

Les vingt ans du Musée d'Art Contemporain de Montréal

Gilles Rioux and Andrée Paradis

Volume 29, Number 117, December 1984, January–February 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54191ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

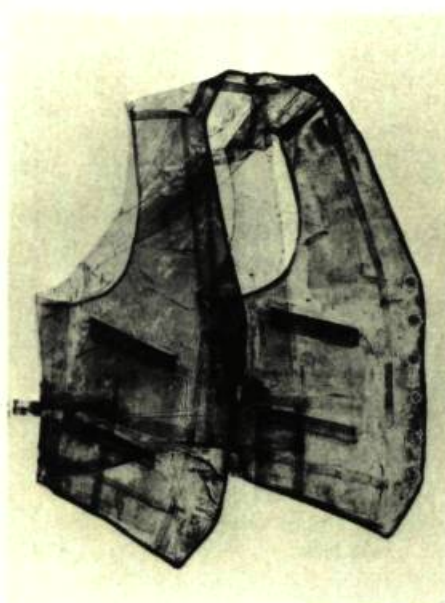
[Explore this journal](#)

Cite this article

Rioux, G. & Paradis, A. (1984). Les vingt ans du Musée d'Art Contemporain de Montréal. *Vie des arts*, 29(117), 18–23.

LA COLLECTION PERMANENTE UN CONSTAT AMIABLE

Gilles RIOUX



1. Betty GOODWIN
Vest Two, 1970.
Eau-forte; 85cm x 70.
Montréal, Musée d'Art Contemporain.
2. Henri MATISSE
Portrait au visage rose et bleu, 1936-1937.
Huile.
3. Michael SNOW
1956 A Videoprint, 1974.
Lithographie et sérigraphie.
4. Roland POULIN
Quadrature, 1978.
Ciment (7 éléments); 14cm x 164 x 144,6.

Le mardi 30 juin

1964, chez Sotheby, à Londres, on dispersait sous le marteau du commissaire-pri-seur cinquante toiles de Kandinsky provenant de la Fondation Guggenheim. Cette vente créa toute une commotion dans le petit univers de la muséologie: comment un musée pouvait-il se défaire d'un si grand nombre d'œuvres d'une si grande qualité par un si grand artiste? N'était-il pas sacrilège de disposer ainsi d'œuvres faisant partie de la collection permanente d'un musée.

A la même époque, au milieu des sarcasmes des uns, de l'enthousiasme des autres et de l'indifférence générale, naissait le Musée d'Art Contemporain de Montréal, création d'un Ministère des Affaires Culturelles de quatre ans à peine plus vieux que lui. Si, au cours de sa vie, le magnat du cuivre Solomon R. Guggenheim avait pu amasser pas moins de cent soixante-dix (!) tableaux de Kandinsky, qui passèrent au musée qui porte son nom, notre Musée d'Art Contemporain, quant à lui, possède une œuvre du maître russe, une seule, une petite gravure. Un tel rapprochement ne saurait avoir la valeur de commentaire. Il illustre de façon éloquent la disparité, voire la disproportion des moyens de deux institutions similaires et amorce une réflexion sur la nature, la formation et la notion de permanence des collections d'un musée.

Assembler une collection d'œuvres d'art n'est qu'une des facettes du mandat imparti aux musées, avec l'organisation d'expositions temporaires, d'expositions itinérantes, la conservation, les publications, les conférences et les activités éducatives. Aussi la formation d'une collection permanente constitue-t-elle



l'un des plus grands défis auxquels doit faire face la direction des musées, tant par l'ampleur des sommes requises que par la délicatesse des choix esthétiques à faire... et de leur éventuelle volatilité ultérieure. Les musées à vocation encyclopédique se doivent de tout avoir et avoir de tout; c'est le cas du Louvre et du Metropolitan Museum. Dès qu'on aborde l'art moderne, disons depuis l'Impressionnisme, avec ses mouvements divers et ses avant-gardes successives, l'établissement d'une politique d'acquisition devient plus aléatoire. Après vingt ans, qu'en est-il de la collection du Musée d'Art Contemporain? Comment s'est-elle constituée? Quel est l'équilibre entre les 2600 œuvres qui la composent? Quels en sont les points forts



