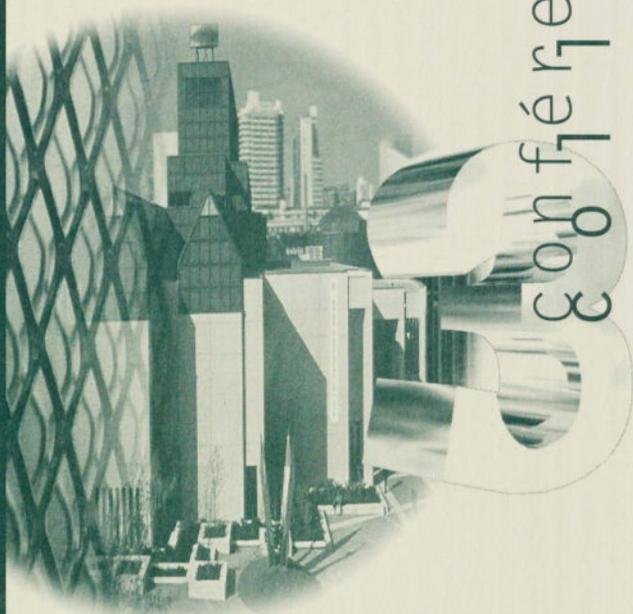


Conférences



MUSÉES ET COLLECTIONS :

IMPACT DES ACQUISITIONS MASSIVES

MUSEUMS AND COLLECTIONS:

IMPACT OF THE MASSIVE ACQUISITIONS



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

3 CONFÉRENCES ET COLLOQUES

**MUSÉES ET COLLECTIONS :
IMPACT DES ACQUISITIONS MASSIVES**

**MUSEUMS AND COLLECTIONS:
IMPACT OF THE MASSIVE ACQUISITIONS**

Actes du colloque tenu au
Musée d'art contemporain de Montréal
le 21 octobre 1994

Musées et collections :
impact des acquisitions massives

Museums and collections:
Impact of the massive acquisitions

Actes du colloque tenu
au Musée d'art contemporain de Montréal
le 21 octobre 1994

Cette publication a été réalisée
par la Direction de l'éducation
et de la documentation.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves :
Jean-Pierre Le Grand, Olivier Reguin,
Judith Terry

Secrétariat : Sophie David

Conception graphique : Lumbago

Impression : Goliath

Le Musée d'art contemporain de Montréal
est une société d'État subventionnée par
le ministère de la Culture et des Communications
du Québec et bénéficie de la participation
financière du ministère du Patrimoine canadien
et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1995
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H2X 1Z8
Tél. : (514) 847-6226

Dépôt légal : 1995
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISBN 2-551-16669-1

TABLE DES MATIÈRES

7

Avant-propos

LUCETTE BOUCHARD

9

Introduction

MICHEL HUARD

17

ACQUISITIONS MASSIVES : ÉLÉMENTS D'UNE TOPOGRAPHIE PAN-CANADIENNE

MICHEL V. CHEFF

29

WAREHOUSES OR MUSEUMS?

CHARLES C. HILL

41

THE IMPACT OF THE ACQUISITION OF MASSIVE COLLECTIONS ON THE ART GALLERY OF ONTARIO

DENNIS REID

49

MUSÉES ET COLLECTIONS : IMPACT DES ACQUISITIONS MASSIVES

LAURIER LACROIX

59

TRANSFERENCE OF PROPERTY TO DIMINISHING TERRITORIES: AN INVESTIGATION OF THE GIFT

CAROL MAYER

67

LA COLLECTION LAVALIN DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL : DE L'IMMÉDIAT À L'AVENIR

JOSÉE BÉLISLE

77

NOTES POUR LE COMMENTAIRE

GÉRALD GRANDMONT

Le Musée est une institution de savoir, un retranchement de l'esprit critique, un centre qui maintient vivante la flamme de la pensée, où se concentrent les forces créatrices de nos impulsions intérieures, de nos sentiments, de nos désirs et de nos aspirations.

MARCEL BRISEBOIS

Avant-propos

LUCETTE BOUCHARD

Directrice de l'éducation et de la documentation

Au Musée d'art contemporain de Montréal, comme dans tout musée, les questions d'acquisition sont cruciales. Elles s'imposent avec d'autant plus de force quand il s'agit d'acquisitions massives. Ainsi, quand le Musée a acquis la Collection Lavalin, ce ne sont pas seulement les spécialistes en muséologie qui ont été interpellés, mais aussi les amateurs d'art, les intervenants du milieu culturel et celles et ceux que les actions d'un musée d'État intéressent.

Devant l'évidence des questions et l'urgence de tenter d'y répondre, le Musée a tout mis en œuvre pour agir avec célérité. En symbiose, les fonctions d'acquisition, de recherche et d'éducation se sont activées.

L'exposition *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal — Le Partage d'une vision* présentait une sélection de plus de 150 œuvres, l'exposition didactique *La Collection Lavalin au quotidien* renseignait le visiteur sur le parcours de quelques œuvres de la Collection Lavalin avant leur entrée dans la collection du Musée. Et le 21 octobre 1994, un colloque intitulé *Musées et collections : impact des acquisitions massives* invitait des muséologues canadiens à nous faire part de leur expérience.

Ce recueil présente les communications livrées lors de ce colloque. Nous remercions les auteurs qui ont répondu à notre invitation de façon si constructive. Par ailleurs, cet événement n'aurait pu rester en marge de la recherche universitaire consacrée à la muséologie. Je tiens à remercier Colette Dufresne-Tassé et Raymond Montpetit, du programme conjoint en muséologie de l'Université de Montréal et de l'Université du Québec à Montréal, de leur collaboration avisée.

Nous devons à l'éditrice déléguée du Musée, Chantal Charbonneau, l'édition de ces actes, qu'on retrouve sous forme électronique ou imprimée.

Enfin, je me joins à l'équipe du colloque : Louise Faure, Claude Guérin, Michel Huard, Danielle Legentil, Sylvain Parent, Gabrielle Tremblay et au personnel de la Médiathèque pour remercier les personnes qui assistaient à ce colloque et qui ont enrichi les débats de leurs commentaires éclairés.

Introduction

MUSÉES ET COLLECTIONS : IMPACT DES ACQUISITIONS MASSIVES

MICHEL HUARD

Après avoir travaillé au Musée d'art de Joliette comme éducateur et conservateur de 1984 à 1989, Michel Huard s'est intégré en 1989 à l'équipe du Musée d'art contemporain de Montréal à titre de conservateur, de chargé de recherche et d'éducateur. Il s'intéresse particulièrement aux diverses fonctions des musées. Il a publié, notamment, «La fonction d'acquisition ou la fragilité de l'histoire» dans *Musées* (1988), et «Caméra obscura : œil sauvage sur une collection» également dans *Musées* (1991). Il a été membre du comité scientifique responsable de l'accrochage de la collection permanente du Musée d'art de Joliette, de 1991 à 1992. Au Musée d'art contemporain de Montréal, il a été responsable du manuscrit du catalogue *La Collection : tableau inaugural* en 1992 et a réalisé, en particulier, les expositions didactiques *Découverte d'une œuvre d'Alfred Pellan* en 1993, *La Collection Lavalin au quotidien*, en 1994, et *30 ans d'événements publics au Musée*, en 1995. Il a donné deux cours d'histoire de l'art au Musée : *L'œuvre et le manifeste* (1993-1994) et *Art contemporain : vertiges et merveilles* (1995). Depuis août 1995, il enseigne au Collège Montmorency, au Département de muséologie et tourisme.

Michel Huard worked at the Musée d'art de Joliette as educator and curator from 1984 to 1989, then joined the Musée d'art contemporain de Montréal in 1989 as curator, researcher and educator. He is particularly interested in the museum collection process, and in how the adult public sees contemporary art. His publications include "La fonction d'acquisition ou la fragilité de l'histoire" in *Musées* (1988), and "Caméra obscura : œil sauvage sur une collection," also published in *Musées* (1991). He was a member of the scientific committee responsible for hanging the permanent collection at the Musée d'art de Joliette from 1991 to 1992. Mr. Huard was responsible for the text in the catalogue *La Collection : tableau inaugural* (MACM, 1992). He has also produced educational exhibitions such as *Découverte d'une œuvre d'Alfred Pellan* in 1993, and *The Lavalin Collection: Art in Residence*, in 1994, and *30 Years of Public Events at the Musée* (1995). He has given two art history courses at the Musée: *L'œuvre et le manifeste* (1993-1994) and *Art contemporain : vertiges et merveilles* (1995). Since August 1995, he has taught in the Department of Museology and Tourism at Collège Montmorency.

L'idée de ce colloque traitant de la problématique des acquisitions massives dans les musées fait suite à l'acquisition par le Musée d'art contemporain de Montréal des quelque 1 300 œuvres de la Collection Lavalin, en juin 1992, et à la polémique qui s'ensuivit dans les médias imprimés de Montréal. Événement d'importance dans l'histoire de l'institution, l'impact d'une telle acquisition allait inévitablement exercer une forte pression sur l'organisation et la mission du Musée.

POINT DE VUE RÉCENT ET CANADIEN

L'exemple du Musée n'est pas isolé : le geste de collectionner massivement fait partie de l'histoire des musées. Cette dernière est riche d'exemples. De nombreux corpus d'objets matériels de diverses civilisations ont pris la voie des musées de multiples façons : par le butin des armées victorieuses, le rassemblement d'objets précieux par les Églises, les collections princières nationalisées, les cabinets de curiosités, les collections privées d'individus ou d'entreprises.

Toutefois, pour ce colloque, nous avons tenté de cerner l'aventure du développement en accéléré de la Collection du Musée en orientant la recherche sur des cas récents d'acquisitions massives, c'est-à-dire celles qui ont eu lieu au cours des quarante dernières années. Ce cadre de recherche nous a permis d'aborder cette problématique inédite en regard des trente années d'existence du Musée et de la définition du musée donnée par l'ICOM, en 1974, qui caractérise cette institution par ses fonctions de conservation, de diffusion, d'éducation et de recherche. Nous avons aussi choisi le contexte canadien, afin d'amorcer la réflexion d'un point de vue à la fois large et circonscrit.

Toujours avec l'objectif de mettre en perspective cette addition «extraordinaire» d'œuvres au Musée, nous nous sommes intéressés exclusivement aux institutions qui, à différents moments de leur histoire, ont eu à faire face à l'arrivée, par don, legs ou achat, de collections importantes. Nous avons donc mis de côté tous les exemples de musées qui ont été créés par l'intégration d'une collection majeure. D'où, également, notre choix d'inviter des professionnels qui ont dû gérer l'arrivée dans leur musée d'acquisitions massives un jour ou l'autre, et des représentants d'institutions qui ont connu des évolutions, des changements, des questionnements en regard du sujet abordé.

MATIÈRE À MUSÉE PROPOSÉE

Le développement en accéléré des collections et le désir des institutions de s'épanouir au sein de leur collectivité soulèvent maintes questions. Comment définir cette nécessité, voire cette urgence de reprendre des collections? Que doit-on sauver,

mettre à l'abri? Comment définir la richesse, la valeur du patrimoine à conserver? Qui bénéficie de ces acquisitions massives? Comment présenter ces œuvres et artefacts à l'ensemble de la collectivité? Quels sont les impacts de telles additions sur les politiques internes des institutions? Que faut-il penser de ce type de collectionnement, par rapport aux fonctions muséales de conservation, de diffusion, d'éducation et de recherche, telles que définies par la muséologie moderne? Comment résoudre la dualité de la mission d'un musée : d'une part, agir comme conservatoire, banque de données et terrain de recherche et, d'autre part, être un foyer culturel et un lieu privilégié d'éducation?

Cette journée du 21 octobre 1994 avait donc pour but d'offrir à toute personne intéressée par la muséologie un lieu de discussion sur les incidences de ce type de collectionnement. C'est avec cette recherche, ce cheminement et ces questions que nous avons approché nos invités.

Pour apporter un éclairage nouveau sur cette réalité muséale, le colloque regroupait sept conservateurs, historiens et muséologues canadiens qui, par le biais d'études de cas, ont analysé et surtout se sont questionnés sur les enjeux des acquisitions massives par rapport à l'organisation et à la mission du musée. Les propos et les communications qu'ils nous ont livrés avec générosité, et avec tout le regard critique demandé, sont une amorce réflexive sur ce qui pourrait, nous le souhaitons, devenir un échange continu autour d'une pratique fort connue mais qui manque encore de définition.

« ÉLÉMENTS D'UNE TOPOGRAPHIE PAN-CANADIENNE »

Pour le conférencier d'ouverture, M. Michel V. Cheff, il est clair qu'il est difficile pour un musée canadien d'avoir une politique en matière d'acquisitions massives; ne détenant pas de pouvoir d'achat, les musées ont une «très mince marge de manœuvre tactique et peu de potentiel de planification stratégique» en la matière. M. Cheff se questionne sur l'avenir des collections canadiennes et sur les relations à établir avec les collectionneurs et les donateurs, et fait état du projet de l'Association des musées canadiens de créer une Fondation des musées du Canada, fondation qui pourrait gérer et répartir des dons de toute nature.

« MUSÉES OU ENTREPÔTS? »

M. Charles C. Hill évoque, dans sa communication *Warehouses or Museums?*, l'histoire et l'intérêt de sept acquisitions majeures faites par le Musée des beaux-arts du Canada, notamment celle d'une collection de plus 600 œuvres d'artistes canadiens réunies par Douglas M. Duncan et celle de la collection d'argenterie Henry Birks,

composée de plus de 7 400 objets. Pour le conférencier, il n'est plus possible de collectionner ce que nous ne pouvons pas conserver, étudier et communiquer. Afin de mieux servir le public, le développement des collections canadiennes ne devrait-il pas s'effectuer en pleine collaboration entre les institutions muséales de même type — et non pas en compétition?

«ORGANISATION ET GESTION DU MUSÉE»

Dans sa communication, *The Impact of the Acquisition of Massive Collections on the Art Gallery of Ontario*, M. Dennis Reid nous décrit l'impact de l'acquisition de grandes collections au Musée des beaux-arts de l'Ontario. Quelle est l'influence d'une acquisition massive sur les politiques d'acquisition, sur le développement d'un secteur en particulier, sur la présentation de la collection permanente au public? Un développement agressif et en accéléré peut-il propulser une institution sur les scènes nationale et internationale?

«DÉFINITION DE L'IDENTITÉ ET DU POUVOIR DU MUSÉE PAR LA PROPRIÉTÉ ET LE SAVOIR»

M. Laurier Lacroix nous a livré ses commentaires sur les communications de MM. Hill et Reid. À la lumière des nombreux cas présentés, il est pour lui question, dans un premier temps, du musée comme collectionneur de collections. À l'aide des cas évoqués par les conférenciers précédents, et en y ajoutant d'autres cas pertinents, M. Lacroix nuance l'appellation «acquisition massive» en définissant une «acquisition multiple», une «acquisition en nombre» et une «acquisition massive»; ses définitions tiennent compte des variables suivantes : «la quantité et la nature des artefacts, leur influence sur le mandat de l'institution muséale et la nature des ressources muséologiques nécessaires pour les mettre en valeur».

«ATTÉNUER LES TERRITOIRES»

La communication¹ de M^{me} Carol Mayer nous entretient d'une nouvelle aile qui fut ajoutée au UBC Museum of Anthropology en 1988, à la suite de l'acquisition d'une collection de 600 pièces de majolique datant du XV^e au XIX^e siècle, offerte par le collectionneur Walter Koerner. M^{me} Mayer s'interroge sur la discipline scientifique attachée à son institution, et sur les bouleversements qu'a connus celle-ci après cette addition d'importance à la collection. La politique du UBC Museum of Anthropology d'exposer *toutes* les œuvres en sa possession (concept de réserve ouverte)

offre une perspective fort différente des autres quant à ce qui est offert au public en regard d'une telle acquisition.

