Document generated on 08/11/2025 3 p.m.

ETC

Sociologie de la collection

Jocelyne Connolly

Number 24, November 1993, February 1994

URI: https://id.erudit.org/iderudit/36125ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Connolly, J. (1993). Sociologie de la collection. *ETC*, (24), 6–14.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

SOCIOLOGIE DE LA COLLECTION*

Cette recherche sociologique 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'archive des formes.

L'institution est fondée en 1964 dans le contextesocial de la Révolution tranquille des années 1960 et 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 considération 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 durée étudiée se situe entre 1964 et juin 1991, date de la fin de l'indexation des œuvres de la collection au moment de la recherche.

Les décideurs du Musée en matière d'acquisition – les directeurs, les membres des Conseils d'administration, les conservateurs et les 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 coopération »[1] d'acteurs dont les propriétés professionnelles et de « position »[2] (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 3 173 œuvres produites par 991 artistes.

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 que l'âge, le sexe, la nationalité de l'artiste et la source d'acquisition des œuvres; sur le plan de la morphologie esthétique, les critères tels que la date de production, le médium des œuvres, les courants esthétiques dominants des œuvres et les artistes principaux formant ces courants.

Caractérisation socioprofessionnelle et tendances socio-esthétiques

La synthèse de l'étude fait ressortir qu'il se forme deux polarités dominantes quant au caractère socioprofessionnel des décideurs en matière d'acquisition des œuvres, au cours de la durée de collectionnement : le pôle formé par des spécialistes de l'art (historiens, professeurs, critiques, artistes et collectionneurs) et le pôle formé par des gestionnaires spécialisés issus en majorité des milieux des affaires, du droit, de l'État et des communications. On constate que, de ce dernier pôle, des membres possèdent le double statut de gestionnaire et de collectionneur. Le premier pôle a conduit à une intellectualisation des Comités consultatifs d'acquisition et a connu son apogée au cours des directions de Fernande Saint-Martin (décembre 1972 - septembre 1977) et de Louise Letocha (septembre 1977 - juillet 1982), et le deuxième pôle s'est amorcé au cours de la direction d'André Ménard (juillet 1982 - novembre 1985) pour connaître l'apogée d'un caractère technobureaucratique des Comités consultatifs au cours de la direction de Marcel Brisebois (décembre 1985 - juin 1991). L'introduction d'une nouvelle structure administrative par le mode de conseil d'administration de l'institution contribue à conforter le caractère technobureaucratique de l'appareil décisionnel, étant donné la présence du président du Conseil aux délibérations du Comité consultatif et étant donné l'autorité d'entérinement que détient le Conseil d'administration. Par ailleurs, le groupe de conservateurs du Musée, détenteur d'un savoir esthétique, conforte la tendance intellectuelle de l'appareil décisionnel étant donné le pouvoir qu'il détient de proposer des œuvres au Comité consultatif.

La synthèse fait ressortir que l'intellectualisation de l'appareil décisionnel par l'effet d'autorité des directrices Fernande Saint-Martin et Louise Letocha sur le caractère savant et esthétique du réseau de décideurs contribue à doter la collection de propriétés historique, érudite et didactique. L'intérêt des deux directrices à procurer à la collection contemporaine des prémices historiques de la modernité récente se veut une attitude typique des détenteurs d'érudition. Il faut reconnaître que le musée informe de façon singulière, par rapport à l'ensemble des institutions du savoir, dont les formes de langage se transmettent de manière plus étroite avec les conventions, comme c'est