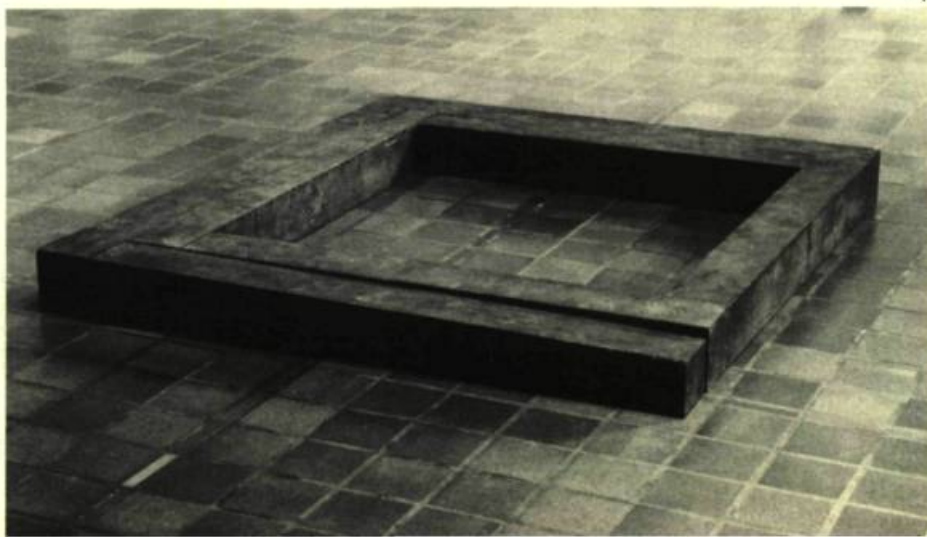
et les lacunes? Comment se compare-t-elle avec celle d'autres musées? Qu'en est-il de ses orientations passées, présentes et futures? Quelles sont ses perspectives d'avenir?

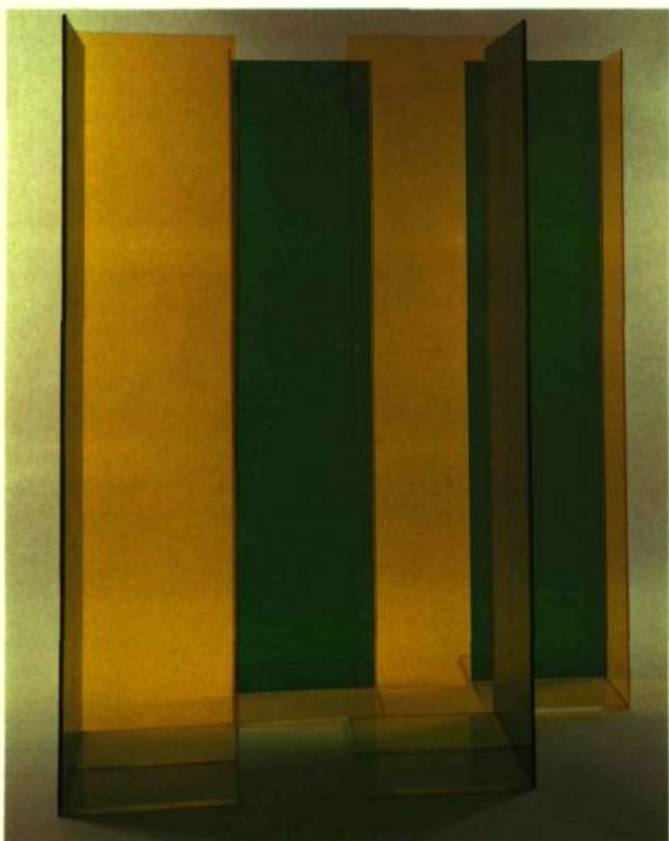
Afin de situer notre propos dans une perspective réaliste, nous allons nous orienter brièvement vers Paris et New-York qui sont les deux pôles d'attraction naturels de Montréal, pour constater que ces deux grands centres connurent, eux aussi, des débuts plutôt modestes. M. Jean Cassou nous a raconté personnellement comment au sortir de la dernière guerre il fut mandaté par le général de Gaulle et André Malraux pour jeter les bases du Musée National d'Art Moderne; c'était non seulement le dénuement absolu mais il fallait avant tout reconstruire le pays entier; Cassou eut alors l'idée peu coûteuse de faire appel à la générosité des artistes: la munificence d'un Picasso fut exemplaire et eut une valeur incitative. A Montréal, on eut recours au même procédé et, en janvier 1966, on exposait une centaine d'œuvres ainsi réunies. Dans ce genre de sollicitation, les deux parties trouvent leur compte: l'artiste y assoit sa renommée, et le musée se dote d'un embryon de collection; mais elle engendre des déséquilibres quant au nombre, à la qualité et à la représentativité des œuvres, pour ne rien dire des absences. Il incombe à l'institution de combler ultérieurement ces lacunes par une politique d'acquisition appropriée. Domaine québécois, la chose demeure aisément réalisable. Domaine international, de moins en moins facile. Du côté de New-York maintenant, l'ouverture, en 1929, du Museum of Modern Art fut suivie, quelques semaines plus tard, de l'effondrement des marchés boursiers qui devait