« DE L'IMMÉDIAT À L'AVENIR »

Compte tenu du contexte de ce colloque, la communication de M^{me} Josée Bélisle, conservatrice de la collection permanente au Musée d'art contemporain de Montréal, était fort attendue. Dans un premier temps, la conférencière trace un bref historique du développement de la collection du Musée. Ensuite, elle nous entretient du contexte de l'arrivée des 1 300 œuvres d'artistes canadiens de la Collection Lavalin, proposant maintes réflexions sur la sauvegarde du patrimoine, le marché de l'art, la cohésion d'une collection, la mobilisation des employés de l'institution dans une telle aventure, et sur la diffusion et la recherche que le Musée offre au public. M^{me} Bélisle termine sa conférence sur l'enjeu du dessaisissement dans le contexte d'un musée d'art contemporain.

« MANDAT DE MUSÉE : LA QUESTION :
"QU'EST-CE QU'UNE CHOSE?" EST LA QUESTION :
"QUI EST L'HOMME?" »

À la lumière des communications de M^{mes} Carol Mayer et Josée Bélisle, M. Gérald Grandmont nous offre ses propres réflexions. Il les livre en considérant différents éléments contextuels : « l'apparition de l'exposition temporaire et l'arrivée massive des publics dans les musées, l'évolution des fonctions muséales, l'évolution de la muséologie et de la muséographie, et le tourisme culturel ». M. Grandmont nous fait ainsi part de cinq commentaires. Le premier a trait au « mode de développement des collections », considérant que le musée est aussi « un donneur de sens ». Le second aborde « le cas des donateurs, de leurs motivations et des conditions qu'ils posent aux institutions ». Le conférencier poursuit avec l'impact qu'ont de telles acquisitions sur la gestion de l'institution. Viennent ensuite la place et le rôle du public à l'égard du collectionnement : comment associer les publics à ce type de collectionnement, ou tout simplement à l'idée de collectionner? M. Grandmont apporte une conclusion sur les effets d'ensemble.

CONCLUSION

La créativité des musées est mise à l'épreuve; elle est aussi un gage de l'intérêt que nous portons à l'institution muséale et au public. Tomislav Sola écrivait qu'« un programme muséologique ne devrait pas se fonder sur les pièces qu'un musée possède

ou voudrait posséder, mais sur les idées qu'on veut transmettre. Les conséquences de cette attitude sont imprévisibles. La collecte relève du domaine matériel, alors que l'objectif du travail du musée a un caractère métaphysique : seule la créativité permettra de combler ce fossé².» Nous espérons que les questionnements soulevés dans ce colloque pourront en générer d'autres, tout aussi inédits, à la faveur du musée, institution en laquelle nous croyons toujours sincèrement comme lieu de convergence et de diffusion de savoirs.

1. Lors du colloque, la communication de M^{me} Mayer portait le titre suivant : «*"The World is Full of Wondrous Things: Where Shall They All Go?" An investigation of the unsolicited gift.*»

2. Tomislav Sola, «Concept et nature de la muséologie», *Museum*, vol. XXXIX, n° 153 - n° 1, 1987, p. 47.

BIBLIOGRAPHIE

1994

Bélisle, Josée. — «La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal — Le Partage d'une vision». — *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. — Vol. 4, n° 4 (mars/avril/mai 1994). — P. 1

Bélisle, Josée. — *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal — Le Partage d'une vision*. — Montréal : Les Éditions de l'Homme et le Musée d'art contemporain de Montréal, 1994. — 280 p.

L'acquisition de la collection Henry Birks d'orfèvrerie canadienne par le Musée des beaux-arts du Canada en 1980. — Dossier de presse préparé par Robert Derome, Université du Québec à Montréal. — Sept. 1994. — 96 p.

Huard, Michel. — «L'acquisition de grandes collections questionne-t-elle le musée?». — *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. — Vol. 5, n° 1 (oct./nov./déc. 1994). — P. 7

1992

Bélisle, Josée. — «L'acquisition de la Collection Lavalin : notes préliminaires». — *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. — Vol. 3, n° 3 (déc. 1992-janv./fév. 1993). — P. 6

Bissonnette, Lise. — «La ministre a fait le bon choix : fallait-il renier une aventure d'un quart de siècle?». — *Le Devoir*. — (11 juill. 1992). — P. B-14

Blouin, René. — «La Collection Lavalin : il y avait une autre solution». — *Le Devoir*. — (11 août 1992). — P. 11

Lacroix, Laurier. — «La Collection Lavalin : un cadeau de Grecs au Musée d'art contemporain de Montréal qui laisse craindre le pire». — *Le Devoir*. — (11 juill. 1992). — P. B-14

Lacroix, Laurier. — «À cheval donné... ou la Collection Lavalin au Musée d'art contemporain de Montréal». — *Etc Montréal*. — N° 20 (15 nov. 1992-15 fév. 1993). P. 15-18

- 1991
 Bissonnette, Lise. — «Non au massacre». — *Le Devoir*. — (13 nov. 1991). — P. A-10
- 1990
 Mayer, Carol. — «The Koerner ceramics gallery». — *UBC Museum of anthropology - Museum Note*. — N° 30 (1990). — 8 p.
 Musée des beaux-arts de l'Ontario. — *Musée des beaux-arts de l'Ontario : œuvres choisies*. — Toronto : le Musée, 1990. — 463 p.
- 1989
 Mayer, Carol. — «What is that stuff doing in a museum of anthropology?». — *Muse*. — (Fall 1989). — P. 22-25
- 1988
 Hill, Charles C.; Landry, Pierre B. — *Catalogue du Musée des beaux-arts du Canada : art canadien, volume premier / A-F*. — Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada pour la Corporation des musées nationaux, 1988. — 415 p.
- 1986
 Decker, Andrew. — «Will the Clyford Still estate find a home?». — *Artnews*. — Vol. 85, n° 2 (Febr. 1986). — P. 65-70
 Hoving, Thomas. — «Money and masterpieces : rating the acquisitions of the two richest museums». — *Connoisseur*. — Vol. 216 (Dec. 1986). — P. 92-99
 Wilson, Janet. — «This wonderful activity». — *Artnews*. — Vol. 85, n° 3 (March 1986). — P. 16, 182
- 1985
 Brandt, Frederick R. — «Building a collection for the twentieth century : the Sydney and Frances Lewis Collection of late twentieth-century american art». — *Apollon*. — N° 122 (Dec. 1985). — P. 484-487
 Davies, Stuart. — «Collecting and recalling the twentieth century». — *Museum Journal*. — Vol. 85 (June 1985). — P. 27-29
 Fox, Ross. — *Presentation pieces and trophies from the Birks collection of Canadian silver*. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1985. — 123 p.
- 1984
 Brooks, Valerie F. — «Photo flash». — *Artnews*. — Vol. 83, n° 7 (Sept. 1984). — P. 19
 Johnstone, Mark. — «What money can buy : Southern California invests in photography». — *Afterimage*. — Vol. 12, n° 3 (Oct. 1984). — P. 5, 21
- 1980
 Fleisher, Pat et al. — «National Gallery of Canada, 1880-1980». — *Artmagazine*. — Vol. 11, n°s 48-49 (May/June 1980). — P. 18-39
- 1976
 Carter, David. — «Vers la découverte de la collection permanente du Musée». — *Vie des Arts*. — Vol. XX, n° 82 (printemps 1976). — P. 14-19, 85-87
 Lemoine, Serge. — *Donation Granville*. — Dijon : Musée des beaux-arts de Dijon, 1976. — Tome 1, 246 p.
- 1971
 Cameron, Stanley. — «Douglas M. Duncan : (1920-1968), uncommon collector». — *Canadian Antiques Collector*. — Vol. 6, n° 6 (July/August 1971). — P. 14-17

**ACQUISITIONS MASSIVES :
ÉLÉMENTS D'UNE TOPOGRAPHIE
PAN-CANADIENNE**

MICHEL V. CHEFF

Directeur du Musée des beaux-arts de Winnipeg, Michel V. Cheff a précédemment occupé les fonctions de directeur du Service de la conservation et conservateur en chef au Musée du Québec, à Québec, de 1988 à 1993, et de chef du Service de l'éducation au Musée des beaux-arts du Canada, de 1984 à 1988. En février 1994, il était invité à présenter «The Politics of Art at the Winnipeg Art Gallery» au colloque *The Politics of Aesthetics*, tenu au Miles Macdonnell Collegiate, à Winnipeg. En décembre 1993, il traita des «Paramètres et étapes qui président à l'élaboration d'une politique d'acquisition» lors d'un colloque sur la gestion des collections tenu au Centre d'études Jacques-Cartier, à Lyon. Il a présidé la Conférence annuelle de la Société des musées québécois, dans le cadre d'ICOM 92. Il a été président de l'Association des musées canadiens de 1993 à 1995. Michel V. Cheff est actuellement président de l'Organisation des directeurs de musées d'art du Canada.

Director of the Winnipeg Art Gallery, Michel V. Cheff also held the position of Director of Curatorial Services and Chief Curator of the Musée du Québec in Québec City (1988-1993), and Chief of Educational Services at the National Gallery of Canada (1984-1988). In February 1994, he was a panelist discussing the "The Politics of Art at the Winnipeg Art Gallery" at the symposium *The Politics of Aesthetics* at Miles Macdonnell Collegiate in Winnipeg. In December 1993, he spoke on "Paramètres et étapes qui président à l'élaboration d'une politique d'acquisition" at a symposium on the management of collections at the Centre d'études Jacques-Cartier, in Lyon, France. He was Chairman of the 1992 Annual Conference of the Société des musées québécois as part of ICOM '92 and President of the Canadian Museums Association from 1993 to 1995. Presently Mr. Cheff is the President of the Canadian Art Museum Directors Organization.

Je remercie monsieur Marcel Brisebois, directeur du Musée d'art contemporain de Montréal, et monsieur Michel Huard, éducateur, de m'avoir invité à inaugurer ce colloque. Je remercie aussi tous les artisans-organiseurs du colloque. Je m'adresse à vous ce matin en ma qualité de président de l'Association des musées canadiens, une association qui regroupe près de 2 000 professionnels de musées et d'institutions à caractère muséal. L'AMC s'occupe des questions professionnelles et politiques qui intéressent ses membres et a pour mandat de promouvoir l'excellence dans le milieu muséal ainsi que de mieux faire connaître les musées canadiens au Canada et à l'étranger. C'est avec plaisir que l'AMC s'est associée au Musée d'art contemporain de Montréal afin de préparer et de diffuser l'événement que constitue le colloque qui nous réunit aujourd'hui. Dans un deuxième temps, il va sans dire que j'interviens auprès de vous comme directeur général du Musée des beaux-arts de Winnipeg et, de ce fait, responsable d'une collection permanente de plus de 20 000 œuvres d'art. Je me trouve, à ce titre, impliqué dans l'élaboration des politiques de développement des collections du musée et intéressé à acquérir par voie d'achat ou de don des œuvres d'art choisies individuellement, ou encore des collections acquises en masse.

La réflexion que nous amorçons ce matin est à la fois complexe et compliquée. Il n'y a pas de modèle préexistant ou de mode d'emploi à suivre en matière d'acquisitions massives. Plusieurs de nos musées canadiens ont été créés à partir d'un noyau de collection qui a été remis soit à un gouvernement provincial, soit à une municipalité ou à une collectivité en particulier. Nombreuses sont les institutions qui mirent plusieurs décennies à monter ce qui peut, aujourd'hui, être considéré comme une collection permanente importante et à caractère spécifique. Chaque institution s'est retrouvée un jour à articuler, bon gré mal gré, sa propre spécificité en matière de développement et d'acquisitions. Nos musées canadiens ont évolué à un rythme extrêmement rapide au cours des quinze dernières années. Ils se sont professionnalisés et se comparent très avantageusement à l'ensemble des musées américains et européens. Nous avons connu un rattrapage muséologique impressionnant, ce qui donne maintenant cours à une prise de conscience des phénomènes de diffusion et de vulgarisation du patrimoine et de la culture, phénomènes que nous commençons à peine, en fait, à explorer. L'introduction de ce que l'on a appelé la « nouvelle muséologie » et « l'écomuséologie » — deux tendances fort à la mode il y a quelques années — a juxtaposé de nouvelles façons de créer des musées et d'y travailler, et en aura forcé plus d'un à revoir ses priorités en matière de création et de développement de collections. Nombreuses sont les institutions qui choisissent de ne pas constituer de collections, optant ainsi pour la recherche, la présentation et l'interprétation de divers thèmes et phénomènes. Parmi nos préoccupations actuelles, il va sans dire que les acquisitions massives sont au cœur même d'une problématique de nouvelle muséologie, puisqu'elles

remettent souvent en question le mandat et les objectifs des institutions concernées, et ont une incidence et un impact directs sur le travail des professionnels de nos musées. Nous observons de nombreux cas d'achat de collections importantes et de dons de collections massives un peu partout au Canada. De petits musées sont devenus grands, de grands musées ont été transformés et ont connu des heures excitantes, soit d'angoisse, soit de gloire. Les collectionneurs, les donateurs, les corporations ainsi que les gouvernements se sont mis de la partie, modifiant à leur tour les règles du jeu.

C'est en vain que j'ai cherché à broser un tableau complet de la situation des musées canadiens en matière d'acquisitions massives; j'ai pourtant tenté de comprendre comment les collections massives et les nombreuses opérations administratives qui entourent les gestes de collectionnement ont influencé notre travail de professionnels de musées. J'ai rapidement réalisé que chaque nouvelle situation diffère de la précédente et que, l'offre dépassant parfois la demande, il arrive qu'elle modifie et transforme la demande, inventant alors de nouvelles prémisses stratégiques et muséologiques. Nos collections se forment et se transforment au gré des circonstances et, puisque «l'homme de musée» s'adapte à la réalité du contexte idéologique et muséologique ambiant, il appert impossible de bâtir un modèle dans ce domaine.

Dans presque tous les cas recensés (je ne rendrai compte que de quelques-uns ce matin), l'intention et l'orientation de la politique de collection — lorsque document de politique il y a — ne considèrent pas l'hypothèse d'une acquisition massive qui viendrait modifier la composition de la collection de manière significative. Au contraire, ce sont les documents de politique d'acquisition qui sont modifiés afin d'accueillir des acquisitions (dans le sens du terme anglais «to accommodate»). Parfois, le musée va même jusqu'à créer de toutes pièces une nouvelle politique d'acquisition afin de permettre l'acquisition d'une collection massive. En général, on ne retrouve pas non plus, dans nos musées canadiens, de plan de gestion ou de structures administratives, de facilitation susceptibles d'être rapidement mises en action afin de faire face à la «surprise» que représente l'achat ou le don d'une collection imposante.

Regardons quelques instants la réalité bien en face, en matière d'acquisition d'œuvres d'art et d'objets pour nos collections de musées au Canada. Vous serez d'accord pour dire que la situation financière actuelle des musées canadiens ne permet pas (sauf dans quelques cas tout à fait exceptionnels) d'acheter des œuvres d'art ou des objets de très grande qualité ou rareté. Nous avons peu ou n'avons pas d'argent. En fait, nous constatons que même les grands musées sont relativement pauvres, si l'on s'attarde à leur mandat encyclopédique de collection et de programmation. Je pense, entre autres, au Musée des beaux-arts du Canada, au Musée des beaux-arts de l'Ontario, au Musée des beaux-arts de Montréal, ou encore au Musée royal de l'Ontario, au Musée canadien des civilisations, au Glenbow Museum et au British

Columbia Provincial Museum. Ce sont là des musées auxquels on demande de présenter ce qu'il y a de mieux dans un nombre invraisemblable de secteurs de spécialisation, et auxquels on demande de plaire à tous, et ce en tout temps. Il est bien évident que si les musées ne détiennent pas le pouvoir d'achat qui leur est en réalité nécessaire pour constituer des collections de haut niveau, et ce, de façon systématique et stratégique, ils se trouvent alors dans une situation qui n'offre qu'une très mince marge de manœuvre tactique, et peu de potentiel de planification stratégique. Les musées ne peuvent, au meilleur de leurs connaissances, qu'esquisser les grandes lignes d'une politique de collection. Dans la plupart des cas, ils comptent largement sur les donations afin d'atteindre leurs objectifs en matière de développement des collections.