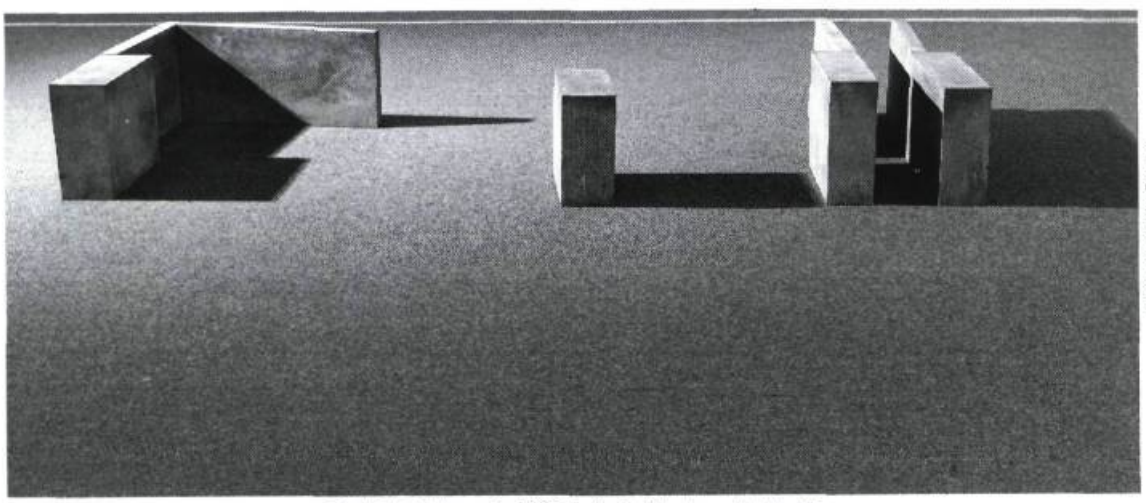


PHOTO : RICHARD-MAX TREMBLAY

Roland Poulin, *Ombres portées*, 1981 Coll. : Musée d'art contemporain de Montréal.

le cas des codes des mots, voire des mathématiques.

Il ressort également de l'étude que les réseaux composés de spécialistes de l'art se préoccupent de consolider dans la collection un courant québécois d'art contemporain, le pop art, en même temps qu'ils privilégient l'accès à la collection des courants américain (également le pop art) et français, le nouveau réalisme. L'insistance accordée au courant pop se montre suffisante, dans l'état actuel de la collection, pour considérer ces propositions esthétiques marquantes de la contemporanéité de la collection du Musée. Enfin, le réseau de spécialistes de l'art introduit des disciplines jusqu'alors absentes de la collection : la photographie et la vidéographie.

La synthèse permet de constater que, à la suite de la technobureaucratisation de l'appareil décisionnel, par l'effet d'autorité des directeurs André Ménard et Marcel Brisebois et des Conseils d'administration formés en majorité de gestionnaires, l'accent d'acquisition par achat porte sur des œuvres contemporaines, tout en évacuant les tendances historiques de la modernité. La tendance porte sur l'acquisition d'objets dont les principales instances de reconnaissance s'avèrent la critique et un marché restreint de l'art, surtout la galerie. Ce type de décideurs privilégie les disciplines photographiques et vidéographiques, attitude amorcée au cours de la direction Letocha. Sur le plan du don, le mode d'acquisition prédominant de ce pôle technobureaucratique, les courants historiques sont acquis tout autant que les courants contemporains. On doit prendre également en compte l'effet difficilement mesurable produit par les conservateurs (dont on connaît le rôle de conseiller esthétique au sein de l'appareil décisionnel) sur les Comités consultatifs composés en majorité de gestionnaires. Telle se profile, en résumé, la polarité socioprofessionnelle des réseaux de décideurs dans leurs rapports avec la constitution de la collection du Musée.

Notre caractérisation socioprofessionnelle de la structure collective des réseaux de décideurs, telle qu'elle s'élabore au Musée dès sa fondation, donne à conclure que la formule de la coopération de l'ensemble des acteurs en matière de décision d'acquisition, selon le schéma englobant directeurs, conservateurs, Conseils d'administration et Comités consultatifs, a pour effet d'affaiblir l'idée répandue par la critique muséologique, par exemple par l'auteur français Jean Clair, selon laquelle le conservateur jouerait le rôle du grand prêtre, imposant, consacrant et veillant sur le trésor de la communauté[3]. Cette attitude, dans une structure de réseau de coopération, se trouve diluée dans la forme d'une autorité collective. Et, contrairement à la structure administrative du système muséal français relevant directement de l'État, l'autorité des conseils d'administration, composés en majorité de gestionnaires, pour la plupart des professionnels se positionnant en relation directe avec la réalité de l'économie, influe possiblement sur l'atténuation de l'idée du sacré entourant l'œuvre d'art.