conduire à la dépression des années trente, suivie de la guerre. Donc une quinzaine d'années moins que propices à l'essor d'un musée. Néanmoins on peut se faire une idée assez juste de l'état des collections du Moma en feuilletant le catalogue publié en 1948 pour le vingtième anniversaire du Musée par Alfred H. Barr, *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*. En 320 pages et 380 illustrations, il nous présente 797 œuvres de peinture ou de sculpture uniquement, le dessin, la gravure et les autres techniques étant exclues. Il apparaît très tôt qu'à côté d'indiscutables chefs-d'œuvre du 20^e siècle comme les *Demoiselles d'Avignon*, de compositions cubistes ou suprématises, des Arps ou des Brancusis, gravitent des dizaines d'œuvres de moindre importance et qu'on y trouve inscrits peut-être une centaine de noms d'artistes aujourd'hui oubliés. Ainsi que sont devenus

les Despiou? Par contre, des artistes comme Ernst, Mondrian, Miró, Duchamp, modestement représentés dans ce catalogue, ont vu leur notoriété s'accroître considérablement, si bien que le Musée s'est porté acquéreur d'un plus grand nombre de leurs œuvres. Il apparaît aussi que le Moma s'orientait du côté de l'art naïf, de l'art populaire et qu'il voulait être résolument pan-américain; trente ans plus tard, il semble que ces politiques aient été abandonnées ou modifiées. Trente ans après ce bilan, il nous semble qu'à la date de 1948 la collection du Moma présentait un panorama fort bien équilibré de ce qui était jusque-là l'art moderne. La valeur d'une collection étant fonction non pas des œuvres faibles qui y prennent inévitablement place, eu égard aux fluctuations du goût, mais bien de la présence en nombre suffisant d'œuvres majeures dont le statut n'est pas infirmé mais confirmé par le temps, quelle évaluation fera-t-on dans trente ans de la collection présente du Musée d'Art Contemporain? En d'autres termes, y trouve-t-on maintenant des œuvres que, dans un avenir prochain, on reconnaîtra comme des chefs-d'œuvres? C'est la question cruciale qui doit hanter l'esprit des administrateurs et motiver leurs actions.