Nous savons qu'en général les musées reçoivent annuellement des douzaines, voire des centaines d'œuvres et d'objets offerts en don. Nous savons aussi que tout n'est pas nécessairement bon et important pour le développement d'une collection en particulier. L'examen de ces pièces doit se faire systématiquement par le personnel du musée, et cela requiert expertise, temps, équipement, matériel et argent. Seule une certaine proportion des offres de dons, différente selon les institutions et selon les années, est retenue aux fins d'accession à la collection. Les musées cherchent à combler des lacunes, à compléter une sélection et à enrichir les collections de façon plus ou moins systématique. Car, en réalité, lorsque le musée ne peut se permettre d'acheter ce qui convient précisément aux stratégies de développement de ses collections, il se trouve dans une situation de compromis. Tout peut arriver!

Je vous présente quelques exemples d'acquisitions massives bien connues, témoignant de la situation de quelques musées canadiens. Ces cas, empruntés aux villes de Hamilton, Québec et Winnipeg, viennent s'ajouter au tableau que broseront mes collègues d'Ottawa, de Toronto, de Montréal et de Vancouver au cours de ce colloque.

HAMILTON

Parlons tout d'abord du cas du petit musée qui en moins de cinq ans est devenu grand, grâce à la générosité d'un collectionneur donateur. Je parle du McMaster Museum of Art, anciennement connu sous le nom de la McMaster University Art Gallery. Ce nouveau musée d'art occupe aujourd'hui un espace de plus de 20 000 pieds carrés attenant à l'édifice de la Mills Memorial Library de l'Université McMaster à Hamilton, en Ontario. Voici comment la vie quotidienne et professionnelle de Kim Ness, la directrice-conservatrice de ce musée, a changé de façon radicale, un beau jour de 1990. Le joaillier et importateur de diamants Herman Herzog Levy, amateur d'art

et célibataire bien connu des gens de Hamilton, venait de mourir et laissait derrière lui une importante collection d'œuvres d'art. Son testament léguait à la McMaster University Art Gallery un ensemble de 185 œuvres d'art — peintures, dessins et gravures — de grands et de petits maîtres européens, parmi lesquels on retrouve Bouts, Gossaert, Bertin, Kirchner, Courbet, Monet, Van Gogh, Pissarro, Marquet, Derain et bien d'autres. Kim Ness savait pourtant très bien que cette collection se retrouverait un jour chez elle, puisque la donation avait déjà été faite selon une entente qui permettait au collectionneur de garder les œuvres chez lui et de vivre avec elles jusqu'à sa mort. Ce qui modifiait la situation, par ailleurs, c'est le don de 14 millions de dollars qui accompagnait ce legs. Cette somme portait à 40 millions de dollars la valeur totale de la donation Levy à Hamilton. Notons ici, sans pour autant entrer dans les détails, que monsieur Levy léguait aussi une somme identique de 14 millions de dollars au Musée royal de l'Ontario, à Toronto, en vue de l'acquisition d'œuvres pour les collections orientales du Musée (Chine, Corée, Asie du Sud-Est). Il avait, de son vivant, remis des collections au Musée royal de l'Ontario — collections orientales; mobilier et art décoratif européens. Mais revenons à Hamilton. Levy posait trois conditions en versant son don :

- a) que les œuvres offertes en don ne soient exposées que dans des conditions muséologiques optimales;
- b) que les 14 millions de dollars ne servent pas à des fins d'investissement, l'argent devant être dépensé dans un délai d'environ 5 ans;
- c) que les 14 millions de dollars servent à l'acquisition d'œuvres d'art ne provenant pas de l'Amérique du Nord et servent aux coûts directement reliés à ces acquisitions.

Imaginons l'impact et les conséquences d'un tel contrat sur le travail de l'équipe de la McMaster University Art Gallery! Kim Ness dut rapidement se mettre au travail et renouveler son institution. L'Université et le secteur privé se sont mis de la partie, fournissant 75 pour cent des 3,4 millions de dollars requis pour le projet d'un nouveau musée. Le gouvernement fédéral a ajouté les sommes manquantes. La petite galerie d'art devenue grande a été rebaptisée le McMaster Museum of Art. Les achats en art non américain (surtout européen) effectués depuis 1990 totalisent plus de 3 millions de dollars. Kim Ness peut aujourd'hui présenter des œuvres d'artistes européens tels que Anselm Kiefer, Richard Long, Marcel Duchamp, Tony Cragg ou Bill Woodrow. Le mandat de l'institution s'est élargi, et sa politique d'acquisition a dû être revue et corrigée. On sait que la collection de McMaster, axée sur l'art d'Europe du Nord, était déjà riche en œuvres des expressionnistes allemands du début du siècle. Kim Ness pourra continuer à travailler dans ce sens et aura certes accès à des œuvres qu'elle n'aurait jamais pu acheter auparavant. Le don en argent lui

permet aussi d'entrevoir le développement de la collection par le truchement d'achat d'œuvres de jeunes artistes contemporains, établissant ainsi les fondements des collections de l'avenir. L'occasion paraît belle, dans une période où le marché de l'art est en difficulté. En contrepartie, on peut se demander comment le McMaster Museum of Art pourra soutenir ses activités de conservation, de restauration et d'exposition, et assurer la continuité de sa programmation tout en faisant face aux exigences de ses nouvelles activités de collection. Le don Levy ne tient aucunement compte des besoins et des coûts des autres secteurs d'activités du musée, ni des opérations de celui-ci. De plus, comme le suggère John Bentley Mays dans un article paru dans le journal *Globe and Mail*, l'impact et le défi sont impressionnants lorsque l'on songe à ce qui pourrait survenir quand le fonds d'acquisition sera à sec. Une histoire à suivre!

QUÉBEC

Un deuxième cas, provenant cette fois-ci du Musée du Québec, nous indique comment le travail d'un conservateur qui est en relation directe et intime avec le collectionneur donateur peut porter fruit au musée, tout en permettant à ce dernier de préparer le terrain, de planifier l'entrée d'une nouvelle collection, et d'en diffuser les contenus. Je parle de la Donation Marcel Carbotte. Cette collection de plus de 250 pièces, composée principalement de tableaux, gravures et dessins d'artistes québécois et canadiens, comprend aussi des pièces de mobilier traditionnel, surtout d'origine canadienne, ainsi que quelques pièces d'art décoratif — des vases chinois entre autres. Le conservateur au développement de la collection, monsieur Yvon Milliard, connaissait bien le docteur Carbotte, à qui il rendait régulièrement visite à l'appartement qu'il habitait à Québec, et où avait longtemps habité la grande écrivaine Gabrielle Roy, son épouse. La collection d'œuvres d'art, surtout amassée par Gabrielle Roy elle-même, avait été léguée, de droit, à Marcel Carbotte à la suite du décès de l'auteure. Le Musée du Québec était clairement intéressé à avoir cette collection, puisqu'elle s'insérait fort bien dans son mandat d'une collection d'art québécois représentative de la culture québécoise dans un contexte d'art et de culture canadiens. Entre autres choses, les cinq tableaux signés Jean-Paul Lemieux, de même que les Marc-Aurèle Fortin, les Jori Smith, le Harold Town et quelques René Richard intéressaient le Musée. Il s'agissait d'en discuter avec le propriétaire et de préparer le don au Musée. Un inventaire complet fut dressé par le Musée du Québec, et permit aux conservateurs du Musée de connaître le contenu de la collection et d'en évaluer la pertinence pour le Musée. Dans un premier temps, le Musée souhaitait recevoir l'ensemble de la collection, requérait d'effectuer un choix judicieux parmi les œuvres d'art aux fins de conservation en ses murs, et il cherchait à obtenir du docteur

Carbotte la permission d'aliéner en faveur d'autres institutions muséales québécoises les œuvres d'art, pièces de mobilier et objets d'art décoratif qui ne s'intégraient pas facilement aux collections permanentes du Musée du Québec.

Le D^r Carbotte était d'accord : la collection serait remise au Musée du Québec à son décès, sous le vocable de «Donation Marcel Carbotte au Musée du Québec»; certaines pièces pourraient être aliénées au profit d'autres institutions, qui respecteraient leur provenance. Le Musée offrait ainsi une garantie de postérité intellectuelle et culturelle à cet homme qui, au fond, avait vécu toute sa vie dans l'ombre de Gabrielle Roy. Marcel Carbotte avait déjà signé les documents requis avant son décès, survenu à l'été 1989, sauf en ce qui avait trait à l'aliénation de certaines pièces à d'autres institutions. Il ne restait que cette partie du travail à faire lorsque s'installa la maladie qui devait l'emporter. Yvon Milliard avait presque entièrement accompli sa mission, mais ce sont les circonstances et le temps qui eurent le dernier mot. Toute la collection fut alors remise au Musée, sans difficultés légales et sans aucune réclamation de la part des membres de la famille. Le travail de planification de la donation, ainsi que les détails fiscaux qui l'entouraient, avaient été complétés. Le Musée du Québec profitait d'un don massif, évalué à plusieurs centaines de milliers de dollars, enrichissant ainsi sa collection permanente. Seule ombre au tableau : aucune pièce ne pouvait être aliénée.

Une exposition fut montée à la fin de 1989 et depuis, plusieurs œuvres sont soit exposées au Musée, soit prêtées lors d'expositions ailleurs au pays. Par exemple, le MBAW présentera à l'automne 1995 un choix d'œuvres tirées de la Donation Marcel Carbotte dans le cadre de la *Quinzaine Gabrielle Roy* et du *Colloque international Gabrielle Roy*, qui auront lieu en septembre 1995 à Saint-Boniface, au Manitoba, lieu de naissance de l'écrivaine.

Il va sans dire que le rôle du conservateur au développement de la collection permanente a été extrêmement important dans cette affaire. C'est un travail délicat, qui consomme beaucoup de temps. Le conservateur joue ici un rôle qui requiert des connaissances en matière de fiscalité et de gestion successorale, qui exige une excellente connaissance du processus d'inventaire ainsi qu'une compréhension complète des exigences de la Commission d'examen des biens culturels du gouvernement fédéral. Ce poste clé au développement de la collection, que l'on ne trouve à ma connaissance qu'au Musée du Québec, ouvre la porte à toutes sortes d'arrangements et d'associations par rapport aux acquisitions massives souhaitées et planifiées.

Je ne saurais me retrouver parmi vous aujourd'hui sans prêcher un peu pour ma nouvelle paroisse, sans vous parler de cas vécus à Winnipeg. J'aborderai donc le cas de la collection Swinton d'art inuit du Musée des beaux-arts de Winnipeg, ainsi que celui de la donation de la collection de la Compagnie de la Baie d'Hudson au Musée de l'homme et de la nature du Manitoba, et aux Archives de la province du Manitoba.

Il arrive parfois que la vision et les caprices d'un collectionneur servent de fondements à une relation privilégiée entre un collectionneur et un musée. L'intérêt, les connaissances et la passion d'un collectionneur, qui choisit de vendre ou de remettre sa collection à une institution, peuvent orienter la politique de collection d'un musée. Il arrive que l'on assiste à un heureux mariage entre collectionneur, collection et musée.

Dans le cas de la collection Swinton — collection d'art inuit par excellence — le M^BA^W a depuis le début des années 60 acheté et reçu en don des centaines d'œuvres qui ont orienté et influencé le travail du musée et en ont fait le dépositaire de l'une des plus importantes et des plus prestigieuses collections dans le domaine. Une fois la première collection Swinton entrée au M^BA^W, il devenait impossible de retourner en arrière, et il était évident que le M^BA^W devait impérativement développer sa collection d'art inuit et en faire un des points de mire de sa collection permanente. Aujourd'hui, la collection d'art inuit du M^BA^W est reconnue sur le plan international pour son originalité, sa qualité et sa diversité.

Monsieur George Swinton, historien de l'art, ethnologue, artiste-peintre, conservateur et professeur d'arts visuels, a joué un rôle fondamental dans l'élaboration de la politique des collections permanentes, et il a activement participé au développement de la collection d'art inuit du M^BA^W.

Déjà, en 1950, George Swinton s'était intéressé à la sculpture inuit; pour trois ou quatre dollars, il achetait des pièces de la Compagnie de la Baie d'Hudson. En 1957, il effectuait son premier voyage dans le Nord du Québec, se rendant à Inukjuak et Povungnituk. En 1960, il offrait sa première collection de 139 sculptures d'art inuit au M^BA^W, pour la moitié de sa valeur marchande. Le Women's Committee du musée a alors fourni les fonds d'acquisition. Et c'est en 1961 que Ferdinand Eckhardt, le directeur général du M^BA^W, décida de monter une collection d'art inuit. Il rédigea alors un document de politique de développement de la collection permanente en ce sens.

Par la suite, d'autres collectionneurs d'art inuit s'intéresseront au M^BA^W et lui offriront des pièces à l'achat ou en don. George Swinton, qui poursuit son travail de pionnier, de chercheur et de collectionneur, reviendra à la charge. En effet, en 1976, une deuxième collection, comprenant cette fois 757 sculptures et artefacts, 62 dessins

et 102 estampes, est vendue au MBAW. La collection grandit et devient de plus en plus accessible à un public de plus en plus curieux de connaître l'art inuit. La vision de George Swinton, sa passion pour l'art inuit et son goût pour l'éducation du public ont un impact direct sur le travail qu'effectue le musée et ont largement contribué à la qualité de la collection ainsi qu'à la réputation de l'institution. Madame Darlene Wight, conservatrice de l'art inuit au MBAW, est fréquemment consultée et participe à un nombre impressionnant de projets de recherche, d'expositions et de publications dans le domaine et ce, sur les plans régional, national et international.

Enfin, dans un ordre d'idées qui rejoint l'exemple de la donation Levy au McMaster Museum of Art, arrêtons-nous à l'exemple de philanthropie par excellence que nous fournit le cas de la donation de la collection de la Compagnie de la Baie d'Hudson au Musée de l'homme et de la nature du Manitoba, et aux Archives de la province du Manitoba (Winnipeg).

La Compagnie de la Baie d'Hudson annonçait au printemps 1994 la donation massive de ses collections. Les collections d'artefacts et de documents d'archives de la Compagnie regroupent une part importante du matériel historique et patrimonial de l'ensemble de l'Amérique du Nord. Ces objets et documents reflètent l'esprit de bâtisseurs et de créateurs des pionniers et des colonisateurs de ce pays, et ils représentent la vie et la culture des explorateurs, des autochtones et des employés de la Compagnie de la Baie d'Hudson en terre d'Amérique.

La collection se veut une source intarissable de documents, d'objets-témoins et de renseignements de toutes sortes sur la vie en Amérique du Nord. On y retrouve plus de 6 000 objets, 175 000 photographies et d'innombrables autres documents originaux. Cette donation, évaluée à près de 60 millions de dollars, a justifié un crédit d'impôt de 23 millions de dollars rétrocédés par le ministère du Revenu du gouvernement du Canada. Les institutions manitobaines récipiendaires des collections de la Compagnie de la Baie d'Hudson bénéficient directement de ce crédit d'impôt consenti à la Compagnie. En effet, c'est la Fondation de l'Histoire de la Baie d'Hudson qui reçoit 20 millions de dollars. Ces fonds serviront à :

- a) réaliser le projet de rénovation des espaces et des équipements des Archives de la province du Manitoba;
- b) défrayer les dépenses administratives reliées au don de documents fait aux Archives de la province du Manitoba;
- c) appuyer le projet d'agrandissement des locaux du Musée de l'homme et de la nature du Manitoba pour présenter la collection d'artefacts offerte par la Compagnie de la Baie d'Hudson au Musée;
- d) et enfin défrayer tous les coûts administratifs entourant cette collection, appartenant dorénavant au Musée de l'homme et de la nature du Manitoba.