En résumant encore, si on considère la question temporelle de la collection sans tenir compte de la catégorisation esthétique des courants, les résultats statistiques de notre recherche montrent que la collection se compose en très grande majorité d'objets contemporains (dans une proportion de 77%, achat et don compris,

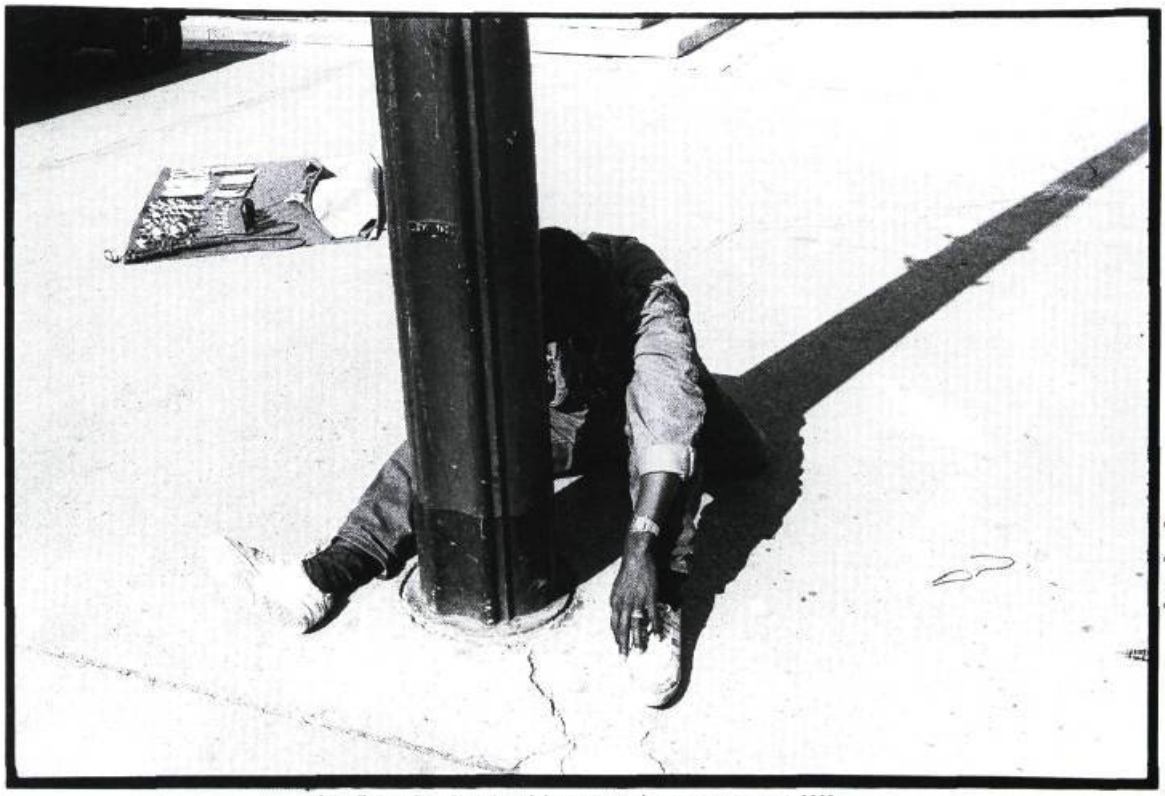


PHOTO : DENIS FARLEY

Serge Clément, *Paris, France* (tirée de la série *Notes urbaines, suite européenne*), 1985.
Épreuve sur papier aux sels d'argent; 40,4 x 50,5 cm. Coll. : Musée d'art contemporain de Montréal.

tableau II). La synthèse montre que l'identité de la collection se forme en majorité d'artistes dont l'âge s'apparente à une relative maturité, soit 35 ans et plus au moment de l'acquisition (79%, tableau I), et en majorité également d'hommes (84%, tableau I). L'identité québécoise de la collection est affirmée par la majorité des artistes dont les œuvres sont acquises (65%, tableau I) et, de surcroît, par le poids social de ces artistes, qui dominent en nombre et en terme de valeur de reconnaissance dont ils jouissent dans le champ artistique québécois, par exemple la domination de l'esthétique automatiste et de son initiateur Paul-Émile Borduas – artiste dont les œuvres (97) dominent en quantité dans la collection. En outre, tous les artistes fortement représentés sont québécois, exception faite du cas de l'artiste d'origine hongroise Laszlo Moholy-Nagy (33 œuvres dont 32 photographies). L'identité sociale de la collection sur le plan de l'interaction avec les acteurs qui établissent le lien entre l'artiste et le Musée se réalise par la prépondérance des galeries (41%, tableau I) quant aux achats par le Musée, et par les collectionneurs (43%, tableau I) quant aux dons au Musée. La synthèse permet de constater que la collection du MACM se singularise particulièrement par un haut degré de concentration d'estampes jusqu'au début des années 1980 – médium prépondérant dans la durée totale : 40% (édition et gravure comprises, tableau II), et supplanté par la photographie (achat – tableau II) durant la décennie 1980 et début 1990 (dans la durée totale : 12%, tableau II).

