLY, « Le Musée d'art contemporain de Montréal : décideurs et tendances socio-esthétiques de la collection », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVI, n° 1 (1994), p. 30–60.
- 10 Bill BANTEY, « New Museum in October », *The Montreal Gazette*, 5 juin 1964, cité dans UQAM, Bibliothèque des arts, Collections spéciales, Fonds Yves Robillard, p. 7.
- 11 QBANQ, Ministère de la culture, boîte 1976.00.066/III, filière 53.1. La collection Lortie, au coût de 110 000 \$, a été payée en trois versements annuels au cours des années financières 1971–1972 à 1973–1974.
- 12 La collection Lortie a fait l'objet d'une exposition en mars 1972 au MACM. Les Lortie avaient offert en don, en 1960, au Musée des beaux-arts de Montréal, *L'Étoile noire* (1957) de Borduas.
- 13 CONNOLLY, *Le Musée d'art contemporain de Montréal, décideurs et morphologie socio-esthétiques de la collection (1964–1991)*, p. 101–102, 124–28.
- 14 Un inventaire du fonds d'archives est alors préparé par un jeune conservateur de la Galerie nationale du Canada, Pierre Théberge. Ce fonds d'archives sera déposé au MACM en novembre 1973. Archives du MACM (AMACM), Copie d'une lettre de Fernande Saint-Martin à Pierre Théberge, 2 nov. 1973.
- 15 Ce nombre d'œuvres est augmenté en 1973, alors que l'on décompte 75 œuvres, dont 3 gouaches de 1942, ainsi que 46 toiles, dont *L'Éternelle Amérique* (1946), *Le Carnaval des objets délaissés* (1949), *Pâques* (1954), plusieurs compositions en noir et blanc des années 1958 et 1959 (entre autres, les numéros 25, 37, 38, 39, 61 et 64), 4 aquarelles et 21 esquisses en noir et blanc (sur support de paquets de cigarettes *Gitanes*). (Voir affiche/dépliant de la Galerie nationale du Canada, 1973). De même, le communiqué de presse de l'exposition inaugurée au MACM, le 7 sept. 1975, fait état d'environ 12 000 pièces d'archives qui, entretemps, ont été classées et cataloguées.