Pendant la première décennie de son existence, le Musée est un peu apparu comme le Musée des Automatistes. En effet, on venait de commencer à évaluer plus justement l'apport des automatistes montréalais. Chacun d'entre eux eut droit à sa rétrospective. Au sommet de la pyramide hiérarchique se dresse celui qui fut d'abord sanctifié par l'exil (sic!) puis déifié par une mort prématurée: Borduas. Depuis que les Musées Nationaux du Canada ont acquis, en 1973, le fonds Borduas (75 œuvres et les archives) pour en doter le Musée et en faire la Mecque du culte borduasien, on a droit sporadiquement à une enième exposition du peintre. Indubitablement, il va de soi qu'il incombe au Musée de réunir un ensemble cohérent du patrimoine artistique contemporain du Québec. Pareille mission demeure incon-



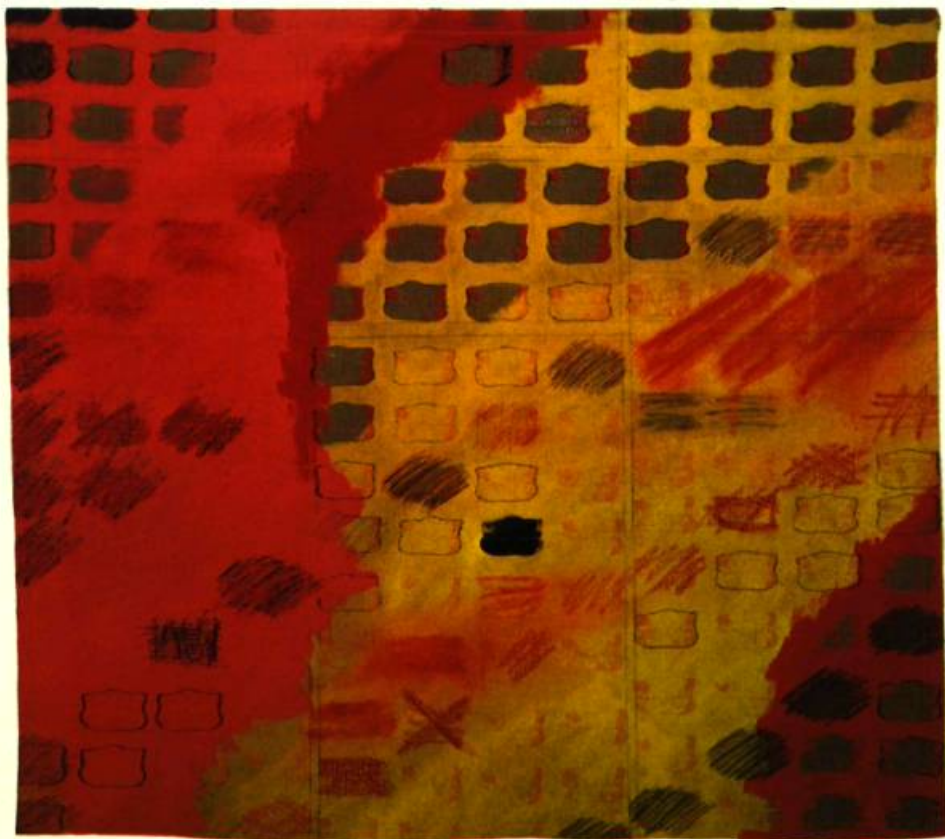


5. Guido MOLINARI
Configuration N° 7, 1967.
4 modules de plexiglas;
183cm 5 x 40,6 x 40,6
(chacun).



7. Carol WAINIO
Plural Possibilities, 1982.
Acrylique sur masonite; 122cm x 244.

6. Luc BÉLAND
Modification #23, 1974.
Sérigraphie et technique mixte sur toile.

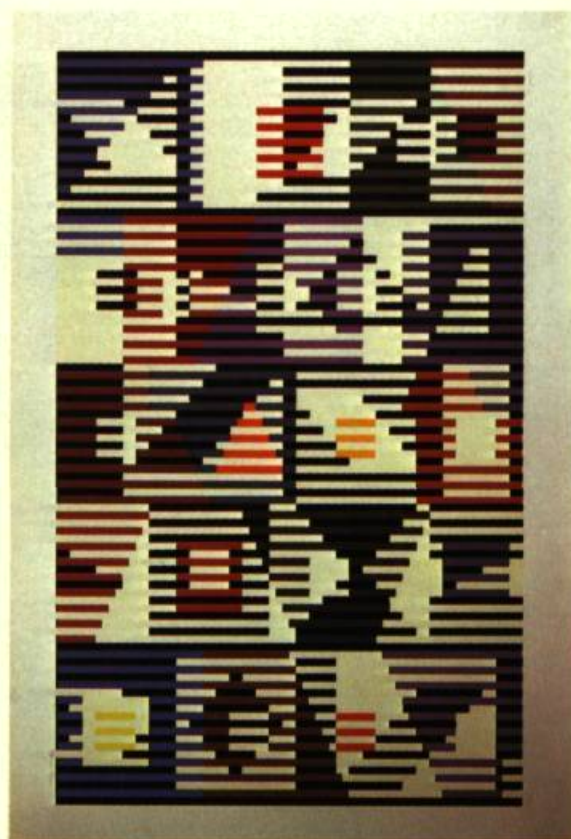


testable. C'est d'ailleurs dans cet esprit que fut acquis, en 1971, la collection Gérard Lortie; achetée pour une fraction de sa valeur marchande, on la considère comme un don.