Jusqu'en 1991, sur le plan esthétique, les courants abstraits gestuels parmi lesquels domine l'automatisme, et géométriques, où domine le plasticisme, confèrent une identité historique[4] à la collection, tandis que le courant pop art paraît rassembler les propositions contemporaines les plus confirmées, artistes québécois et américains rassemblés, surtout si on y ajoute les quelques représentants du nouveau réalisme français.

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 Betty Goodwin (estampe, peinture, dessin et collage : 16 œuvres – sur les 19 œuvres de l'artiste dans la collection, trois relèvent de la nouvelle figuration) et de Roland Poulin (dessin et sculpture : 19 œuvres). Si ces deux artistes contribuent à faire 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 de l'histoire, tel que Laszlo Moholy-Nagy (32 œuvres), on retrouve également des dominantes chez les artistes actuels, dont le Québécois Serge Clément (21 œuvres), alors que ses travaux sont les plus représentés du temps contemporain.

La collection et l'histoire de l'art

Tel se dessine, succintement, 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 de ses objets, à une collection, laquelle constitue un pan de l'histoire de l'art au Québec (histoire constituée au Québec englobant en priorité l'art québécois et ensuite l'art international). Jean-Marc Poinsot affirme que si le musée « fonde l'histoire de l'art », en conférant « à l'objet une dimension

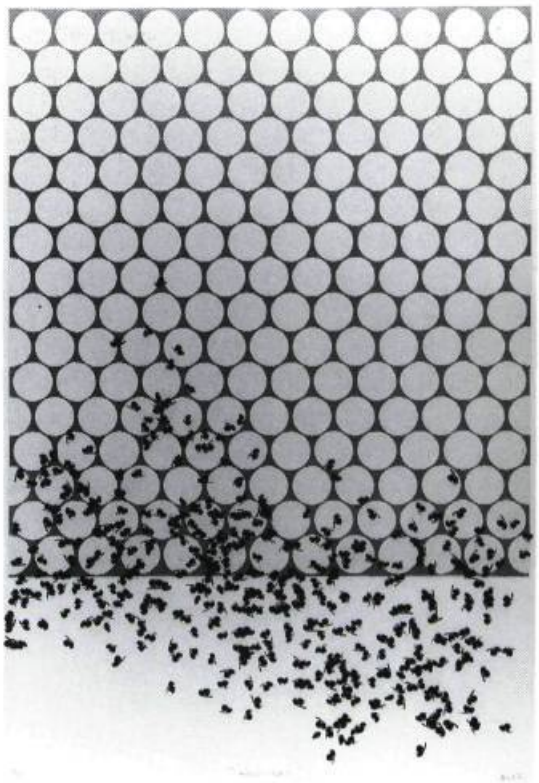
historique », par effet de circularité, cette dimension historique « elle-même institue l'Archive »[5] (ou la collection). Il explique que le musée n'assigne pas à l'objet d'art une « dimension esthétique », laquelle préexiste à son entrée au musée, mais une « dimension historique ».[6]

L'exposition et la confirmation historique

Considérés sous un angle historique, les objets de la collection, en adoptant le statut de documents, doivent, afin de remplir leur mission cognitive, effectuer le passage vers la monstration. 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'exposition[7].

Paul-Émile Borduas, *Sans titre (no 65)*, 1959 ? non signé, non daté. Huile sur toile; 73 x 60 cm. Don des Musées nationaux du Canada. Coll. : Musée d'art contemporain de Montréal.

Poinsot affirme encore : « L'exposition est ce par quoi le fait artistique advient. »[8] 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 esthétique[9]. Afin d'éviter la réification par l'acte de muséification (idée souvent



Pierre Ayot, *Poussez-pas*, 1971. Sérigraphie, 23/30; 101,5 x 65,5 cm. Coll. : Musée d'art contemporain de Montréal.

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'art[10]. 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'archive des formes.