Il est à noter que les directeurs des institutions récipiendaires eurent l'occasion de préparer le terrain bien à l'avance. De longs mois de réflexion, de discussion et de planification leur permirent d'intégrer ces collections à leurs stratégies de développement de collections. Très conscients de l'importance d'une telle donation, et désireux d'en bénéficier, ils eurent le privilège — privilège assez rare au Canada — de recevoir des fonds de roulement et de développement rendant possible une intégration stratégique véritable. Monsieur Douglas Leonard, le directeur par intérim du MHNM, qui était conservateur en chef du secteur de l'Ethnologie du musée à l'époque de la donation, explique : «I would suggest that one of the major attractions of the gift of the HBC was the specific support formula that accompanied the gift.» Il va plus loin et explique l'impact que peut avoir la planification sur le mandat d'une institution et l'avenir d'une collection. Je cite :

I would recommend that any organization considering acquiring a major gift of material must first rationalize its contents against current internal holdings and against regional/national holdings to determine whether their site is the most appropriate for the gift and hope that gift relates to their immediate constituency¹.

Le MHNM a élaboré un plan de gestion pour ladite donation. Ce plan de gestion établit un constat de la situation du Musée face à cette donation, il décrit l'importance et l'impact de ce don sur l'avenir du Musée et décrit l'approche stratégique adoptée par le Musée afin de recevoir, conserver et diffuser la collection. On sent ici que la vision et les efforts des donateurs et des récipiendaires sont intervenus à tous les instants afin de mener à bien ce projet d'envergure.

En principe, ma communication a pour rôle d'ouvrir le débat. Je poserai donc les quelques questions suivantes :

- 1° Pouvons-nous intéresser les collectionneurs donateurs à travailler avec nous?
- 2° Que dira l'histoire de nos collections, dans 80 ou 100 ans?
- 3° Qu'aurons-nous fait de nos collections?

Je vous offre deux éléments de réponse :

1° L'Association des musées canadiens a mis sur pied une *Fondation des musées du Canada*. Cette fondation, qui devrait jouir sous peu du statut de Société d'État, pourra recevoir des dons en espèces, des biens mobiliers et immobiliers, des assurances-vie et divers autres dons par l'intermédiaire d'un bureau central qui répartira les avoirs selon les volontés des donateurs, permettant ainsi à tous les musées et institutions à caractères muséal au Canada de bénéficier de telles mesures. Le dégrèvement fiscal sera de 100 % du montant imposable sur la déclaration de revenus du donateur. En ce moment, les fonctionnaires du ministère du

Patrimoine canadien se penchent sur les dernières modalités de ce projet. L'AMC a d'ores et déjà reçu des dons qui seront remis à cette Fondation dès sa création officielle par monsieur Michel Dupuy, ministre du Patrimoine canadien.

2° Je dois une seconde et dernière piste de réflexion à Neil Cossons, muséologue britannique, directeur du National Museum of Science and Industry, en Angleterre. Cossons nous rappelle qu'un objet est un moyen de communication. Je le cite :

We need to have different types of people who are very rare indeed — we aren't growing them in museums — who are able to use objects as a means of communicating. And that, it seems, is a very specialized skill².

Cossons évoque ici le rôle de communicateur que doit aujourd'hui jouer le musée. N'oublions pas que ce rôle est relativement nouveau, alors que, depuis plus d'un siècle, la notion même de musée signifie d'abord et avant tout la collection et la conservation des objets. Nous nous trouvons actuellement en pleine crise d'identité et de responsabilité professionnelle au sein du musée. Les conservateurs, les éducateurs, les communicateurs et les administrateurs de nos musées se doivent de reconnaître et de redéfinir leurs champs d'action individuels et collectifs. Il en va de l'avenir de nos collections et de nos musées.

1. Douglas Leonard, lettre à M. V. C., 5 septembre 1994.

2. Neil Cossons, «Rambling Reflections of a Museum Man», in *Museums 2000*, Museums Association London, 1992, p. 132.

WAREHOUSES OR MUSEUMS?

CHARLES C. HILL

Conservateur de l'art canadien au Musée des beaux-arts du Canada, Charles C. Hill, originaire d'Ottawa, a étudié l'histoire de l'art à l'Université McGill et à l'Université de Toronto. Il travaille au Musée des beaux-arts du Canada depuis 1972, et il est actuellement responsable de la collection de peinture, de sculpture et d'art décoratif du Canada d'avant 1970. Il a organisé nombre d'expositions, dont *Peinture canadienne des années trente*, en 1975, *Vers la création d'un musée national : l'Académie royale des arts du Canada de 1880 à 1913*, en 1980, et *Morrice : un don à la patrie : la collection G. Blair Laing*, en 1992.

Curator of Canadian Art at the National Gallery of Canada, Charles C. Hill is a native of Ottawa and studied art history at McGill University and the University of Toronto. He has worked at the National Gallery of Canada since 1972 and is presently responsible for the collection of Canadian painting, sculpture and decorative arts prior to 1970. He has organized a number of exhibitions including *Canadian Painting in the Thirties* (1975), *To Found a National Gallery: The Royal Canadian Academy of Arts 1880-1913* (1980), and *Morrice: A Gift to the Nation: The G. Blair Laing Collection* (1992).

When I was first approached by Michel Huard to participate in this symposium, I must say I reacted rather negatively and wondered whether the instigation for this discussion was not in fact to raise a cry for the resources needed to respond to the demands of the receipt of the Lavalin Collection. But Michel partially convinced me that there were specific and common issues raised by the sudden arrival of a large body of works of art in an art museum.

So I shall first deal with the National Gallery's history in terms of such massive acquisitions — all gifts — and more particularly the area of historic Canadian art, which is my area of specialization. The opinions I express are my own and not necessarily those of the National Gallery of Canada.

First, I would like to describe the collections, look at the nature of their donation and their history within the institution. Last, I would like to raise some questions about collecting in Canadian art museums today.

The National Gallery has received seven major collections over its history. In 1943, the bequest of Dr. James MacCallum of Toronto: 135 works in all, 83 of which were by Tom Thomson. In 1946, the Massey Collection of English Paintings — 89 works, including eight watercolours. In 1969, the Massey Collection of Canadian Paintings, which included 81 paintings and watercolours by noted Canadian artists, mostly from the first half of the twentieth century. In 1970, the Douglas M. Duncan collection and the Milne-Duncan Bequest of over 650 works of art, and in 1979 the Henry Birks Collection of Canadian Silver, consisting of 7,428 individual objects catalogued under approximately 4,000 records (i.e. one record for six spoons or a silver tea set). In 1978-1980, we received the Heeramanek Collection of Asian Art, a gift of Mr. Max Tanenbaum, a total of 274 works largely from India, Nepal and Tibet. In 1989 and 1992, 572 works of art by Inuit artists were transferred to the National Gallery from the Department of Indian and Northern Affairs, and in 1989 we received the Blair Laing Collection of paintings by J. W. Morrice, actually 81 paintings, one watercolour and one drawing. In total, these seven collections have added 9,177 works to the National Gallery's holdings.

Now let's look at these collections one by one. Dr. James MacCallum was an early patron of Tom Thomson and of those artists who would, in 1920, form the well-known Group of Seven. Sharing a common ideal and especially committed to the work of Tom Thomson, he provided funds for Thomson and A. Y. Jackson to allow them the freedom to paint full-time for one year, and with Lawren Harris financed the construction of the Studio Building in Toronto in 1913. In 1915 he commissioned Thomson, J.E.H. MacDonald and Arthur Lismer to paint decorations for his Georgian Bay cottage, decorations which were donated to the National Gallery in 1969 by Mr. and Mrs. Jackman of Toronto.

Another person who supported this nascent group in these early years was Eric Brown, Director of the National Gallery, and the Gallery's commitment to the work of Thomson and the Group artists, then and later, is well known and was evidenced by the numerous purchases the Gallery made. There was a strong historical relationship between the collector and the Gallery, a history of a shared commitment to artists perceived as radical in their time. Thus, the bequest of Dr. MacCallum's collection to the National Gallery in 1943 has a historic logic to it and brought together two already strong collections of the work of Tom Thomson and the Group of Seven.

The gift of the Massey Collection of English Paintings has a similar logic, though of a somewhat different nature. Vincent Massey began to collect contemporary Canadian art in the 1920s and was appointed to the Board of Trustees of the National Gallery in 1925. He was Chairman of the Board from 1948 to 1952, when he was appointed Governor General of Canada. In the mid-1930s, Massey had been appointed High Commissioner to Great Britain and, leaving Canada, he lost direct contact with the Canadian artistic milieu. He then began to collect British art. While in England he was for a period Chairman of the Trustees of the National Gallery in London and between 1935 and 1946 he acquired 75 paintings, with strong representations of the work of Augustus John and Matthew Smith, which through the Massey Foundation were donated to the National Gallery of Canada in 1946. This gift also complemented the Gallery's British holdings, for from 1910 the National Gallery had acquired British art on an annual basis, though acquisitions were heavily curtailed during the Depression of the 1930s and during the Second World War. The donated collection again complemented the institution's holdings, and came with the proviso that it "be made available as far as possible, by exhibition, to the public of Canada in all parts of the country."

Similarly, the Massey Collection of Canadian Paintings, bequeathed by Vincent Massey in 1969, was a natural marriage to the collections of the National Gallery. The collection included such notable works as *Ludvine* by Edwin Holgate, *Vera* by Fred Varley, *Landscape*, *Hochelaga* by Marc-Aurèle Fortin, nine sketches by Tom Thomson, 26 works by David Milne, as well as paintings by Emily Carr, Charles Comfort, Cornelius Krieghoff and J. W. Morrice. No other gift has matched the consistently high quality of this collection. A number of these works had been acquired from National Gallery shows and had been loaned subsequently to Gallery exhibitions. There was a close and long personal history between donor and recipient institution and the collection substantially raised the standards of the Gallery's holdings.

Douglas Duncan's collection is something of a different affair. Duncan had started to collect contemporary Canadian art in the 1930s, and in the late thirties he was a partner in a cooperative gallery in Toronto called the Picture Loan Society. As with so

many cooperatives, direction eventually fell into the hands of one member and Duncan continued as the benevolent director of the gallery until his death in 1968. It is said that to assist the artists and cover their costs, he would purchase at least one work from each exhibition at the Picture Loan Society. In addition, he took a special interest in the work of David Milne, purchasing a large number of paintings and watercolours and, with Milne's cooperation, formed a unique collection of all Milne's prints in various states. In the late 1950s, he purchased from Mrs. FitzGerald a large number of works by LeMoine FitzGerald of Winnipeg, recently deceased. However, Duncan died intestate and his sister, Mrs. Frances Barwick, was confronted with the problem of dealing with Duncan's "accretion" of over 4,000 works of art stored in two apartments. There was concern about the effects of putting so many works of art on the market at one time, so after cataloguing all the works, almost entirely by Canadian artists, and dealing with all the legal confusion over title to many of the items, a core 1,400 works were distributed to institutions across Canada, with the National Gallery receiving 634, including 235 by David Milne and 212 by LeMoine FitzGerald. The collection received by the Gallery reflected Duncan's own early collecting interests, including Picasso (represented by a lithograph), the history of the artists who had exhibited at the Picture Loan Society over thirty years — including Jack Humphrey, Carl Schaefer and Paul-Émile Borduas — Duncan's relationship with David Milne, and the purchase from the FitzGerald Estate.

Duncan had a long relationship with the National Gallery, especially with Harry McCurry, Director from 1939 to 1955, and Kathleen Fenwick, Curator of Prints and Drawings. Duncan's sister, Frances Barwick, lived in Ottawa and was advised on the handling of her brother's art works by Dr. Jean Boggs, Director of the Gallery in the late 1960s, courageously assisted by Pierre Théberge, then Curator of Canadian Art in Ottawa. Most of the artists represented in the Douglas M. Duncan Collection were also represented in the National Gallery's holdings, and once again the two complemented each other, at the same time creating strong research holdings of Milne and FitzGerald. The Milne holdings instigated Rosemarie Tovell's major exhibition of the prints of David Milne, *Reflections in a Quiet Pool*, and the National Gallery was a major lender to the recent Milne exhibition organized by the McMichael Canadian Collection and the Vancouver Art Gallery.

The Heeramanek Collection again differs considerably from the four previous scenarios in so far as the National Gallery had practically no holdings of Asian Art before its acquisition. In 1977, a new Director was appointed, Dr. Hsio-yen Shih, at that time curator of Asian Art at the Royal Ontario Museum. Responding to current discussions in museological and other circles regarding the need to expand the Gallery's collecting mandate beyond the Eurocentric policies currently in effect,

Dr. Shih was able to acquire a portion of the important Asian collection formed by Alice and Naslin Heeramaneck, the outstanding New York dealers in Asian art, with the assistance of Mr. Max Tanenbaum of Toronto. Other portions of the Heeramaneck collection were acquired by the Los Angeles County Museum of Art and Boston Museum of fine Arts. Given Dr. Shih's expertise in Asian art, the acquisition of this collection, consisting largely of Indian stone sculptures and bronzes, and Indian and Tibetan paintings, was a natural decision. There were a number of major masterpieces as well as both fine and typical examples within given stylistic categories. As one consultant commented, "The collection as a whole would form an excellent core to further develop Indian holdings."

The Henry Birks Collection of Canadian Silver is undoubtedly the largest gift the National Gallery has ever received. Henry Birks, of the well known firm of Henry Birks and Sons, began collecting Canadian silver in the 1920s, an interest he shared with other notable collectors and scholars, such as Louis Carrier, Marius Barbeau and John Langdon, among others. Certainly, his contacts with the owners of unique silver pieces as well as dealers, developed through his firm, gave him an edge over other collectors, as did his wealth. But his interests were broad and he also acquired silver by French, American, British and other silversmiths for comparative purposes, as well as for the quality of individual pieces. While the National Gallery did acquire 819 works by non-Canadian artists, a number of important pieces were also donated to the Musée du Séminaire du Québec and to the Royal Ontario Museum in Toronto.

The Gallery had begun to collect silver in the early 1960s, together with other decorative arts, in a rather tentative effort "to lend a 'modicum' of period atmosphere to the Canadian Galleries." However, it was the work of Jean Trudel, then Curator of Early Canadian Art at the National Gallery, his important acquisitions of Québec silver and the organization in 1974 of the major exhibition *Silver in New France* that undoubtedly encouraged the Birks family to see the National Gallery as a possible recipient of their father's collection in 1979. The collection came with the provisos that works be put on long-term loan to willing recipient institutions in Québec and that certain works be made available on occasion for loan to Birks stores and head office.

If the acquisition of the Heeramaneck collection pushed the National Gallery into new directions, the transfer from the Department of Indian and Northern Affairs renewed a collecting area in which the Gallery had not continued an initiative commenced in the late 1950s. At that time, the first examples of contemporary Inuit art were purchased, but after the mid-1960s the Gallery had ceased to collect in this area. Rosemarie Tovell, the Gallery's Curator of Canadian Prints and Drawings, had renewed activity in this area and was a member of the Canadian Eskimo Arts Council. Through her impetus, the Gallery was able to have seconded for two years

from Indian and Northern Affairs a curator to specialize in Inuit art, Marie Routledge, who subsequently joined the Gallery staff. The evidence of the National Gallery's commitment to contemporary Inuit art, the desire to see Inuit art move out of the ethnographic field of the Canadian Museum of Civilization, which had, and still does, actively collect Inuit art, as well as the devolution of the Inuit art section at Indian and Northern Affairs, resulted in the Gallery acquiring 208 sculptures, 239 prints, 209 drawings, and 14 wall hangings from this collection. Other recipient institutions were the Canadian Museum of Civilization, the Winnipeg Art Gallery, the Inuit Cultural Institute in Yellowknife, and the Avataq Cultural Institute in Povungnituk. Since then, the Gallery has received a further 139 works from Budd Feheley of Toronto and 207 works from Dorothy Stillwell of Montréal.

The last major gift was the G. Blair Laing Collection of paintings by J. W. Morrice. Laing, the noted Toronto art dealer, had had a long love affair with Morrice's art dating back to the 1930s. He began collecting in the 1950s and by 1989 had acquired 83 works by this artist. He had always been very generous with his collection, allowing researchers and interested collectors to see the works and loaning paintings to exhibitions. The donation of the collection to the National Gallery was not a given and in fact was a great surprise to us. However, the gift did complement our strong holdings of 64 paintings, oil sketches, watercolours and drawings acquired by previous curators and directors between 1909 and 1982.