Tandis que plus de la moitié des œuvres de la collection sont québécoises, le reste se partage entre les domaines canadien et international. Cet autre volet est le complément nécessaire du premier car il sert à situer la production de nos artistes dans le contexte de l'art de notre temps. Il n'est pas vain de rappeler que c'est là une obligation inhérente à la vocation éducative du musée: ouvrir une fenêtre sur les grandes réalisations artistiques de notre époque. En vingt ans d'acquisition d'œuvres internationales, est-ce que les œuvres réunies offrent au public et aux artistes un panorama suffisamment complet et bien équilibré des personnalités artistiques, des styles et des mouvements de l'art d'aujourd'hui? De plus, ces œuvres sont-elles du calibre de ce qu'on est en droit d'attendre d'un musée? A toutes fins pratiques, seuls les conservateurs et une poignée de personnes connaissent vraiment le contenu de la collection permanente du Musée; le public n'en connaît que des bribes mais il sera en mesure de se faire une opinion plus juste lors de l'exposition de 164 œuvres qui, à l'occasion du vingtième anniversaire, doivent «mettre



8. Jacques HURTUBISE
Gel incendiaire, 1964.
Huile sur toile;
103cm 5 x 86.



9. Yaacov AGAM
Le Printemps.
Sérigraphie sur carton.

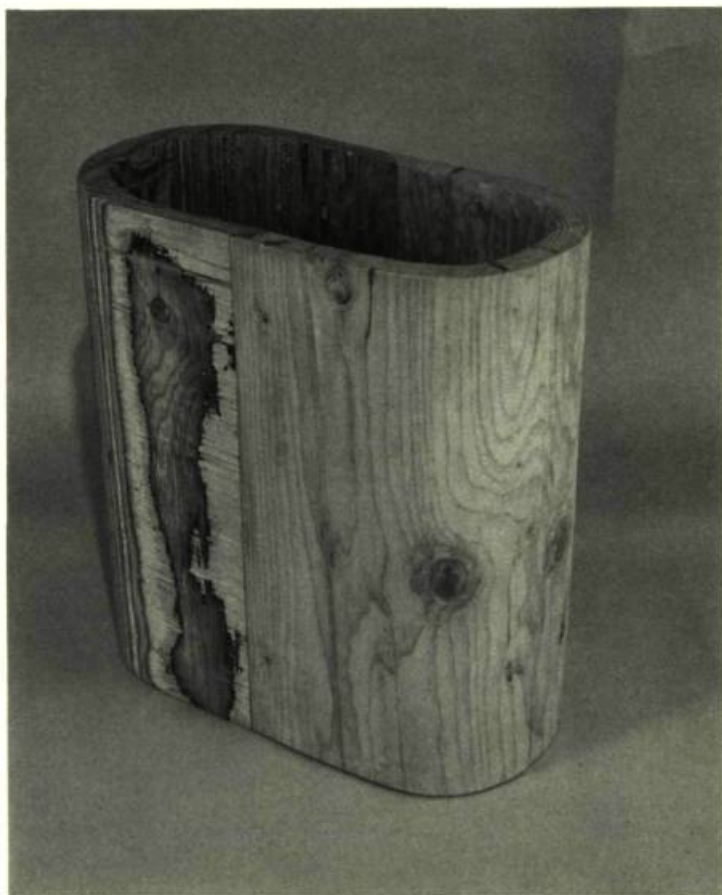
en valeur les œuvres les plus représentatives qualitativement de la collection» (sic).