JOCELYNE CONNOLLY

Laszlo Moholy-Nagy, Sans titre, non-daté. Photogramme, 29/50, tirage de 1973; 39,7 x 30 cm. Coll. : Musée d'art contemporain de Montréal.

NOTES

* Le contenu de cet article provient essentiellement du mémoire de maîtrise en études des arts, *Le Musée d'art contemporain de Montréal. Décideurs et morphologie socio-esthétique de la collection (1964-1991)*, que nous avons déposé à l'Université du Québec à Montréal, en décembre 1992. La recherche a été dirigée et codirigée respectivement par les professeurs Mme Francine Couture et M. Laurier Lacroix. Nous avertissons le lecteur que les valeurs et prix marchands des oeuvres de la collection du MACM ne pouvant être divulgués, le facteur économique ne contribue donc pas à pondérer l'analyse. Enfin, la totalité de notre compilation statistique (tableaux I et II) de la banque de données du MACM ne peut être discutée dans le cadre de cet article, le format ne le permettant pas – on le comprendra. La banque de données informatisée quant à la collection a été fournie à l'auteure par Monique Gauthier, archiviste de la collection, MACM, juillet 1992. À partir de ce document, nous avons dû reprogrammer notre propre système de traitement de données informatisé afin de rendre l'appréhension des informations pertinente à la démarche de notre recherche et afin d'organiser les opérations nécesssaires aux axes quantitatif et statistique de notre démarche (tableaux I et II). 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, 1964-1965 à 1989-1990*, automne 1991 et *Liste des membres des Conseils d'administration 1984-1985 à 1989-1990*, juin 1992.La norme neutre du masculin est utilisée dans ce texte.

1. Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Série «Art, Histoire, Société», 1988.
2. Pierre Bourdieu, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps Modernes*, n°246, 1966, p. 865.
3. Jean Clair, *Paradoxe sur le conservateur*, Charente, Jean Clair et l'Échoppe, 1988 p. 8.
4. La notion d'histoire est ici utilisée en dichotomie avec la notion de contemporanéité: toutes les œuvres de la collection adoptent le statut historique – on le précise ci-après – toutefois, dans le cadre d'une collection muséale contemporaine, la classification de cette étude situe les propositions pop (après 1959) comme contemporaines.
5. Jean-Marc Poinsot, «La transformation du musée à l'ère de l'art exposé», *Traverses*, n° 36, Paris, janvier 1986, p. 42.
6. *Ibid.*
7. On prend ici conscience de l'autonomie relative de l'œuvre d'art, notion proposée par Pierre Bourdieu, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps Modernes*, Paris, n° 246.
8. Jean-Marc Poinsot, «Quand l'œuvre a lieu», *Parachute*, n° 46, mars, avril, mai 1987, p. 74.
9. Dans le sens francastélien : «Mêlant des éléments de réalité choisis dans le perçu immédiat avec ceux 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.
10. Poinsot, Jean-Marc, op. cit. 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).

TABLEAU I

Morphologie sociale de la collection
Nombre d'oeuvres selon l'âge, le sexe et le lieu de naissance des artistes et selon la source d'acquisition, par mandat de direction