Now let's look at these gifts in light of the Gallery's collecting mandate and of their contribution to our holdings. The MacCallum, Duncan and Laing collections provided the Gallery with encyclopedic holdings of works by major Canadian artists, artists still of great interest and import today: 83 works by Tom Thomson in the MacCallum collection, 212 works by LeMoine FitzGerald and 236 works by David Milne in the Douglas M. Duncan collection and Milne-Duncan Bequest, and 83 works by James Wilson Morrice in the Laing Collection. In the MacCallum and Vincent Massey bequests are a wide range of masterpieces from the history of Canadian art. I believe I can safely say that there is not a single work of art in these last two collections that would not be desirable for exhibit in our galleries today; exhibitions of these two collections were organized in 1969 and 1971 respectively, and works from these collections have figured in many important exhibitions over the years, organized by the National Gallery and other institutions.

The Duncan Collection is more of a mixed bag, of varying interest. In addition to the Milnes and FitzGeralds, there are important works by Paul-Émile Borduas, Bertram Brooker, Emily Carr, Paraskeva Clark, Jack Humphrey, A. Y. Jackson, Louis Muhlstock, Carl Schaefer, Fred Varley, 'Scottie' Wilson and Elizabeth Wyn Wood. Other important artists are represented by interesting works and artists of less interest

by characteristic works. The collection as a whole does reflect Duncan's taste and history as a collector, and his involvement with an important Toronto institution, the Picture Loan Society.

The Massey Collection of English Painting was certainly of great interest to many Canadians in the 1940s. Vincent Massey was a major figure in Canadian history and one who left a decisive imprint on Canadian cultural history through the Massey-Lévesque Report. His well-known Anglophilia and its influence on that report have been a subject of recent interest and much debate. Certainly, Massey's collection of English paintings remains an important document in the cultural history of Canada, especially English Canada; yet, apart from certain individual paintings, the quality and importance of the collection as a whole have not fared well. In the light of our current knowledge of English art and our perception of the status of early-twentieth-century English art as a whole, the collection seems less important than it did at the time, though a part of the collection is on view and individual works are requested for loan for exhibitions.

The Heeramanek collection has not suffered from lack of interest or usage — a major exhibition of the gift was organized in 1979 and two galleries are currently allocated to its display — but essentially the Gallery's Asian collections were still-born. At the time of its acquisition Dr. Shih, a specialist in Asian art, was on staff but since her departure, responsibility for the collection has fallen to a specialist in European art. While Michael Pantazzi has carried out his responsibilities professionally and with enthusiasm, and with the assistance of outside scholars, there have been only two acquisitions of Asian art since Dr. Shih's departure, and no portion of the acquisition budget is specifically allocated to developing this collection. Nonetheless, works from the collection have been repeatedly requested for loan to other institutions.

The Henry Birks Collection of Canadian Silver has not suffered from neglect either. In 1985, the Gallery organized an exhibition of presentation pieces and trophies from the Birks Collection, and under the stewardship of René Villeneuve the collection continues to be catalogued, exhibited, loaned and added to through purchases and gifts. New storage areas with specially designed cabinets have been built. Mr. Villeneuve is currently organizing a touring exhibition on the history of Canadian silver and we have just installed a didactic room, with the assistance of the Musée du Québec, focusing on early Québec silver. However, the bulk of the collection remains to be adequately catalogued and photographed, and the level of research required presents a challenge to the institution. Only a portion of the collection consists of exhibitable pieces of high quality. A good portion is of study interest only, yet the collection as a whole is an essential resource for anyone studying Canadian silver — an area in which, regrettably, there is little scholarly interest today.

Finally, the growth of the Inuit collection under the stewardship of Marie Routledge has been phenomenal and has resulted in numerous acquisitions, an ongoing exhibition program, numerous loans and a major expansion in the gallery space allocated to this collecting area.

My fellow panelists here will be talking today about the challenges faced by institutions which receive major additions to their collections, whether by purchase or gift. There are three major functions of an art museum: to preserve, to study and to communicate. We have to have the human and financial resources to store, conserve and restore, manage, catalogue, research, publish, exhibit, interpret and program the collections. In the case of the National Gallery, we have been very privileged to have been able to provide these resources, save for an ongoing lack of commitment to the development of the Asian collections and a daunting backlog in the cataloguing of the Birks collection. However, we have added one curator to the staff to specialize in Inuit art and allocated several galleries for the display of the Asian and Inuit collections. The construction of our new building allows us to display twice as many works as in the old building and in better conditions. But our evaluation of the importance and quality of certain aspects of the Canadian and British gifts fluctuates and thus influences our activity in the study and communication of these collections, though they are preserved and remain a vital resource for future generations.

To look at major gifts separate from the history, collections and other activities of the institution is clearly fallacious. Focusing only on the Canadian collections of the National Gallery of Canada, these gifts comprised approximately 9,000 works of art, which, added to our other holdings of works acquired by purchase and gift over 114 years, results in a total collection of Canadian art of over 18,000 works of art. We have broad and "encyclopedic" representation of the work of many important artists. Numerous other artists are represented by a broad selection of works of real strength. We have other artists, some very minor, represented by characteristic works or inferior examples of their art.

Now the real questions are what are the collections for, and what do we as an institution, want to do with them. And here I would like to enlarge the discussion to all Canadian institutions, for over the years I have seen various scenarios. There are institutions which give priority only to certain aspects of their collections while whole collecting areas remain in storage, unexhibited and unstudied. In some institutions, permanent collections are not used at all save for a small display for school tours; curators have no interest in researching the works, focusing their energy on exhibitions of contemporary art, occasionally acquiring from these exhibits individual works which then go into the limbo of storage as, over time, they move from contemporary to modern to historic. The files on these works contain little more than a

CHIN printout. In underfinanced institutions dependent on project funding, money for contemporary exhibitions may be available where funds for projects related to permanent collections are not.

There are other institutions with important and unique holdings, sorely neglected and under-resourced, which yet continue to collect in a moderate way to fulfil their mandate and/or to please a local supporter and collector. Abuses of the Cultural Property Export Review Board benefits have resulted in holdings in certain art museums of inferior works which languish in overcrowded storage areas and which, when brought out occasionally for the public to see, do little credit to the artists.

Now my identification of what I perceive to be abuses by neglect or intent is not to pinpoint particular institutions but to identify the key issues relevant to all custodial institutions. We can't continue to collect what we cannot or will not preserve, study or communicate. We have to have a clear definition of our mandates and not have valuable resources diverted to collections which do not live up to our priorities and standards. And here I mean a tightly focused collections policy which does not result in a bit of this and a bit of that, a policy for each day and each situation, nor an apparently broad and inclusive policy which results in a collection of inferior, bland works by a whole gamut of names.

Permanent collections can form the identity of an institution. They identify our past history and current mandate. They are the primary means of communicating ideas about art. All other means are ancillary to the objects themselves. What we exhibit and publish defines our current interests and ideas about the art of the past and present. What we don't exhibit or research can be equally telling, but it is questionable to what extent we should continue to put resources over several generations into a footnote.

We have to decide whether we want an encyclopedic and archival collection which represents all aspects of an artist's work from juvenilia to senility, a research tool for art historians of which only a small part is exhibitable or studied over a period of several decades. Each object may provide some information, but just as we do for new acquisitions, we have to look at our current holdings and determine which objects provide the quality and uniqueness of information we expect and need, and finally consider deaccessioning. Are the works in our collections of sufficient aesthetic and historic importance to justify their retention?

We all have works of inferior quality and of limited historical interest and import in our collections. We have works which should not be exhibited because of condition, which have been reattributed or which are known to be fakes. Increased knowledge of the work of particular artists sometimes brings harsh judgments on

yesterday's masterpieces and even new discoveries. The creation of a study collection can be an avoidance of decision making. We are not a community's attic, but dynamic institutions with a real responsibility to further the understanding of the art of the past and present. Many objects would be of greater use in other institutions.

In part, I am playing devil's advocate here, and I am very aware that even raising the question of deaccessioning may be a short-term reaction to a current situation in the midst of a recession and in the face of decreasing government assistance and inadequate private or corporate support. But the issues raised by the acquisition of major collections are the same raised by each and every acquisition, as well as by the retention of our current collections. We have to look at what we are doing with our collections; what we are preserving them for, how we use them and how we are going to face the problems of limited resources. Our storage areas are increasingly crowded, and no matter how much we build new facilities, in comes one large collection and all that space for growth disappears rapidly. Our conservators, when we have them on staff, have to define treatment priorities and these in most instances are determined by program demands and loan requests. Works can remain unexhibitable for decades, and remain unphotographed and thus unavailable for research by people outside the institution. What is the limit of our growth and have we reached a crisis point? Deaccessioning by transfer, exchange or sale does have the potential to free up resources, though the process in itself does demand institutional resources. If works are sold, funds can be provided to upgrade the collections through new and better acquisitions or to pay for the maintenance of already existing collections. The utilization of these funds for these two purposes is the only justification for deaccessioning by sale. The irony, of course, is that no institution in Canada is deaccessioning Manets or Picassos, and the dollars spent on the process of deaccessioning may easily be more than the money received from the sale of the work of art. I am not proposing a massive reorientation of our current policies, nor superficial housekeeping, but a studied analysis of the collections, a reaffirmation of current strengths, a shedding of weaknesses and a building of weaknesses into new strengths.

I am all too conscious of the risks involved in deaccessioning, the most obvious being our ignorance of the import of particular works or a period taste which has a blind eye for particular historic developments. One specific example I would cite is the deaccessioning in the 1940s of an important Albert Bierstadt painting and the bulk of the Gibb Bequest by the Montreal Museum of fine Arts. The Gibb Bequest was the founding collection of that museum and thus of real historic interest. Undoubtedly, there were numerous works in that collection that deserved to be deaccessioned, but unfortunately we cannot confirm this today as the collection was never visually documented. I cite this not to chide the Montréal museum but to identify it

as a symptom of a very important cultural development, the victory of modernism in Montréal in the 1940s and the rejection of a Victorian heritage that had put a strangle hold on the arts in Montréal for far too long. But in this instance the baby was thrown out with the bath water.

If deaccessioning is done in a wholesale manner, we risk being perceived by the public as commercial enterprises and not as public institutions responsible for the preservation of our common heritage. At the same time, there is a real conflict in many museums between our roles as research and educational institutions and exhibiting or entertainment institutions driven by program and public response. The pressure to deaccession can further tip the balance away from research and education to ill-considered short-term goals. However, the process can be done seriously.

The criteria for new acquisitions, including "collections" (and that term I have not tried to define), are aesthetic quality, historic importance, legal title, ethics, condition, authenticity and appropriateness to the collecting mandate. These are the same criteria to be considered and debated in deaccessioning. We have to have the courage to take calculated risks and also to be able to admit our own errors of judgment. In parenthesis, I would note that the Montreal Museum of fine Arts has developed in recent years a very good document on deaccessioning which I would recommend for everyone to read.

I should stop here, and I look forward to a discussion of some of these issues, but would close with a proposal that we increasingly look at our collections development, not in competitive terms but as a partnership among sister institutions; not joint ownership, which I perceive to be extremely problematic, but seeing our mutual collections as complementary resources with individual strengths and weaknesses, and sharing our collections in creative ways to better serve the public.

**THE IMPACT OF THE ACQUISITION
OF MASSIVE COLLECTIONS
ON THE ART GALLERY OF ONTARIO**

DENNIS REID

Depuis 1979, Dennis Reid est le conservateur responsable de l'art canadien au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto. De plus, il est professeur au Département d'histoire de l'art, études avancées, à l'Université de Toronto. Dennis Reid a abondamment écrit sur l'art et sur les artistes canadiens. Il a organisé de nombreuses expositions et est l'auteur, entre autres récentes publications, de «Exploring Plane and Contour: The Drawing, Painting, Collage, Foldage, Photo-work, Sculpture and Film of Michael Snow from 1951 to 1967», dans *Visual Art, 1951-1993 (The Michael Snow Project)*, (1994); de «Impressionism in Canada», dans *World Impressionism: The International Movement, 1860-1920*, (1990); de *Lucius R. O'Brien : visions du Canada victorien*, (1989). En 1973, il publiait *A Concise History of Canadian Painting*, réédité en 1988. De 1971 à 1979, Dennis Reid a été conservateur de l'art canadien depuis la Confédération au Musée des beaux-arts du Canada.

Since 1979, Dennis Reid has been the Curator of Canadian Art at the Art Gallery of Ontario in Toronto. In addition, he is a Professor in the Graduate Department of History of Art at the University of Toronto. Mr. Reid has written extensively on Canadian art and artists. He has organized numerous exhibitions and is the author of such recent publications as "Exploring Plane and Contour: The Drawing, Painting, Collage, Foldage, Photo-work, Sculpture and Film of Michael Snow from 1951 to 1967," in *Visual Art, 1951-1993 (The Michael Snow Project)* (1994); "Impressionism in Canada," in *World Impressionism: The International Movement, 1860-1920* (1990); and *Lucius R. O'Brien : visions du Canada victorien* (1989). In 1973, he published *A Concise History of Canadian Painting* (second edition in 1988). From 1971 to 1979, Dennis Reid was Curator of Post-Confederation Canadian Art at the National Gallery of Canada.

Although the quantity of works acquired by the Musée d'art contemporain de Montréal in the Lavalin Collection implies a definition of "massive" far beyond the scope applicable to all but one collection acquired by the Art Gallery of Ontario, or at least in the process of being acquired (the Sarick Collection of Inuit Art, comprising some 1,600 sculptures and more than 1,200 prints and drawings), it still can be argued that the acquisition of at least large and important collections has played a central role in shaping the institution throughout its history. Seeking such collections has been encouraged and often led by members of the Board of Trustees, with the support, of course, of the Director, and usually of the curatorial staff. The best-known instance of such a formative acquisition — in fact of two together — was an integral part of the planning of the first stage of the huge expansion program at the AGO conceived in 1968, that same program completed finally, with its Stage III, in January 1993.

Stage I, opened in the fall of 1974, introduced modern museum standards of climate control, new offices, sub-basement art storage vaults, workshops and a restaurant, but, most importantly, two new large exhibition wings that highlighted two recent large gifts. These were the Zacks Wing and the Henry Moore Sculpture Centre, facilities that with their gifts of works of art were meant to, and in fact did, move the AGO into a bigger league of the museum circuits. After I've described some of the issues their accomplishment raised, I'll go on to suggest how they also assisted the Gallery to become more aggressively and creatively involved in collecting Canadian art.

The Zacks gift, 385 works of the late nineteenth and twentieth century in all media, including major works by Marquet, Derain, Matisse, Picasso, Bonnard, Chagall, Léger, Delaunay, Severini, and so on, was donated by Sam and Ayala Zacks in 1970. Sam Zacks had been the Chair of the Exhibition Committee at the Gallery from 1962 to 1966, coincidental with Jean Sutherland Boggs' tenure as Curator. Her initiative in organizing, with guest curators, a daring series of international loan exhibitions, the first of such seriousness in Toronto — devoted to Delacroix, her own *Picasso and Man*, to Canaletto, and to Mondrian — set a new standard of ambition and of excellence in the institution. Zacks then served as President of the Board of Trustees (1966-1968) and was one of the principal forces behind the expansion plans; along with their gift of works of art, he and his wife made a large cash donation to support the building fund, a generosity that resulted in the Zacks Wing, two cavernous, connected spaces designed, it would seem, to provide the greatest possible flexibility of function.

It seems that the Zacks had in mind that the new wing was to be a permanent home for their collection; there was even talk of a penthouse apartment for Mrs. Zacks on the roof after the death of her husband in 1970 — part of the extended

and often delicate negotiations that (in those days before the federal bill C-33 and the Canadian Cultural Property Export Review Board) ultimately required special provincial legislation to allow the donors to enjoy full tax benefits from a gift to a non-governmental organization. But by the time the Zacks Wing was opened it was pretty clearly understood that it was a facility that would allow the AGO to pursue more aggressively the program of major loan exhibitions that had been initiated by Jean Boggs during Sam Zacks' tenure as Chair of the Exhibition Committee. And, indeed, the gift of the Zacks Collection, while markedly strengthening the permanent collection installation, has also proven an invaluable boon in positioning the AGO as one of the significant lenders, as well as borrowers, on the international circuit.