D'ores et déjà, on sait que la collection a pris, au cours des années, certaines orientations et qu'au gré de telle ou telle direction des choix ont été faits dont on peut se demander s'ils relèvent d'une politique d'acquisition véritablement cohérente. Ainsi, le Musée possède un noyau d'œuvres constructivistes et suprématisistes russes qui n'est pas à dédaigner mais qui, par contraste, rend plus évidentes des lacunes strictement contemporaines: où sont les cubistes, les futuristes, les dadaïstes? Ah oui! le petit Marinetti! Bien petit, en effet. Et voici une douzaine d'années, le Musée s'ouvrait à l'art américain. Le dicton «Mieux vaut tard que jamais» prend ici une saveur tristement ironique. Comme les tableaux commandaient de fortes sommes, le plus souvent dans les cinq chiffres, on s'est modestement rabattu sur les gravures. Le Musée possède donc un bel ensemble de gravures américaines des années 1970 dont la valeur marchande n'a cessé d'augmenter, il est vrai, mais de tableau un tant soit peu important, point! Pareil choix nous paraît plus que discutable. Essayez donc d'acheter un Rothko aujourd'hui! On n'ose même plus y penser. Alors, que penser du Matisse? Au singulier, bien sûr. Ce Por-





10. Max ERNST
Jeune fille en forme de fleur, 1957.
Bronze; 35cm 5 x 36,2 x 21,8.



11. Jean-Serge CHAMPAGNE
From P.Q., with B.C., 1984.
Pin rouge de Colombie-Britannique;
58cm x 54 x 28.

(Les photos des numéros 5 et 11 proviennent du Centre de Documentation Yvon Boulerice)

trait au visage rose et bleu représente une femme en buste et date de 1936-1937; le Musée l'a acquis, en 1976, pour 120,000\$ payés moitié par le Gouvernement, moitié par un groupe de donateurs; afin de ne pas grever le budget du Musée, le paiement fut étalé sur trois ans, ce qui est une pratique aussi courante que sage. D'un point de vue strictement pictural, si on situe cette œuvre dans le production de Matisse, l'évidence se fait cruelle: cette œuvre ne déparerait pas le salon d'un particulier mais elle ne rencontre pas les normes d'excellence et d'exemplarité qui doivent être celles qui donnent accès aux cimaises d'un musée. On s'est leurré avec une signature prestigieuse, alors que le tableau, lui, est mineur. Il faut avoir entendu une jeune étudiante s'exclamer avec perplexité: «C'est ça, Matisse!» pour saisir la dimension morale des décisions prises par les membres d'un comité d'acquisition: leurs choix esthétiques, loin d'être indifférents, deviennent matière d'éthique sociale... Y a-t-on seulement jamais réfléchi un tant soit peu?