ACQUISITION PAR ACHAT																		t. o./m.	% m./c.
	Âge*		Sexe		Nationalité			Sources d'acquisition										t. a./m.	% a./c.
Mandat de direction	<35	≥35	F	H	C./Qué.	C./autr.	Étrang.	Artiste	Galerie	Éditeur	Collect.	Entrepr.	Fondat.	Organ.	Évén.	Legs/S.	Anon.	% a./m.	
Guy Robert	72	212	66	218	112	5	167	40	172	56	4	0	0	0	11	0	1	380 284	12% 13%
(juin 64-fév. 66)	25%	75%	23%	77%	39%	2%	59%	14%	61%	20%	1%	0%	0%	0%	4%	0%	0%	75%	
Gilles Hénault	86	267	39	314	247	21	85	68	86	118	20	0	0	0	60	0	1	416 353	13% 16%
(mars 66-mars 71)	24%	76%	11%	89%	70%	6%	24%	19%	24%	33%	6%	0%	0%	0%	17%	0%	0%	85%	
Henri Barras	50	185	56	179	187	5	43	76	37	16	106	0	0	0	0	0	0	245 235	8% 11%
(mars 71-déc. 72)	21%	79%	24%	76%	80%	2%	18%	32%	16%	7%	45%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	96%	
Fernande Saint-Martin	22	234	18	238	151	17	88	39	141	19	19	0	0	5	0	30	3	435 256	14% 12%
(déc. 72- sept.77)	9%	91%	7%	93%	59%	7%	34%	15%	55%	7%	7%	0%	0%	2%	0%	12%	1%	59%	
Louise Letocha	207	473	134	546	484	29	167	321	268	38	46	2	0	4	0	0	1	790 680	25% 31%
(sept. 77-juil. 82)	30%	70%	20%	80%	71%	4%	25%	47%	39%	6%	7%	0%	0%	1%	0%	0%	0%	86%	
André Ménard	55	115	43	127	69	39	62	68	72	0	10	20	0	0	0	0	0	297 170	9% 8%
(juil. 82-nov. 85)	32%	68%	25%	75%	41%	23%	36%	40%	42%	0%	6%	12%	0%	0%	0%	0%	0%	57%	
Marcel Brisebois	42	156	46	152	123	20	55	47	115	0	13	16	0	0	0	0	7	610 198	19% 9%
(déc. 85-juin 91)	21%	79%	23%	77%	62%	10%	28%	24%	58%	0%	7%	8%	0%	0%	0%	0%	4%	32%	
Totaux (achats)	534	1 642	402	1 774	1 373	136	667	659	891	247	218	38	0	9	71	30	13	2 176	69%
% (achats)	25%	75%	18%	82%	63%	6%	31%	30%	41%	11%	10%	2%	0%	0%	3%	1%	1%		

t. o./m. = total des oeuvres acquises au cours du mandat
t. a./m. = total des oeuvres achetées au cours du mandat
% a./m. = (t. a./m.)/(t. o./m.)

% m./c. = (t. o./m.)/(total des oeuvres de la collection acquises par achat et par don, au 30 juin 1991)
% a./c. = (t. a./m.)/(total des oeuvres de la collection acquises par achat, au 30 juin 1991)
* Âge de l'artiste à la date d'acquisition; un artiste pour chaque oeuvre.

Source : Jocelyne Connolly, Le Musée d'art contemporain de Montréal, Décideurs et morphologie socio-esthétique de la collection, mémoire déposé à l'UQAM, décembre 1992, p. 93.

TABLEAU I (suite)

ACQUISITION PAR DON																		t. o./m.	% m./c.
	Âge*		Sexe		Nationalité			Sources d'acquisition										t. d./m.	% d./c.
Mandat de direction	<35	≥35	F	H	C./Qué.	C./autr.	Étrang.	Artiste	Galerie	Éditeur	Collect.	Entrepr.	Fondat.	Organ.	Évén.	Legs/S.	Anon.	% d./m.	
Guy Robert	46	50	13	83	88	0	8	55	3	0	8	0	30	0	0	0	0	380 96	12% 10%
(juin 64-fév. 66)	48%	52%	14%	86%	92%	0%	8%	57%	3%	0%	8%	0%	31%	0%	0%	0%	0%	25%	
Gilles Hénault	25	38	7	56	54	2	7	5	3	22	20	0	0	13	0	0	0	416 63	13% 6%
(mars 66-mars 71)	40%	60%	11%	89%	86%	3%	11%	8%	5%	35%	32%	0%	0%	21%	0%	0%	0%	15%	
Henri Barras	1	9	0	10	5	0	5	2	1	0	6	1	0	0	0	0	0	245 10	8% 1%
(mars 71-déc. 72)	10%	90%	0%	100%	50%	0%	50%	20%	10%	0%	60%	10%	0%	0%	0%	0%	0%	4%	
Fernande Saint-Martin	15	164	16	163	138	13	28	17	18	20	36	1	0	60	0	27	0	435 179	14% 18%
(déc. 72- sept.77)	8%	92%	9%	91%	77%	7%	16%	9%	10%	11%	20%	1%	0%	34%	0%	15%	0%	41%	
Louise Letocha	12	98	6	104	53	8	49	25	41	0	38	4	0	1	0	1	0	790 110	25% 11%
(sept. 77-juil. 82)	11%	89%	5%	95%	48%	7%	45%	23%	37%	0%	35%	4%	0%	1%	0%	1%	0%	14%	
André Ménard	9	118	8	119	80	12	35	31	1	0	73	0	0	20	0	0	2	297 127	9% 13%
(juil. 82-nov. 85)	7%	93%	6%	94%	63%	9%	28%	24%	1%	0%	57%	0%	0%	16%	0%	0%	2%	43%	
Marcel Brisebois	12	400	55	357	266	37	109	9	42	0	245	8	29	0	0	59	20	610 412	19% 41%
(déc. 85-juin 91)	3%	97%	13%	87%	65%	9%	26%	2%	10%	0%	59%	2%	7%	0%	0%	14%	5%	68%	
Totaux (dons)	120	877	105	892	684	72	241	144	109	42	426	14	59	94	0	87	22	997	31%
% (dons)	12%	88%	11%	89%	69%	7%	24%	14%	11%	4%	43%	1%	6%	9%	0%	9%	2%		
Totaux (collection)	654	2 519	507	2 666	2 057	208	908	803	1 000	289	644	52	59	103	71	117	35	3 173	100%
% (collection)	21%	79%	16%	84%	65%	7%	29%	25%	32%	9%	20%	2%	2%	3%	2%	4%	1%		