Likely because the negotiations were complicated at the time by apparent limitations on the benefits available to the donors, and certainly because politicians and cultural bureaucrats had to be involved, the deal relating to the works of art was not as tight as it should have been, and has since unravelled to some degree. Mrs. Zacks had strong family connections with Israel, and moved there when she remarried, a few years after the death of her husband. A clause in the original donation legislation that gave the Israel Museum in Tel Aviv — now Jerusalem — specific borrowing rights regarding the collection became increasingly troubling as it was gradually exercised to its full extent. This was resolved when the AGO relinquished 40 works, including major Matisse's, a Léger, a Severini and other key pieces, in return for the Israel Museum dropping its borrowing rights on the others.

The other most publicly visible aspect of Stage I, the Henry Moore Sculpture Centre, unlike the Zacks Wing, *was* designed to be a permanent home for a specific collection: the 101 sculptures, 57 drawings and almost complete set of his graphics — some 689 pieces — that the artist gave to the AGO during the few years leading up to the opening of the Centre in October 1974. Again, a brief summary of the familiar story should suffice.

Moore had become involved with a number of people in Toronto as a consequence of a public controversy that arose following the installation in 1966 of his large bronze, *The Archer*, chosen by the Finnish architect Viljo Revell to sit in the square in front of his new Toronto City Hall. When Moore first visited Toronto in March 1967 to see *The Archer* in situ, the mayor and a local businessman/collector broached with him the idea of acquiring additional works for the city. Moore did not discourage them. Sam Zacks, then the President of the AGO, and its Director, William Withrow, got involved, and the businessman/collector, J. Allan Ross, offered a substantial sum of money to build a Moore gallery as part of the planned AGO expansion. Moore meanwhile offered some 20 to 30 works to London's Tate Gallery, also then undertaking a major expansion program, an offer that received mixed

responses. A group of young artists, including Anthony Caro and Phillip King, two former studio assistants of Moore, wrote a letter to *The Times* protesting the Tate potentially “devoting itself so massively to the work of a single artist.” In Toronto, Zacks and Withrow kept up the pressure, and by January 1969, after both the architect of the project, John C. Parkin, and the Premier of the province, John Robarts, had become involved, Moore agreed in principle to donate a sufficient number of works to establish a Moore collection at the AGO. Zacks — who following completion of his term as President in January 1969 assumed the role of Chair of the new Henry Moore Sculpture Centre Committee — and Withrow then took two clever, or at least fortuitous, steps: they encouraged Parkin to involve Moore in decisions concerning the design of the Wing, which he did, and later that year they engaged a Canadian doctoral student at the Courtauld Institute who was then undertaking a thesis on Moore’s drawings, Alan Wilkinson, to work with Moore to complete the selection of donated works. That process took until the opening of the Centre in the fall of 1974 (as did the completion of Wilkinson’s thesis), but the results, in terms of the quantity and quality of the donated works, far surpassed the expectations of Withrow, Ayala Zacks (who took the Chair of the Moore Centre Committee following her husband’s death), Ross, and the others actively involved in setting up the scheme. Wilkinson was named to a new post at the AGO, Curator of the Moore Collection, and soon began work on a retrospective loan exhibition of Moore’s drawings, organized jointly with the Tate for exhibition in 1977. Then came a catalogue of the Moore Collection at the AGO, published in 1979, and a new edition in 1987 reflecting the growth of the collection — the result not only of the artist’s continuing generosity, but of other donations and of judicious purchases. The Henry Moore Foundation assisted with a portion of the costs of the publication.

While the Moore Sculpture Centre at the AGO is generally recognized to be the most comprehensive collection of the artist’s work in the world, the study and celebration of the work of one man, even an artist often characterized as the preeminent sculptor of this century, was never the only goal of the centre. Moore, and subsequently the Henry Moore Foundation, have always understood that the centre also was meant to encourage an interest in sculpture in general. There had been structural initiatives to that end before — notably the Walker Sculpture Court, opened in 1926 — and there would be others after — including the Jøey and Toby Tanenbaum Sculpture Atrium in Stage III of our expansion — but none have had the impetus that the Moore gallery, collection and program have achieved in focusing the interests of the collecting and broader viewing community in Toronto on the place of sculpture. To accomplish this necessary broadening of the mandate, the Moore Committee became the Modern Sculpture Committee in 1980, subsequently acquiring major

pieces by Gauguin, Picasso, Brancusi, Epstein, Hepworth and Gabo, among others. There have been, in addition to the Moore drawing show and an expanded presentation of the Moore Collection in 1987, a major loan exhibition in 1981, *Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture*, and retrospectives of Naum Gabo (1985), Jacques Lipchitz (1989) and Barbara Hepworth (now at the Tate, Liverpool, and coming to Toronto in the spring).

The Henry Moore Sculpture Centre has also generated both an interest in sculpture in other collecting areas at the Gallery and an expertise in dealing with sculpture in our conservation, technical services and exhibition design departments. This encouraged the Gallery to enter into a part purchase, part gift arrangement with Toronto collectors Mary and Ian Ross in 1982 to acquire a remarkable collection of 50 florentine baroque bronzes. And the following year the Canadian Historical Collection Committee supported the initiative of the curator to receive from the executors of the estates of the Toronto sculptors, Frances Loring and Florence Wyle, 185 pieces of sculpture and the artists' papers.

While hardly a commitment on the scale of the Moore Collection, the Loring and Wyle gift has nonetheless had a significant impact on the development of the Canadian collection at the Art Gallery of Ontario, and has posed a couple of unexpected challenges. The primary impact of the gift has been to project into the Canadian collection the intent of the Moore gift: that is, to raise the general profile of sculpture within the collection while focusing upon a specific historical development in the medium. Loring and Wyle dominated the field in Toronto for most of the first half of this century and were recognized across Canada as major advocates of increasing opportunities for sculptors and improving the circumstances under which they worked.

"The Girls," as they were known by their many friends in the art community, had left their legacy as sculptors — the bulk of the plasters they had created throughout their long careers, a few key carvings they had retained, some castings, maquettes, a few drawings, notes, clippings, and photographs (including a stunning group of portrait studies of the two sculptors from about 1919 by the great Robert Flaherty, who was a friend of Frances Loring's father) — in a trust at their deaths (they died 21 days apart early in 1968 after almost 60 years together), with the instructions that the work be sold — with the exception of a handful of bequests of specific objects — and the proceeds given to benefit young Canadian sculptors. To that end, the executors staged two exhibitions with a Toronto dealer and two more in public spaces over the following decade, selling a few pieces, but in their opinion exhausting the market. They had been able to store the work in the converted church in Toronto that Loring and Wyle had used as a studio and home for close to 50 years, but by the early eighties the remarkably sympathetic new owners were becoming

concerned with the duration of what had been understood to be a transition period. I heard of the plight, and began talking with the executors of the estates and the Gallery administration. I had been at the Gallery about two years when this began, and we had by then articulated a mandate for the Canadian department to seek to strengthen the role of the AGO as the major centre for the study of the art of Ontario within the context of artistic developments in Canada and abroad, chiefly by collecting the most important works of art available and by amassing broader collections and supporting documentation of the principal artists of the region. The Gallery already had some archival papers of significance in this regard — George Reid's scrapbooks and Edmund Morris's papers relating to the Canadian Art Club, for instance — but no clear policy regarding further acquisitions or their relationship to the research priorities of the institution. During the process of articulating this program shortly after my arrival in 1979, we had received from one of the artist's daughters a comprehensive collection of 103 pieces of the work of C. W. Jefferys, and the following year his extensive personal and professional papers. It did not take long, a couple of years later, to position the Gallery to receive the Loring and Wyle material. Negotiations with the executors of the estate did take a while, however. Essentially, they needed to satisfy the Public Trustee of Ontario that the terms of the wills would be fulfilled — basically that young sculptors would benefit from their legacy. The Gallery finally agreed to assume all of the responsibilities of the executors; that is, to take all of the works of art that were left, to assume the management of copyright and to assist young sculptors by purchasing work with the roughly \$15,000 that had been raised by previous sales. We agreed that the quality and condition of the vast bulk of the work made it appropriate to accession it to the collection of the AGO, with the understanding that the most problematic pieces — one plaster of a vast architectural frieze, some large, early plasters in states of advanced deterioration, and a few duplicate pieces — would not be accessioned but would be disposed of in a responsible manner of the AGO's determination, by gift to institutions that could handle them, by auction sale, or perhaps by destruction. A decade later that process has still not been completed. No other institution has been prepared to assume the responsibility for extensive reconstruction and repair, or for the installation of an architecturally scaled plaster, and in the case of the very damaged work, we ourselves have not been able to resolve the ethical issue of choosing between sale by public auction or destruction. With hindsight, we should have tried to leave these problems in the hands of the executors, although it is unlikely that the deal could have been closed at all if the executors had not understood by it that their responsibilities were entirely concluded.

The burden of storing this problematic work is the only apparent negative

aspect of our having accepted the gift, however. The small fund that came with the works of art and papers was used to acquire two major works of sculpture by young Canadians, women, as we felt was appropriate. And the papers and collection became the core of a major research project that resulted in the stunning, full-scale retrospective of 1987, *Loring and Wyle, Sculptors' Legacy*. Organized by our then Assistant Curator of Canadian Historical Art, Christine Boyanoski, it was, following hard on the heels of Mario Béland's Jobin retrospective at the Musée du Québec of the previous year, a pioneering venture in the category of conservation- and research-coordinated monographic sculpture exhibitions in this country.

More important, however, the Loring and Wyle gift allowed us to consider emphasizing sculpture in the reinstallation of our Canadian permanent collection in the new Canadian Wing that is such a prominent feature of Stage III of our expansion program, opened in January 1993. The wing is a carefully constructed historical narrative that also articulates a variety of approaches to installation and addresses a range of specific issues arising from the art. Among these latter are three areas in which we focus on sculpture (although sculpture is also placed throughout the wing). These are: first, our magnificent mid-eighteenth-century carving of the *Virgin and Child*, displayed in a niche of the room devoted to the beginnings of art in the European tradition in Canada (soon to be augmented by three superb candlesticks of 1790 attributed to Pierre Emond); second, seven Suzor-Coté bronzes assembled together in the space dedicated to the Canadian Art Club; and third, a special room — unrealized at the time of the opening but recently unveiled — given over to the work of Loring and Wyle. Situated right off the Group of Seven gallery and adjacent to our David Milne room, it is one of only two spaces in the Canadian Wing with windows. fitted with shutters and four stained-glass clerestory windows designed by Edward Colonna, from the Van Horne residence here in Montréal, the space has been floored and furnished to hint at the sensibility of a conservatory or closed-in verandah of the early years of this century, a setting particularly sensitive to the work of Loring and Wyle, and a quiet retreat that provides a comfortable situation in which to reflect upon their contributions to the art of sculpture in Canada.

The planning and development of the new Canadian Wing in our Stage III expansion offered at least one other occasion to grasp an opportunity to strengthen specific areas of the Canadian collection by negotiating the gift of a major collection. J. S. McLean, founder and life-long president of the meat-packing giant, Canada Packers, was from the mid-thirties until his death in 1954 a passionate collector with close links to the Gallery. A friend of artists such as Paraskeva Clark, David Milne, and A. Y. Jackson, he amassed a remarkable personal collection, filled his company's offices and even some of the work areas with Canadian paintings, and supported the

then Art Gallery of Toronto through the J. S. McLean Fund, established in 1953 to acquire Canadian works of art. Four years later the McLean Foundation established another purchase fund at the Gallery, and altogether 195 Canadian and American works have been acquired in his name. In 1970 the McLean family, which had retained his personal collection, donated 42 of its major pieces to the Gallery, encouraged by the appointment of the first Curator of Canadian Art and the beginning of planning for Stage II of the expansion, which, opening in 1977, would provide four galleries, the first dedicated to Canadian art. In 1989 the family finally decided to sell Canada Packers, and realizing the unique asset represented by the company collection, which had grown steadily from the mid-thirties, approached the Gallery for advice. Discussions concerning the potential impact of such a collection upon the planning for Stage III, then well under way, convinced them to give us a free choice of works, and I was able to select 173 pieces to strengthen our holdings of the thirties, forties, and fifties with specific works of special quality — including four major Emily Carrs, which allowed us to devote a whole room to Carr in the Canadian Wing — and a broader selection to reflect J. S. McLean's close relationship to Clark, Milne and Jackson. In addition, we were given his correspondence and other papers relating to his collecting, and the McLean Foundation responded to a request from the Gallery for financial assistance to deal with the collection with a gift of \$165,000 to establish a fund that would allow us to generate an exhibition or other project from the McLean material approximately every five years. The interest rates in 1989 led us to an over-optimistic estimate of the revenue that the fund would generate, but probably in two more years enough money will have accrued to allow us to organize an exhibition and publication to examine J. S. McLean's impact as a collector and patron of Canadian art.

I've pretty well filled my allotted time now, but before concluding I thought that, for the sake of symmetry if for no other reason, I should return to the Sarick Collection, mentioned at the beginning of my talk. I can't really discuss it at this time, certainly not on the record, because, in spite of the best intentions of the donor and of the Gallery, the planned, staged gift, begun seven years ago, bound by legal contract and sealed by considerable financial commitments on both sides, is threatened by a dispute with the Cultural Property Export Review Board over the process of adjudicating the evaluations submitted when seeking the certification of the Board. An irony to be uniquely enjoyed on the occasion of our symposium this morning, however, is that a prominent name in the dispute is that of the man who put together the Lavalin Collection.

MUSÉES ET COLLECTIONS : IMPACT DES ACQUISITIONS MASSIVES

LAURIER LACROIX

Professeur d'histoire de l'art et de muséologie à l'Université du Québec à Montréal depuis 1988, Laurier Lacroix occupe le poste de directeur du Département d'histoire de l'art depuis septembre 1994. Il enseignait auparavant à l'Université Concordia (1976-1988). Il s'intéresse particulièrement à la peinture au Québec et au Canada au XIX^e siècle, et à ses rapports avec l'art européen et américain. Son enseignement porte également sur les questions reliées à la collection et à l'interprétation dans les musées. Il a présidé ou participé à la préparation de plusieurs expositions dans différents musées au Québec (Musée du Québec, Musée d'art de Joliette, Musée Laurier, Centre Saidye Bronfman, Musée des beaux-arts de Montréal). Il a également coordonné une série de 19 vidéogrammes portant sur la conservation préventive. Parmi ses projets figurent une exposition sur la peinture à Montréal entre 1915 et 1930 ainsi qu'une exposition rétrospective sur l'œuvre d'Ozias Leduc, qui sera présentée au Musée des beaux-arts de Montréal et au Musée du Québec en 1996.

Professor of Art History and Museology at the Université du Québec à Montréal since 1988, Laurier Lacroix has been Director of the Art History Department since September 1994. He has also taught at Concordia University (1976-1988). He is particularly interested in nineteenth-century painting in Québec and elsewhere in Canada, and its relationship to European and American art. His courses also focus on issues related to the collection and its interpretation in museums. He has directed or participated in the preparation of exhibitions in a number of Québec museums (Musée du Québec, Musée d'art de Joliette, Musée Laurier, Saidye Bronfman Centre, Montreal Museum of Fine Arts). His current endeavours include the coordination of a series of 19 videograms on preventive conservation, an exhibition on painting in Montreal between 1915 and 1930, and a retrospective exhibition of the work of Ozias Leduc, which will be held at the Montreal Museum of Fine Arts and the Musée du Québec in 1996.