- 16 « Le gouvernement du Québec, qui a participé aux discussions précédant l'achat des œuvres de Borduas, doit indiquer bientôt comment les Musées du Québec entendent utiliser la collection acquise par les Musées nationaux. Selon Madame Casgrain, le Musée d'Art Contemporain sera le dépositaire de la collection ». « Les Musées nationaux du Canada acquièrent 71 œuvres de Borduas », *La Presse*, 26 mai 1972, p. A-8. « Ce sont en effet les musées du Québec – et plus précisément le Musée d'art contemporain de Montréal – qui deviennent en quelque sorte les « dépositaires » de la collection, selon un accord « dont les modalités n'ont pas encore été définies », a précisé M. Pelletier ». Gilles CONSTANTINEAU, « Les Musées nationaux acquièrent 70 Borduas au coût de \$250 000 », *Le Devoir*, 26 mai 1972, p. 6. Voir également « La collection Borduas achetée par le gouvernement Trudeau », *L'Action* (Québec), 21 août 1972, p. 7.
- 17 Gilles CONSTANTINEAU, « Les Musées nationaux acquièrent 70 Borduas au coût de \$250 000 », *Le Devoir*, 26 mai 1972, p. 6.
- 18 AMACM, Secrétariat d'État, communiqué de presse (5-2572F) en date du 25 mai 1972. L'appellation Musées du Québec ne renvoie à aucun organisme ayant un statut juridique. À ce jour, aucun document n'a été retracé permettant de faire état des démarches entreprises par les deux niveaux de gouvernement avant l'acquisition. François Cloutier, ministre des Affaires culturelles du 12 mai 1970 au 2 fév. 1972, mentionne, dans une lettre, qu'il a travaillé avec Gérard Pelletier à cette acquisition (AMACM. Copie d'une lettre de Cloutier à J. Hugh Faulkner, secrétaire d'État, 26 avr. 1973). Je remercie M. Bekoin Kouakou Paul, archiviste BAC, pour les recherches qu'il a menées dans les archives administratives de la Corporation des Musées canadiens (RG 132) à l'été 2008.
- 19 Au décès de l'artiste, le critique et animateur culturel Charles Delloye, ami de Borduas, tente de diffuser son œuvre en France et en Europe. Face à l'insistance de Gabrielle Borduas, conseillée par Robert Élie, les œuvres sont rapatriées en 1962. Voir Ninon GAUTHIER, « Charles Delloye et la promotion des automatistes en Europe », *Les automatistes à Paris, Actes d'un colloque*, Montréal, Éditions Les 400 coups, 2000, p. 150 et s. Delloye publie « L'exposition Borduas à Amsterdam », dans *Vie des Arts*, n° 22, printemps 1961, p. 48–49.
- 20 Cette exposition est documentée par le catalogue *Paul-Émile Borduas 1905–1960*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1962. La publication bilingue comprend, entre autres, une chronologie de Borduas, un texte de John LYMAN, « Borduas and the Contemporary Arts Society », un de Guy VIAU, « La démarche du peintre », des extraits du *Refus global* et les réponses de Borduas à un questionnaire soumis par Jean-René OSTIGUY et publié dans *Le Devoir* des 9 et 11 juin 1956 dans la chronique de Noël Lajoie.
- 21 Bernard TESSEYDRE a écrit un premier article : « Borduas, *Sous le vent de l'île* », *Bulletin de la Galerie nationale du Canada*, vol. 6, n° 2, 1968, p. 22–33. On doit à François-Marc Gagnon de nombreux articles et communications sur Borduas et surtout l'importante étude monographique, *Borduas biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978.
- 22 Guy ROBERT, *Borduas*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1972.
- 23 Renée Borduas, la fille de l'artiste, a choisi de conserver les œuvres dont elle était propriétaire. Un ensemble de 23 tableaux lui appartenant sera acquis par le Musée