* Âge de l'artiste à la date d'acquisition; un artiste pour chaque oeuvre.

t. d./m. = total des oeuvres acquises par don au cours du mandat

% d./m. = (t. d./m.)/(t. o./m.)

% d./c. = (t. o./m.)/(total des oeuvres de la collection acquises par don, au 30 juin 1991)

Source : Jocelyne Connolly, Le Musée d'art contemporain de Montréal, Décideurs et morphologie socio-esthétique de la collection, mémoire déposé à l'UQAM, décembre 1992, p. 94.

TABLEAU II

Morphologie esthétique de la collection
Nombre d'oeuvres selon la date de production et le médium, par mandat de direction

ACQUISITION PAR ACHAT																				
	N.d'oeuvres / date de production				Nombre d'oeuvres / médium															
Mandat de direction	<1939	39-59	≥1960	Incon.	A	AF	CO	D	E	G	GO	I	MD	P	PA	PH	S	T	VID	VIT	Total
Guy Robert	1	58	210	15	1	0	4	13	90	101	6	0	4	34	3	0	27	0	0	1	284
(juin 64-fév. 66)	0%	20%	74%	5%	0%	0%	1%	5%	32%	36%	2%	0%	1%	12%	1%	0%	10%	0%	0%	0%	
Gilles Hénault	1	13	319	20	0	0	0	9	69	138	2	0	10	73	2	0	48	1	0	1	353
(mars 66-mars 71)	0%	4%	90%	6%	0%	0%	0%	3%	20%	39%	1%	0%	3%	21%	1%	0%	14%	0%	0%	0%	
Henri Barras	3	40	178	14	4	0	1	15	15	102	3	0	5	79	5	0	6	0	0	0	235
(mars 71-déc. 72)	1%	17%	76%	6%	2%	0%	0%	6%	6%	43%	1%	0%	2%	34%	2%	0%	3%	0%	0%	0%	
Fernande Saint-Martin	14	46	179	17	1	0	2	22	15	139	4	0	4	50	1	4	14	0	0	0	256
(déc. 72- sept.77)	5%	18%	70%	7%	0%	0%	1%	9%	6%	54%	2%	0%	2%	20%	0%	2%	5%	0%	0%	0%	
Louise Letocha	66	59	525	30	6	0	3	64	94	132	11	1	19	96	4	194	39	3	14	0	680
(sept. 77-juil. 82)	10%	9%	77%	4%	1%	0%	0%	9%	14%	19%	2%	0%	3%	14%	1%	29%	6%	0%	2%	0%	
André Ménard	4	0	165	1	4	17	0	24	1	4	0	6	11	24	5	31	15	0	28	0	170
(juil. 82-nov. 85)	2%	0%	97%	1%	2%	10%	0%	14%	1%	2%	0%	4%	6%	14%	3%	18%	9%	0%	16%	0%	
Marcel Brisebois	14	13	168	3	1	1	0	9	0	8	2	13	12	22	0	84	25	0	21	0	198
(déc. 85-juin 91)	7%	7%	85%	2%	1%	1%	0%	5%	0%	4%	1%	7%	6%	11%	0%	42%	13%	0%	11%	0%	
Totaux (achats)	103	229	1 744	100	17	18	10	156	284	624	28	20	65	378	20	313	174	4	63	2	2 176
% (achats)	5%	11%	80%	5%	1%	1%	0%	7%	13%	29%	1%	1%	3%	17%	1%	14%	8%	0%	3%	0%	