Les collections de musées, comme les collections particulières, sont reliées à la constitution et à la définition de l'identité de leur propriétaire¹. Elles permettent de tracer le visage que se donne l'institution, elles actualisent son mandat et spécifient le ou les champs dans lesquels le musée désire intervenir sur le plan de la protection, de la conservation, de la mise en valeur et de la diffusion du patrimoine culturel ou naturel.

Le musée, à travers sa collection, détient le pouvoir que procure le savoir et les évocations que recèlent les objets de collection. Ce pouvoir découle du sentiment de propriété que confère l'accès physique aux objets². Symbole de l'identité et lieu du pouvoir du musée, ces composantes essentielles du rôle et de la place de la collection doivent éclairer nos réflexions sur l'importance que le musée attache aux acquisitions, qu'elles soient isolées ou massives³.

Le projet du musée d'art et du musée moderne en général, commencé avec le Louvre, s'est fondé et développé justement à partir d'acquisitions massives qui justifiaient le vol et le pillage des États conquis — et donc le recel dont le musée se faisait complice. Non seulement la saisie des biens aristocratiques et religieux à la Révolution, mais les guerres napoléoniennes offrirent-elles un modèle que vont suivre de nombreux États et les musées du monde occidental, encouragés par la situation coloniale et l'expansion du capitalisme reposant sur l'industrialisation, au XIX^e siècle⁴. L'historien d'art britannique Francis Haskell, pour sa part, a démontré comment les artistes, au siècle dernier, emboîtant le pas à cette logique, ont à leur tour légué leurs ateliers, leurs propres collections pour constituer des musées riches de plusieurs milliers d'œuvres capables de commémorer leur souvenir et de perpétuer leur influence⁵.

Nous sommes amenés à réfléchir sur la question des acquisitions en nombre, du passage en bloc et simultané, dans une collection muséale publique, d'une grande quantité d'artefacts. La question de la provenance de ces objets n'a pas été évoquée encore, et elle ne semble pas être au cœur de cette discussion. Il ne faudrait pourtant pas l'oublier, de façon à comprendre à quelles activités, à quelles motivations, à quelles significations le musée s'associe lorsqu'il fait ainsi passer une telle collection dans la sienne.

Les acquisitions massives prennent surtout la forme de collections déjà constituées, quand il ne s'agit pas de musées entiers. Quelques exemples illustreront mon propos, que l'on pense au Musée de l'Amérique française (jadis connu sous le nom plus approprié de Musée du Séminaire de Québec) qui s'est constitué à partir de sept collections autonomes et dont le directeur annonçait récemment qu'il pourrait être transféré au Musée de la civilisation⁶. Le même Musée de la civilisation a acquis récemment le Musée historique canadien limité — mieux connu sous le nom de Musée de cire de Montréal — ainsi que le Musée chinois des Jésuites du Canada

français. Autre exemple, en 1976, le Musée des arts africains et océaniens (également propriété des Jésuites) fut cédé au Musée des beaux-arts de Montréal.

Les deux exposés que nous venons d'entendre soulèvent un certain nombre de questions que, conformément au mandat qui m'a été confié, je commenterai sous cinq rubriques d'importance inégale.

1. LE MUSÉE COLLECTIONNEUR DE COLLECTIONS

Le processus d'acquisition massive suggère que ce ne sont pas surtout les pièces prises individuellement qui sont collectionnées par le musée, mais bien plutôt ce que cet ensemble, pris en bloc, apporte à l'institution⁷. Ces acquisitions sont davantage marquées par les systèmes de représentation que leur propriétaire antérieur y a consignés que par un intérêt pour la signification de chacune des unités qui la composent. En ce sens, et les communications de Hill et de Reid le démontrent, c'est autant et sinon plus l'image du collectionneur qui est acquise et à laquelle le musée désire être identifié que les objets singuliers qu'il a réunis⁸. L'ensemble de la collection est considéré comme un seul objet, un ensemble indivisible. Comme le faisait remarquer Charles C. Hill au sujet de la collection Duncan, elle importe moins par l'intérêt des œuvres prises individuellement que par ce qu'elle révèle du goût et de l'histoire de Duncan lors de sa participation à la Picture Loan Society.

Le musée s'associe donc à la personnalité du propriétaire précédent. Il acquiert avec ses œuvres sa réputation de connaisseur et parfois de mécène. Je veux comme preuve supplémentaire de l'intérêt du musée de «collectionner» le nom du propriétaire-donateur plutôt que les œuvres de sa collection le fait que, lorsque celle-ci est subdivisée, démembrée, réduite à l'une de ses parties, elle continue néanmoins à porter le nom et la gloire de son collectionneur et de l'ensemble dont elle provient.

La façon dont une collection se multiplie et se confond avec une ou d'autres collections, tout en gardant l'attribut de sa totalité, est singulière et mériterait une étude en soi. Elle rappelle la loi de reproduction par scissiparité. La scissiparité permet à un organisme de se reproduire de façon asexuée par division simple. Cette bipartition du vivant en parties égales illustre la façon dont les musées acquièrent la totalité en s'appropriant une partie seulement. La collection Heeramaneck d'art asiatique démembrée entre trois musées et réduite à 274 œuvres au MBAC porte pourtant avec fierté le nom du célèbre collectionneur-marchand. Le prélèvement de 650 des 4000 pièces de la collection Douglas Duncan n'empêche pas que ce nom soit distinctif et représentatif d'un ensemble plus vaste, tout comme les quelque 600 pièces d'art inuit de la collection du ministère des Affaires indiennes et du Nord qui est divisée entre cinq institutions. Le phénomène des acquisitions massives

constitue donc un exemple significatif de synecdoque qui résume l'effort de collection⁹.

Lorsque les circonstances sont favorables et que le musée jouit des ressources financières nécessaires ou qu'il peut faire les arrangements requis, les acquisitions massives ne se distinguent pas des acquisitions à l'unité, en ce que ces objets sont déjà pré-collectionnés en vue d'accéder un jour au musée. Un réseau d'amateurs, de critiques, de marchands influents, d'artistes — quand le donateur ne joue pas déjà lui-même l'un ou l'autre de ces rôles — s'est mis en place, qui a permis que ces objets deviennent incontournables pour une collection de musée. Les acquisitions massives, comme nous le verrons, posent cependant à une autre échelle un problème d'intégration à la collection déjà existante.

2. COMMENT DÉFINIR UNE ACQUISITION MASSIVE

Les communications de Charles C. Hill et de Dennis Reid ont présenté plusieurs études de cas, tous assimilés à des acquisitions massives. Pourtant, les exemples cités variaient grandement. Les 81 peintures et aquarelles canadiennes de la collection Massey, ou les 81 James W. Morrice de la collection Blair Laing étaient comparés aux 572 pièces d'art inuit de la collection du ministère des Affaires indiennes et du Nord qui étaient rapprochées des 2 800 pièces d'art inuit de la collection Sarick et des 4 000 pièces d'orfèvrerie (ou 7 428 selon le mode de calcul utilisé) de la collection Birks.

Est-ce que l'appellation d'acquisition massive suffit à caractériser ces exemples, et parle-t-on du même phénomène dans tous les cas? Même si l'on perçoit l'unité de chacune des collections pour elle-même, on voit apparaître de sérieuses différences entre elles lorsqu'elles sont mises en rapport avec la collection du musée qui les accueille. Ainsi, la mise en réserve, le temps nécessaire au catalogage, le budget de mise en valeur, l'impact sur le mandat de l'institution posent des problèmes particuliers pour chacune d'elles. Il faut donc distinguer ces acquisitions qui n'ont de commun qu'un grand nombre de pièces et qui modifient à des degrés très divers l'identité et le fonctionnement du musée dans lequel elles entrent.

À partir des exemples présentés et d'expressions tirées de la communication de Charles C. Hill, lorsqu'il parle de «natural marriage» au sujet de l'insertion au MBAC de la collection Massey de peinture canadienne, ou encore de décision naturelle, ou même de projet mort-né au sujet de la collection Heeramanek, on pourrait imaginer une première topologie des acquisitions massives selon un modèle que j'appellerais ici le modèle matrimonial. Il s'agit bien, on s'en souvient, de l'association de deux parties.

On pourrait parler d'union libre lorsque la logique de collectionnement et l'historique des deux collections se confondent en un ensemble qui n'altère pas l'identité des parties. C'est le cas par exemple de la fusion entre la collection MacCallum et celle de la Galerie nationale du Canada qui avaient toutes deux témoigné un grand intérêt pour les œuvres des membres du Groupe des Sept, et qui avaient réuni des œuvres représentatives de ces artistes.

Le mariage servirait de figure pour désigner un phénomène de redéfinition, même partielle, de l'identité du musée hôte sous l'impact de la collection migrante. Ainsi, l'inclusion de la collection Massey d'art britannique, mais encore plus, celle de la collection Birks allaient amener le MBAC à se développer d'une manière assez radicale dans une direction qu'il n'avait pas nécessairement envisagé de prendre avant que ne se présente l'éventualité de cette association.

Enfin, on pourrait évoquer une mésalliance lorsque l'intégration des collections n'entraîne le développement fructueux d'aucune des deux parties. Parmi les exemples cités, l'intégration de la collection Heeramaneck pourrait être ainsi interprétée, mais de nombreux cas, non évoqués ce matin, pourraient l'être aussi. Il faut considérer que cette grille de lecture n'est pas fixe. Il est possible qu'un mariage, par exemple, tourne en mésalliance, comme cela pourrait devenir le cas avec la collection Sarick d'art inuit au MBO. L'histoire est à suivre.

J'aimerais, toujours à partir des seuls et mêmes exemples présentés plus tôt, proposer une autre façon, peut-être plus opérante même si elle n'est pas définitive dans son appellation, de percevoir les «acquisitions massives». Il s'agirait de tenir compte de l'impact des variables en présence, soit la quantité et la nature des artefacts concernés, leur influence sur le mandat de l'institution muséale et enfin la nature des ressources muséologiques nécessaires pour les mettre en valeur. En tenant compte de ces trois variables, on pourrait définir une «acquisition multiple» lorsqu'il s'agit d'un nombre réduit de pièces — quelques centaines ou moins — qui, par leur homogénéité et leur qualité, s'intègrent une à une aux collections muséales déjà en place.

Par «acquisition en nombre», on désignerait une quantité plus élevée de pièces qui constitueraient la partie divisée d'une collection plus grande. Cette insertion commence à poser certains problèmes face au mandat et aux ressources, problèmes qui ne sont pas toujours insolubles. Le terme d'«acquisition massive» serait alors réservé à un ensemble complet de plusieurs centaines de pièces ou davantage, acquises sans sélection préliminaire, dont l'intérêt ne relèverait justement pas de la qualité et de l'intérêt de chacune d'elles, mais de ce qu'elles furent intégrées à un ensemble perçu comme plus important que ses parties et qu'il ne faut pas démanteler.

Selon la typologie des collections établie par Georges Henri Rivière¹⁰, les acquisitions multiples répondent à la politique structurelle de l'institution, parce qu'elles

permettent de définir le musée dans son essence et selon son identité particulière; les acquisitions en nombre renvoient à une politique conjoncturelle, soit celle qui permet de raffiner et même de redéfinir dans la durée et au fil des possibilités l'évolution de la collection. Les véritables acquisitions massives, pour leur part, correspondraient à ce que Rivière qualifie de politique d'urgence, répondant à des motifs exceptionnels, non prévus par le musée, comme des cas de sauvetage in extremis d'une partie du patrimoine. Les acquisitions faites dans un tel contexte, Rivière nous le rappelle, commandent un traitement différent, et les règles qui s'appliquent au programme de collectionnement ont besoin d'être repensées dans le cas d'œuvres acquises dans une telle situation d'urgence.

Ici encore, les catégories «multiple», «en nombre», et «massive» ne seraient pas étanches, et il faudrait faire place à des cas limites, comme me semblent l'être, par exemple, les collections Loring/Wyle, Zacks ou Moore qui partagent des caractéristiques de deux de ces catégories.

J'attire votre attention sur le désir de raffiner ce modèle en fonction de la taille de l'institution et de la nature des artefacts concernés, car un seul objet, comme un char allégorique par exemple, pourrait présenter, pour une petite institution, les problèmes d'une acquisition massive; tout comme quelques albums photographiques n'occupant que quelques centimètres sur une tablette des réserves, mais contenant des milliers de clichés, peuvent représenter un défi de taille pour un musée moyen.

3. COMMENT LES ACQUISITIONS MASSIVES REMETTENT EN QUESTION LE PROCESSUS D'ACQUISITION

Les cas d'acquisitions multiples, en nombre et massives font ressortir de façon encore plus aiguë les liens entretenus entre l'institution muséale et ses sources d'approvisionnement, en termes de collection. Il s'agit de liens privilégiés, entre la direction, des membres de la haute administration ou du conseil d'administration et les propriétaires. Ces exemples témoignent de jeux d'influences qui, s'ils sont présents dans le cas d'acquisitions individuelles, sont exacerbés dans le cas d'acquisitions numériquement importantes, où les règles habituelles du processus d'acquisition sont contournées.

Les cas présentés semblent indiquer que l'acquisition en nombre se fait toujours en dehors du contexte régulier d'acquisition, ce qui devrait mener à la mise en place de mécanismes de vigilance, dans le but non pas d'empêcher de telles acquisitions, mais de permettre que la décision soit prise de façon éclairée, ou tout au moins judicieuse. Le privilège du directeur du musée ou d'un membre du conseil de marquer l'identité de l'institution par sa signature qui prend la forme d'œuvres acquises est

probablement incontournable, mais cela doit-il se faire au détriment de l'institution?

On peut se demander si les rapports soutenus entre des directeurs tels Brown, McCurry, Shih, Withrow et les donateurs des collections citées n'ont pas court-circuité les procédures d'acquisition normalement prévues. Le poids indu d'administrateurs dans la prise de décision du comité interne, mais surtout au comité externe d'acquisition, entache la clarté du processus des acquisitions numériquement importantes.

Les membres du conseil d'administration ont souvent le rôle de rabatteurs d'œuvres vers le musée, ils peuvent servir d'intermédiaires, quand ils ne sont pas eux-mêmes les donateurs. Plusieurs musées font siéger de grands collectionneurs à leur conseil d'administration dans le but avoué de profiter de leur expertise, mais aussi dans le but plus secret de recevoir leurs collections en donation. Les liens qui se tissent alors créent des situations de conflits d'intérêts potentiels que la mise en application d'un code d'éthique devrait prévenir. La volonté de collaboration entre institutions que souhaitait Charles C. Hill devrait avoir le temps de se mettre en place afin que les différents partenaires concernés par une telle acquisition puissent faire entendre leurs voix.

À cet égard, je ne fais pas la même lecture que Charles C. Hill du don Birks de 4 000 pièces d'orfèvrerie au MBAC, en 1978. Il attribue ce don au leadership que la GNC avait pris sur le sujet de l'orfèvrerie grâce aux travaux de Jean Trudel et, pourrait-on ajouter, de Robert Derome. Dans ce cas, la situation politique particulière au Québec à la fin des années 70 et l'influence de membres du Conseil d'administration ont détourné, il me semble, vers le MBAC une collection qui, par son contexte de production et d'usage et par son contenu, était vue comme revenant plutôt au MBAM.

Les acquisitions massives, pour utiliser cette appellation commode, sont souvent soumises à des conditions qui entravent la liberté du musée dans l'utilisation et la disposition des œuvres. Les contraintes signalées par Dennis Reid au sujet de la collection Zacks ou les exigences en matière fiscale d'un propriétaire-donateur peuvent entraîner des procédures qui, si elles sont courantes dans les acquisitions à l'unité, deviennent facilement conflictuelles quand elles sont multipliées, comme c'est le cas pour les acquisitions massives.

4. LES ACQUISITIONS MASSIVES FACE AU MANDAT DE L'INSTITUTION

On nous a rappelé plus tôt que la capacité de conserver les objets de collection, de les documenter, de les interpréter et de diffuser les informations dont ils sont les témoins privilégiés constitue le mandat du musée.