- des beaux-arts de Montréal en 1997. *Collage*, Musée des beaux-arts de Montréal, hiver 1997-1998.
- 24 Je n'ai pas retracé d'opinions écrites commentant la teneur politique de ce geste. Seul, le communiqué annonçant la tenue d'une exposition à la Galerie Nationale du Canada, tirée de la récente acquisition, mentionne : « De tous les peintres canadiens, Borduas peut être considéré comme le plus grand des expressionnistes abstraits, et, au Québec, il est devenu une figure presque légendaire de la "révolution tranquille" ». AMACM. Communiqué de presse, « La Collection familiale Paul-Émile Borduas achetée par le gouvernement canadien », 1^{er} août 1972.
 - 25 Le gouvernement de Pierre Trudeau, au pouvoir depuis 1968, est réélu le 30 octobre 1972 et forme un gouvernement minoritaire. Au Québec, le premier ministre Robert Bourassa dirige la province depuis le 29 avril 1970. Il fait face à la crise d'octobre en demandant au gouvernement fédéral l'imposition de la loi sur les mesures de guerre. La question de la place du français en éducation polarise les points de vue au début des années 1970. Les deux gouvernements s'affrontent au sujet des relations fédérales-provinciales et du pouvoir à accorder aux provinces.
 - 26 Gérard PELLETIER publie plusieurs textes dans *Le Devoir* en réaction à la publication du manifeste : « Deux âges, deux manières », 28 sept. 1948 ; « Notre réponse aux surréalistes », 13 nov. 1948 ; « L'impossible dialogue », 20 nov. 1948.
 - 27 Voir les deux lettres ouvertes signées des cinq artistes : « Les surréalistes nous écrivent », *Le Devoir*, 13 nov. 1948 et « L'impossible dialogue », *Le Devoir*, 20 nov. 1948.
 - 28 Gérard Pelletier évoque sans doute ses articles dans *Le Devoir* et ses textes dans l'hebdomadaire *Le Travail*, organe de la Confédération des travailleurs catholiques du Canada.
 - 29 « Notre réponse aux surréalistes », *Le Devoir*, 13 nov. 1948.
 - 30 Gérard PELLETIER, « Feu l'unanimité », *Cité libre*, n° 30, oct. 1960, p. 8-15.
 - 31 Gérard Pelletier est secrétaire d'État de juillet 1968 à novembre 1972.
 - 32 *La Politique nationale des musées; un programme pour les musées canadiens*, Ottawa, 1973. Ce passage est repris dans le discours du Secrétaire d'État, J. Hugh Faulkner, lors de l'inauguration de l'exposition Borduas au MACM, le 4 oct. 1973 (AMACM).
 - 33 AMACM. Secrétariat d'État, communiqué de presse (5-2572F) en date du 25 mai 1972.
 - 34 AMACM. Copie d'une lettre d'Henri Barras à Guy Frégault, sous-ministre, MAC, 16 juin 1972.
 - 35 Le MACM ne prêtait alors que 3 des 34 Borduas qui faisaient partie de cette vaste exposition.
 - 36 AMACM. Copie d'une lettre d'Henri Barras à Guy Frégault, sous-ministre, MAC, 17 août 1972. Le 12 sept. 1972, Barras prépare une lettre pour le sous-ministre Frégault à l'intention de Gérard Pelletier, indiquant que ces problèmes ont été résolus.
 - 37 AMACM. Lettre de Jean S. Boggs à Fernande Saint-Martin, 9 fév. 1973. Il semble que le fait que la collection appartienne à la Corporation des musées nationaux pose des problèmes légaux en ce qui a trait à son transfert à une instance provinciale.
 - 38 AMACM. Copie d'une lettre de Fernande Saint-Martin à Jean S. Boggs, 8 mars 1973.
 - 39 AMACM. Lettre de J. Hugh Faulkner à François Cloutier, 19 mars 1973.
 - 40 AMACM. Communiqué de presse, Exposition Borduas, 3 oct. 1973.
 - 41 AMACM. Adresse de l'Hon. J. Hugh Faulkner, Secrétaire d'État au Musée d'art contemporain, Montréal, 9 p.m., 4 oct. 1973.