Selon toute évidence, en vingt ans d'existence, le Musée d'Art Contemporain s'est honorablement acquitté de sa mission première auprès des artistes et du public québécois. Qu'il en soit autrement serait honteux. Par contre, pour peu qu'on garde les yeux ouverts, on constate que le Musée a fait ses achats presque exclusivement sur le marché montréalais, ce qui se reflète sur la composition et le niveau de sa collection internationale, car Montréal n'est pas une plaque tournante de l'art mondial. Pour une part, cette situation tient au fait que, dès sa fondation, le Musée a été lourdement hypothéqué par la rigidité du carcan administratif qui le régit et dont la lenteur le bannit automatiquement des salles de ventes aux enchères, non seulement ici mais plus encore à l'étranger. Situation aberrante, s'il en est. Que dire du droit de préemption de l'état dont même la notion nous échappe? Que dire de l'acquiescement de l'impôt et des droits successoraux par la dation d'œuvres d'art dont les modalités demeurent nébuleuses et occultes? Que dire de l'absence d'agents à l'étranger ayant pour mission de rechercher *tel* genre d'œuvres à la demande du comité d'acquisition? Que dire de l'absence flagrante d'une véritable concertation entre le Musée d'Art Contemporain et le Musée des Beaux-Arts? Que dire de l'accord de 1947 entre le Moma et le Met dont on aurait dû s'inspirer depuis vingt ans? Que dire de la question délicate de l'aliénation des œuvres? Que dire de la notion de *permanence* relative pour la collection du musée? Bref, il existe des dizaines de dispositions juridiques, fiscales et structurelles dont on n'a pas encore su se doter afin de pouvoir – à moindre frais! – donner un essor à notre Musée.

Peut-on mieux signifier comme ce Musée nous tient à cœur?

Au service de l'art contemporain

Andrée PARADIS

En gestation depuis plusieurs années, le Musée d'Art Contemporain de Montréal, fondé au mois de juin 1964, répondait aux aspirations de plusieurs d'insérer la Métropole dans les courants d'expression artistique de l'époque. De par le monde, la fièvre du modernisme suscitait l'érection de musées d'art contemporain, une formule nouvelle qui s'opposait au musée traditionnel de conservation. On doit à l'acharnement de Guy Robert, le premier directeur du Musée, d'avoir réussi à persuader les autorités gouvernementales qu'un musée était essentiel à la promotion des artistes contemporains et qu'il était opportun de répondre au désir du public amateur d'art actuel, qui devait, pour en voir, se rendre à l'étranger, notamment à New-York.

Installé d'abord dans le Château Dufresne, le Musée d'Art Contemporain connut des heures glorieuses et d'autres particulièrement difficiles, comme dans toute aventure de pionniers. Dans un musée d'art contemporain, la fonction d'exposition prime toutes les autres: elle correspond à sa mission d'information. Vient ensuite la formation des collections au moyen d'achats et de dons, bientôt suivie par la conservation, qui devient nécessaire quand le fonds d'œuvres atteint une certaine importance.

Dès 1965, la politique éclectique des expositions du Musée était établie et s'est poursuivie jusqu'à nos jours. Les expositions devaient être d'ordre international, national et local. Au cours de la première année de fonctionnement, on relève une exposition Rouault et un symposium de sculpteurs ayant pour thème le métal découpé et soudé. Les directeurs successifs ont, selon leurs goûts personnels et leur formation, apporté leur marque distinctive, ce qui, petit à petit, a façonné l'esprit du Musée. Guy Robert a surtout mis en valeur la sculpture, en accordant plusieurs expositions aux sculpteurs parmi lesquels on peut rappeler Roussil, Lardera, Gauguet-Larouche.