A Aquarelle
AF Affiche
CO Collage
D Dessin
E Édition
G Gravure
GO Gouache
I Installation
MD Techniques mixtes
P Peinture
PA Pastel
PH Photographie
S Sculpture
T Tapisserie
VID Vidéo
VIT Vitrail

Source : Jocelyne Connolly, Le Musée d'art contemporain de Montréal, Décideurs et morphologie socio-esthétique de la collection, mémoire déposé à l'UQAM, décembre 1992, p. 95.

TABLEAU II (suite)

AQUISITION PAR DON																				
	N.d'oeuvres / date de production				Nombre d'oeuvres / médium															
Mandat de direction	<1939	39-59	≥1960	Incon.	A	AF	CO	D	E	G	GO	I	MD	P	PA	PH	S	T	VID	VIT	Total
Guy Robert (juin 64-fév. 66)	0 0%	7 7%	86 90%	3 3%	0 0%	0 0%	1 1%	11 11%	14 15%	33 34%	2 2%	0 0%	5 5%	20 21%	0 0%	0 0%	10 10%	0 0%	0 0%	0 0%	96
Gilles Hénault (mars 66-mars 71)	0 0%	8 13%	53 84%	2 3%	0 0%	0 0%	1 2%	1 2%	0 0%	36 57%	0 0%	0 0%	1 2%	20 32%	1 2%	0 0%	3 5%	0 0%	0 0%	0 0%	63
Henri Barras (mars 71-déc. 72)	1 10%	0 0%	5 50%	4 40%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	7 70%	0 0%	0 0%	3 30%	0 0%	0 0%	0 0%	10
Fernande Saint-Martin (déc. 72- sept.77)	4 2%	69 39%	74 41%	32 18%	7 4%	0 0%	0 0%	14 8%	0 0%	50 28%	4 2%	0 0%	2 1%	83 46%	0 0%	3 2%	16 9%	0 0%	0 0%	0 0%	179
Louise Letocha (sept. 77-juil. 82)	5 5%	14 13%	85 77%	6 5%	1 1%	0 0%	0 0%	13 12%	9 8%	29 26%	2 2%	0 0%	5 5%	20 18%	0 0%	15 14%	14 13%	1 1%	0 0%	1ma* 1 1%	110
André Ménard (juil. 82-nov. 85)	2 2%	12 9%	97 76%	18 14%	0 0%	26 20%	0 0%	7 6%	20 16%	23 18%	5 4%	0 0%	6 5%	22 17%	0 0%	2 2%	11 9%	0 0%	5 4%	0 0%	127
Marcel Brisebois (déc. 85-juin 91)	42 10%	35 8%	305 74%	30 7%	7 2%	0 0%	2 0%	69 17%	12 3%	141 34%	5 1%	5 1%	17 4%	75 18%	1 0%	51 12%	26 6%	0 0%	0 0%	1ma* 1 0%	412
Totaux (dons) **% (dons)**	54 5%	145 15%	705 71%	95 10%	15 2%	26 3%	4 0%	115 12%	55 6%	312 31%	18 2%	5 1%	36 4%	247 25%	2 0%	71 7%	83 8%	1 0%	5 1%	2ma* 2 0%	997
Totaux (collection) **% (collection)**	157 5%	374 12%	2 449 77%	195 6%	32 1%	44 1%	14 0%	271 9%	339 11%	936 29%	46 1%	25 1%	101 3%	625 20%	22 1%	384 12%	257 8%	5 0%	68 2%	2ma* 4 0%	3 173

A Aquarelle
AF Affiche
CO Collage
D Dessin
E Édition
G Gravure
GO Gouache
I Installation
MD Techniques mixtes
P Peinture
PA Pastel
PH Photographie
S Sculpture
T Tapisserie
VID Vidéo
VIT Vitrail

*Nombre de maquettes inclus dans VIT (vitrail), dans total et dans totaux.

Source : Jocelyne Connolly, Le Musée d'art contemporain de Montréal, Décideurs et morphologie socio-esthétique de la collection, mémoire déposé à l'UQAM, décembre 1992, p. 96.