- 42 Exposition inaugurée par Hugh Faulkner, secrétaire d'État, François Cloutier, ministre des Affaires culturelles et Fernande Saint-Martin, directrice du MACM. Dans sa lettre de remerciement à la directrice, le ministre écrira : « Il m'est particulièrement agréable de savoir que l'un des joyaux de notre patrimoine artistique est désormais à sa place, à la fois abrité et disponible dans votre beau musée ». AMACM. Lettre de l'Hon. J. Hugh Faulkner à Fernande Saint-Martin, 5 oct. 1973.
- 43 AMACM. Le communiqué de presse du 3 oct. précise : « Le Musée d'Art contemporain consacrera une salle complète à la collection "Borduas" ainsi qu'une partie de sa bibliothèque où un personnel spécialisé verra à répertorier les documents écrits et visuels pour ainsi faciliter leur accès auprès du public ». Jacques THÉRIAULT, « Le MAC inaugure sa salle Borduas », *Le Devoir*, 11 sept. 1975, p. 10.
- 44 Le texte de présentation signé Lise Perrault précise en introduction : « La collection de Borduas : une exposition d'œuvres acquises par le gouvernement fédéral pour le Musée d'art contemporain de Montréal, et présentées en tournée par la Galerie nationale du Canada ».
- 45 Ce n'est qu'à partir de 1976 que le MACM mettra en vigueur un programme d'expositions itinérantes. Auparavant, il collabore à l'occasion avec le Musée du Québec et envoie de façon ponctuelle quelques expositions à l'étranger dans le cadre de missions politiques.
- 46 Cette publication a été l'objet d'une réédition, légèrement augmentée, en 1979.
- 47 Son fonds de dessins de Borduas réalisés entre 1920 et 1940 est l'objet d'une exposition comprenant 101 œuvres et intitulée *Paul-Émile Borduas : esquisses et œuvres sur papier, 1920-1940*, tenue au MACM du 21 avril au 22 mai 1977. Elle était organisée par les étudiants d'histoire de l'art de l'Université de Montréal dans le séminaire de muséologie de Pierre W. Desjardins. Une publication accompagne la manifestation avec des textes signés par les étudiants, dont Lucie Dorais, Lise Dubois, Monique Gauthier et Maurice Piché. Ce fonds de dessins (123 lots) sera en partie dispersé lors d'une vente publique (Hôtel des encans, 23 avril 1994).
- 48 Le site de la Médiathèque du MACM signale que cette exposition se termine le 22 avr. 1979. Cependant, un communiqué de presse conservé aux AMACM et daté du 10 mai 1979 signale que l'exposition se terminera le 22 juillet.
- 49 Il y a confusion sur les dates de cette exposition. Alors que le site internet de la Médiathèque du MACM mentionne qu'elle se tient du 27 sept. au 10 mars 1980, le communiqué de presse écrit, pour sa part, du 4 oct. au 16 déc. 1980.
- 50 Ces expositions sont, à l'occasion, accompagnées de publications : *La collection Borduas du Musée d'art contemporain*, 1976, avec des textes de Louise LETOCHA « Borduas et la fonction sociale de l'art », et Françoise CLOUTIER-COURNOYER « Espace cosmique et matière dans l'œuvre de Borduas ». Le propos de mon article ne permet pas d'analyser la teneur de ces nombreux textes, rédigés pour la plupart par le personnel du Musée. Si l'institution a permis un accès public quasi continu à l'œuvre de Borduas depuis le milieu des années 1970, l'interprétation de son œuvre s'est faite essentiellement par des membres de la communauté universitaire (ex. François-Marc Gagnon, André G. Bourassa, Gilles Lapointe).
- Les œuvres de Borduas furent également intégrées dans plusieurs expositions de groupe portant sur le surréalisme, l'automatisme et l'art des années 1940 et 1950. Elles

furent également sollicitées pour de nombreux prêts, devenant une des principales cartes de visite du Musée.

- 51 En 2004, le Musée présentait à l'Orangerie du domaine de Madame Élisabeth à Versailles l'exposition *La magie des signes : œuvres sur papier de la collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*. Un catalogue fut publié à cette occasion.
- 52 Cette exposition donne lieu à la publication de la monographie *Paul-Émile Borduas* aux Éditions Les 400 coups.
- 53 CONNOLLY, *Le Musée d'art contemporain de Montréal, décideurs et morphologie socio-esthétiques de la collection (1964–1991)*, p. 167. La figure d'Albert Dumouchel (1916–1971) se construit comme celle du « père » de l'estampe moderne au Québec. Étant donné le nombre important de gravures dans la collection du MACM, son rôle doit être souligné.
- 54 Josée BELISLE, « Un précieux trésor en réserve : La collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal », *Paul-Émile Borduas et l'épopée automatiste*, Montréal, Musée d'art contemporain, Éditions Les 400 coups, 1998, p. 9.

Paul-Émile Borduas and the *Foundation* of the Musée d'art contemporain de Montréal

LAURIER LACROIX

The hypothesis underlying this article is that the 1973 acquisition by the Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) of the Fonds Paul-Émile Borduas (1905–1960) constituted the foundational act of the museum, which had opened in 1965. The institution, initiated by a group of collectors and artists and ratified by the Ministère des Affaires culturelles, had not hitherto clearly established either its parameters or its mission. Its holdings (90% of which were prints) had for the most part been received as gifts from Quebec artists, and the acquisition budget was used principally to purchase examples of French Lyrical Abstraction.