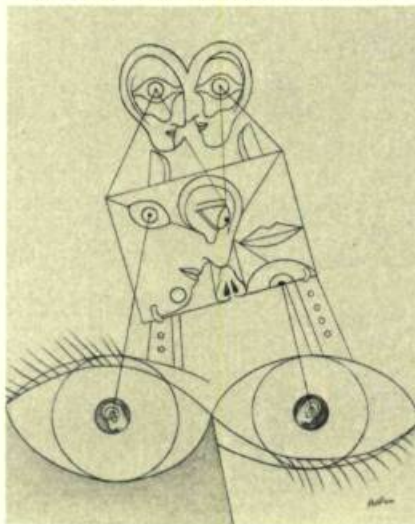
Une étape majeure de l'histoire du Musée fut, en 1968, son installation dans le pavillon de l'Exposition universelle, à la cité du Havre, qui abritait la Galerie internationale des arts de

l'Expo 67 et où se trouvèrent rassemblés des chefs-d'œuvre venus des quatre coins du monde. L'occupation des nouveaux locaux se fit alors que Gilles Hénault était directeur. En présentant à nos lecteurs la nouvelle installation du musée, il la décrivait comme un espace habitable à l'échelle de l'homme qui fournissait une ambiance extrêmement favorable à la mise en valeur des œuvres d'art. Le pavillon avait été acquis par le Gouvernement du Québec pour y loger son jeune Musée d'Art Contemporain. Dans les trois grandes salles d'exposition et dans les espaces connexes, depuis le brillant coup d'envoi de la première exposition – une rétrospective de Jean Dailaire organisée par André Marchand, conservateur au Musée du Québec – environ 410 expositions ont été tenues, des expositions majeures pour la plupart et

12. Alfred PELLAN

Question d'optique, v. 1948.

Mine de plomb sur papier; 29cm 9 x 22,9.



Liste des directeurs

Guy Robert

Juin 1964 à février 1966

Gilles Hénault

Mars 1966 à mars 1971

Henri Barras (Int.)

Mars 1971 à décembre 1972

Fernande Saint-Martin

Décembre 1972 à septembre 1977

Louise Letocha

Septembre 1977 à juillet 1982

André Ménard (Int.)

Juillet 1982 à juillet 1984

directeur depuis juillet 1984

d'autres à format plus réduit, mais qui apportaient quand même une bonne documentation sur l'art en marche. En ajoutant la soixantaine d'expositions tenues au Château Dufresne, on constate qu'en vingt ans, le public montréalais a eu l'avantage de se documenter amplement sur l'art contemporain.

Pendant l'intérim assuré par Henri Barras, les contacts se sont développés avec l'étranger, assurant de plus en plus la réputation internationale du Musée. Deux femmes se sont ensuite succédées à la direction. Fernande Saint-Martin et Louise Letocha le rendirent de plus en plus accueillant aux nouvelles expériences et misèrent sur la nécessité de constituer des inventaires, de faire des bilans, afin d'étoffer les dossiers encore minces de l'histoire de l'art. Pendant ces années, les moyens de diffusion furent révisés et augmentés, le journal *L'Atelier* servant de soutien aux expositions. Malheureusement, les catalogues semblaient voués au plus curieux des destins, celui d'apparaître des mois après les expositions; ce dont il ne faut pas trop se surprendre quand on connaît les difficultés administratives, mais tout de même, la situation demandait à être corrigée. Elle le fut pendant l'intérim d'André Ménard, qui vient d'accéder à la direction du Musée, dans le cadre des nouvelles politiques de la loi des Musées d'État. Celle-ci prévoit leur autonomie sous la responsabilité de conseils d'administration respectifs.

André Ménard a tôt fait de comprendre que nous vivons dans une société technologique et qu'il faut, à l'aide de l'audio-visuel, adapter le musée à la perception d'un monde qui se transforme constamment et que l'artiste cherche à traduire. L'avenir du Musée promet d'être dynamique. On prépare déjà son retour au centre de la ville dans un édifice qu'on s'appête à construire, à deux pas de la Place des Arts. Bientôt les arts visuels voisineront avec les arts d'interprétation et les moyens d'accès à l'art contemporain se multiplieront. Il faut espérer que le Musée de la Cité du Havre continuera à vivre de beaux jours dans son île et ses jardins, où il pourrait devenir un haut lieu de la Sculpture.

1. cf *Vie des Arts*, XII, 54, 12.