In 1972 the museum acquired the collection of Gérard and Gisèle Lortie, which consisted of 104 works by Quebec artists dating mostly from the 1940s and 1950s. This initial corpus helped to determine the time frame of the “contemporaneity” the museum would be defending – the preceding thirty years, which had seen the foundation of the Contemporary Arts Society and the development of Automatism and the movements that followed. It was against this backdrop that the Borduas collection was acquired by the National Museums of Canada Corporation (NMC) and transferred to the MACM.

On June 25, 1972, the NMC, represented by Secretary of State Gérard Pelletier, announced that it had just acquired the Borduas archives (12,000 documents), together with forty-six canvases, three gouaches, four watercolours, and twenty-one ink sketches by the artist. This collection had belonged to Borduas's widow, and she was eager to ensure its protection and accessibility.

The federal government had become the owner of this priceless collection under the terms of the National Museums Act (1 April 1968), which had been modified three months before the acquisition of the Fonds Borduas was announced. On 28 March 1972, an emergency purchase fund had been created to ensure that “objects which because of their quality, age, historical interest or rarity, could be classified as national treasures ... be retained in Canada.” (“A New Policy for Museums,” notes for an address by the Secretary of State,

The Hon. Gérard Pelletier, Calgary, 28 March 1972, in *Canadian Museums Association Gazette* 16:2 [April 1972]). As elaborated in *The National Museum Policy: A Programme for Canadian Museums* (1973), the required funds were under the direct responsibility of the National Museums of Canada, through the objects acquired by means of this fund were not necessarily to become part of National Museums of Canada collections. The modification to the Act seems to have been made with this purchase specifically in mind.

It was in a context of growing nationalism, following the events of October 1970, that the federal government made a gesture that was at once symbolic and political: the protection of the work and image of Borduas – seen at the time as the founding father of the Quiet Revolution – and the subsequent transfer of a vital part of this heritage to Quebec.

Management of the collection now owned by the NMC was entrusted to the National Gallery of Canada, which catalogued the works, classified the archives, and held an exhibition in its spaces in August 1972. Responsibility for transfer of the Fonds from Ottawa to Montreal was assumed by the directors of the two museums, Jean S. Boggs and Fernande Saint-Martin. The NMC was not willing to hand over the collection unless the MACM (then located at the Cité du Havre) could provide the physical conditions necessary to its proper conservation. Although the plan to give the Fonds Borduas to the MACM was mentioned on a number of occasions, there is no document attesting to the collection's official transfer. With the appointment of new ministers and government officials, and administrative changes within the organizations responsible, discussions petered out.

An exhibition of part of the collection shown in Montreal in October and November 1973 travelled subsequently to six other cities across Canada. On its return to Montreal in 1975, the MACM announced the inauguration of a “permanent Borduas gallery” that would also include works by other artists. Ten different hangings focusing on Borduas works – either drawn from the Fonds or acquired otherwise – were presented in this space. In addition, the Museum organized a number of travelling exhibitions featuring Borduas's work (some international), thereby making the artist its principal ambassador.

Following the move to its Place des arts location in 1992, the MACM installed a small gallery devoted to Borduas that remained in place until 2009. The idea of “permanence” seems to be interpreted somewhat loosely, so as to allow for various compromises.

Through the number of works in its collection, their representativeness, their placement within in the museum space, and the frequency of their presentation, the MACM has succeeded in establishing Borduas permanently as a founder of modernity and the central figure of Quebec contemporaneity.

A corollary of this enterprise is that it was Borduas (thanks to the collaboration of a federal Liberal government) who determined the museum's orientation and gave it credibility as an organization, allowing it ultimately to define and assert itself as a national institution.

Translation: Judith Terry