À cet égard, les véritables acquisitions massives entraînent une évolution rapide,

pour ne pas dire une remise en question de ce mandat, par la nature même des artefacts qui pénètrent dans l'institution, et par leur nombre. La complémentarité des œuvres dans une collection reste problématique. Les critères habituels de classification des œuvres d'art — par artiste, médium, période, style et iconographie — ne traduisent qu'une partie de la réalité et du pouvoir d'évocation des œuvres, et celles-ci ne sauraient y être réduites. En ce sens, l'addition de chaque nouvel élément de collection remet en question les rapports qui peuvent s'établir entre les pièces, et l'accroissement du nombre d'œuvres ajoute à la complexité de lecture des pièces de la collection¹¹. La prolifération et la juxtaposition d'œuvres d'art n'ajoutent pas à la clarté et à la cohésion des propos que le Musée peut développer à partir d'elles. Au contraire, elles invitent à un repositionnement des programmes de recherche, d'exposition et d'éducation. Loin de moi l'idée qu'une collection devrait tendre uniquement à l'homogénéité et à l'unicité, au contraire: des collections diversifiées, mais complémentaires, variées, mais comparables, sélectionnées à partir d'axes de collectionnement clairs, me paraissent la source d'une muséologie dynamique.

Dennis Reid évoquait comment le développement de la collection Moore avait entraîné un nouvel intérêt pour la sculpture au MBO. Le développement de ce champ de collectionnement assure une vitalité nouvelle et favorise une remise en contexte que dynamise l'acquisition initiale du fonds Moore. Reid soulevait aussi le fait qu'une œuvre importante dans une collection peut avoir une influence sur le plan international dans le positionnement du musée. À plus forte raison, plusieurs œuvres symboliquement riches auront un pouvoir d'attraction encore plus grand. Ce musée jouira alors d'un prestige auprès des autres institutions, ce qui suscitera des prêts et favorisera les emprunts qu'il souhaite faire. On parlera alors de sa collection comme d'une monnaie d'échange, comme le rappelait récemment Pierre Théberge¹². Mais il faut s'assurer que cette monnaie a cours dans le pays qui la possède. Le désir de développer des zones d'excellence et de qualité doit se faire en fonction de la capacité de l'institution de respecter son mandat et non en empruntant des voies secondaires, fût-ce en voiture de luxe.

Je n'entrerai pas ici dans les questions soulevées par la spécialisation des collections que les acquisitions massives provoquent souvent dans les programmes de recherche et de mise en valeur. Nous y reviendrons, j'espère, comme sur le sujet du désaisissement, durant les périodes d'échanges.

5. LES ACQUISITIONS MASSIVES EN RAPPORT AVEC LES RESSOURCES REQUISES ET NÉCESSAIRES

À ce chapitre, nos deux conférenciers ont démontré clairement l'importance de

l'engagement à long terme que prend une institution lorsqu'elle choisit de procéder à une acquisition massive. Le catalogage, la recherche, la mise en réserve et l'exposition, l'interprétation et la conservation constitueront des besoins auxquels le musée devra répondre dans la durée. J'aimerais attirer l'attention sur l'exemplarité de l'acquisition de la collection Moore, qui s'est accompagnée non seulement d'une réflexion sur le mandat du musée, mais encore de démarches visant à aménager un bâtiment, engager un conservateur et réunir des fonds de recherche pour cet ensemble. Les rapports construits entre le MBO et la fondation J. S. McLean dans les années 50 et à la fin des années 80 suggèrent qu'il est possible de canaliser dans le sens des intérêts pour le musée l'évolution des échanges entre les différents intervenants. Les responsables du musée, à condition de prendre le temps et de savoir ce qu'ils recherchent, peuvent faire comprendre au propriétaire que ce qui est bon pour l'un des partenaires est aussi bon pour l'autre.

L'évolution des institutions montre cependant que ces acquis sont fragiles et que la valeur d'un fonds de dotation pour la recherche ou l'interprétation est soumise aux aléas de la conjoncture économique, mais aussi de décisions administratives et de développement du musée. Le congédiement récent, au MBO, du conservateur de la collection Moore, Alan Wilkinson, et du conservateur de la collection d'art inuit, Norman Zepp, au moment où l'institution s'apprête à conclure l'acquisition de la collection Sarick, démontre bien la précarité des décisions et des directions dans la vie d'une institution — qu'on dit pourtant immuable — comme le musée.

Charles C. Hill semble rejeter la solution de la propriété partagée («joint ownership») des œuvres. Si ce procédé s'articule mal avec l'image, le fonctionnement et les modes de gestion d'une institution nationale et unique comme le MBAC, elle est peut-être envisageable pour des musées qui ont le même statut légal, partagent des mandats et ont des ressources comparables.

En terminant, je reviens sur l'importance de la collaboration entre les institutions, dont parlait Charles C. Hill. Cette collaboration me semble garante de la capacité des musées de respecter et de faire respecter leur mission. En s'assurant que le champ de collectionnement de chaque musée est connu, en échangeant les informations sur les propositions d'acquisition, en prenant le temps d'informer les propriétaires d'œuvres de la meilleure destination de leurs pièces, les musées atteignent un premier niveau de collaboration avec des partenaires extérieurs. Mais une véritable collaboration doit également exister au sein de l'institution, afin de permettre aux différents services et aux individus de se mobiliser en vue d'une intégration harmonieuse des ressources visant à la conservation et à la mise en valeur de chacune des pièces de la collection.

1. Jean Baudrillard, dans *Le système des objets* (Paris, Gallimard, 1968), a posé les fondements de cette réflexion, poursuivie depuis par James Clifford (*Objects and Others, Essays on Museums and Material Culture*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985) et Susan Stewart (Longing, Baltimore et London, The John Hopkins University Press, 1984). L'artiste et entomologiste Jacques de Tonnacour formulait pour sa part le témoignage suivant : «[...] une collection personnelle a d'abord son auteur comme destinataire et consommateur; très tôt cela le mène à apprendre et comprendre bien des choses sur les insectes, sur l'écologie et... sur lui-même.» «Sens et non-sens de la collection», *Quatre-temps*, vol. 16, n° 1, printemps 1992, pp. 20-21. Toujours sur cette notion de l'identité, j'aimerais citer la collectionneuse torontoise Alaya Zacks qui rapporte ainsi les paroles de son mari, au moment où il fit l'acquisition de *Paysage du Midi avec deux enfants*, de Pierre Bonnard : «This was my picture, he said, with its orange groves full of the sunshine of the eastern Mediterranean landscape where I lived my adult life for many years. Wherever we were to live, he said, I would always have my background with me.» «Art was a way of life», *A Tribute to Samuel J. Zacks from the Sam and Alaya Zacks Collection*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1971, n. p.
2. Plusieurs institutions canadiennes ne détiennent pas les titres de propriété légaux des pièces de leur collection. La circulation des biens immobiliers devrait rendre les responsables de musées plus modestes dans leur sentiment de propriété des objets. Un survol historique des deux cents dernières années démontre comment les objets circulent, et que le musée ne fige temporairement que quelques-uns d'entre eux dans l'espace. Thurstan Shaw, «Gardiens ou propriétaires?», *Museum*, n° 149, 1986, pp. 46-49.
3. Sur le pouvoir idéologique de la construction d'une collection d'œuvres d'art, on consultera Colin B. Bailey, «The Comte de Vaudreuil Aristocratic Collecting on the Eve of the Revolution», *Apollo*, July 1989, pp. 19-26; 68-69.
4. À titre d'exemple, voir l'ouvrage de Frederik Lewis Allen, *The Great Pierpoint Morgan*, New York, Dorset Press, 1948, p. 136 et ss.
5. Francis Haskell, «Le peintre et le musée», *Le Débat*, n° 49, mars-avril 1988, pp. 47-56.
6. La transaction a finalement été réalisée au printemps 1995.
7. L'acquisition massive annule en quelque sorte le pouvoir individuel de chacun des objets de collection : «Chacun des objets a son histoire, sa mythologie, ses origines légendaires, ses vertus merveilleuses, voire miraculeuses, thérapeutiques ou prophylactiques. Ce sont en effet les croyances qui entourent ces objets, la richesse de leurs matériaux qui leur donnent leur efficacité.» Michel Pastoureau, *L'échiquier de Charlemagne, un jeu pour ne pas jouer*, Paris, Éditions Adam Biro, 1990, p. 14. Cet effet collectif sera annulé lors de l'exposition où l'œuvre pourra retrouver en partie sa singularité.
8. Cette attitude marque d'ailleurs une partie importante de la littérature qui porte sur les collections d'art importantes. Ces textes inspirés du modèle hagiographique proposent des biographies romancées, quand ce ne sont pas des autobiographies des collectionneurs. Les autres genres «littéraires» associés traditionnellement aux collections sont les inventaires et les histoires des bâtiments qui abritent ces collections.
9. Susan Stewart, *op. cit.*
10. *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989, pp. 169-172.
11. Huard, Michel, «La fonction d'acquisition ou la fragilité de l'histoire», *Musées*, vol. 11, n° 1 et 2, 1988, pp. 22-25.
12. Pierre Théberge, «Le Musée fait une acquisition importante», *Collage*, septembre-octobre 1993, p. 2.

**TRANSFERENCE OF PROPERTY
TO DIMINISHING TERRITORIES:
AN INVESTIGATION OF THE GIFT**

CAROL E. MAYER

Carol E. Mayer est conservatrice en ethnologie et en céramique au University of British Columbia Museum of Anthropology, à Vancouver. Elle remplit également la fonction de chargée de cours à la Faculté d'histoire de l'art de l'University of Victoria et au département de céramique du Emily Carr College of Art and Design. Candidate au doctorat à l'Université de Leicester, M^{me} Mayer a présenté une thèse intitulée *Metaphors and Ways of Seeing: A study of the permanent exhibition*. Les champs de recherche qui l'intéressent présentement sont le collectionnement et la typologie des visiteurs.

Carol E. Mayer is a Curator of Ethnology/Ceramics at the University of British Columbia Museum of Anthropology, Vancouver. She also holds the position of sessional instructor both in the Faculty of History of Art at the University of Victoria and in the Ceramics Department at the Emily Carr College of Art and Design. A Ph.D. candidate at the University of Leicester, U.K., Ms. Mayer has recently completed her thesis on *Metaphors and Ways of Seeing: A study of the permanent exhibition*. Ms. Mayer's current research interest is in the areas of collecting and visitor studies.

In his book *The Gift*, a study of human transactions and exchange institutions, Marcel Mauss proposes that although the transference of property as gifts may appear to be a disinterested, spontaneous and voluntary process, it is actually both obligatory and interested (Mauss, 1969:1). The gift so “generously offered” he says, is accompanied by formalized behaviour both of giver and receiver and bound by expectations of reciprocity. He viewed this transaction as a moral one that initiated and maintained relationships between individuals and groups. Even though Mauss’s ethnographic work dates back to the 1920s, and his use of the comparative method is no longer considered central to the discourse, his premise that gifts are bound by obligations forms a useful vantage point from which to examine the impact of large donations on the economic, social, political and moral stance assumed by the recipient of the donation, the museum.

For some years I have watched museums struggle to cope with expanding collections and shrinking resources — sometimes taking shelter behind collections policies erected as barricades to hold back the relentless onslaught of products of human endeavour. Such dramatic imagery is not out of place in the current museum-related discourse: many museum professionals do see themselves as besieged and over-extended, and it is not surprising that any businesslike discussion concerning the acquisition of a large collection, perceived to be outside of an established mandate, may be preceded by waves of panic. There is a biblical metaphor here that may work if the image of the museum can be seen to be more enduring as a temple rather than a forum. Museum policies are usually underpinned with the uncomfortable duality of ideology and practicality — a duality that supports the principle of collection growth within certain parameters: “Does this donation fall within the collecting mandate?” “Can it be cared for?” “Is there enough space to store it safely?” “Is it in need of conservation?” “Is there expertise on staff to adequately research it?” and so on. Acquisition decisions are usually made within the context of the contemporary socio-economic/political climate and the objects accepted will both reflect that climate and become part of the history of private and institutional collecting. However, as Foucault has pointed out, “within the space of a few years a culture sometimes ceases to think as it had been thinking up till then and begins to think other things in a new way” (Foucault, 1973). Some past decisions are viewed as mistakes or, at best, ill-considered, and “guilty” objects are removed by deaccessioning or relegation to “hidden” storage. As we edit our collections either by refusal of entry or dismissal by deaccessioning, the question “are we contributing to the advancement of knowledge or are we creating icons to good management?” becomes more central to the discourse. Can we/should we do both? I would like to explore these questions within both a historical and a contemporary context.

Consideration of why we collect what we collect first became of interest to me when I participated in the development of an exhibition called *Cabinets of Curiosities* that investigated the growth of the collections at the Vancouver Museum from the 1890s to the 1980s. During artifact selection it had become apparent that this museum, like most others, had been a passive collector. Collecting was considered a moral obligation that would make “the unlovely lot of our toiling and struggling fellow citizens a little less hard and unlovely” (Tucker, 1894). Nothing was refused. This obligation secured the museum as a contemporary gathering place for the mind-sets of people who had existed in different times and spaces. At the entrance of the exhibition gallery the visitor was greeted with a grouping that included a baby musk ox, a Plains Indian, a lamp post, a film projector and a crow. These oddly matched companions served as a metaphor for the “gift,” in all its vagaries, accepted by the museum during its early days of operation.

The *Cabinets of Curiosities* exhibition was, for many, a nostalgic journey to a place of memories, and for others a confirmation of what was wrong with museum collecting practices. Here was tangible evidence of the inevitably eclectic nature of collections assembled by the passive gathering of early “generic” curators, who could not hope to be knowledgeable about all that was acquired. Add to this enthusiastic boards who believed the size of the collection was commensurate with its importance and relevance. By the late 1960s the Vancouver Museum had adopted a management model based on departments where the objects were placed under the jurisdiction and care of discipline-based curators. This model is common in Canadian museums. Now, the reasons why a museum accepted certain collections has been subsumed by discipline-related priorities. For example, the existence of an ethnographic collection brought in by a missionary may be enough of an incentive to accept donations of like objects to “fill in the gaps.” However, is it not also appropriate to view such a collection as a group of objects bound together by historical circumstance and therefore already complete? This was one question which emerged for me from this exhibition — not so much whether we *should* collect more of something but rather to understand the reasons why we collected in the first place and accept that therein may be the reason why we should *not* continue.

The current surge to demonstrate a ready-constructed plan for the future with a strong, clear focus permits us to challenge the validity of decisions made by those who preceded us. We deaccession objects that we now consider to be inappropriate and return many of them back into the community where they continue their journey — which may lead, again, to a museum or gallery but perhaps with a different set of meanings and more “appropriate” patinas. Meanwhile, we continue to create a new reality that is valid according to whatever ideology (usually developed in response to outside forces) is driving us at this time and in this place.

Thinking about the power of outside forces and Mauss's recognition of the consequences of gift-giving lead me to think about extracting the discourse from the museum world and relocating it in the more comfortable and distant world of metaphors. The story of the Trojan horse seemed to have the components I was looking for, with apologies to scholars of classics. The citizens of Troy, *our museum curators*, successfully held off the Greeks, those would-be donors, until they "betook themselves to their ships and sailed away." Everybody rejoiced because the status was now quo. However, left behind was one large wooden horse, viewed by some as a trophy and by others as something to be afraid of. Whilst they hesitated Laocoön, the priest of Neptune *or the chief curator*, exclaimed "What madness, citizens, is this? Have you not learned enough of Grecian fraud to be on your guard against it? For my part, I fear the Greeks even when they offer gifts" (Bullfinch, 1934:185). Just as his arguments were being listened to, a prisoner, Sinon, *an outside appraiser*, was dragged forward and he said that the horse was a propitiatory offering to Minerva and made so huge for the express purpose of preventing its being carried within the city; for Calchas the prophet, *who worked for a rival museum*, had told them that if the Trojans took possession of it they would assuredly triumph over the Greeks. The obvious importance of owning this magnificent object was further enhanced when immense serpents, *the Board of Directors*, attacked Laocoön and his children, *the chief curator and his supporters*, and squeezed the life out of them. The rest of the citizens of Troy, *the museum staff*, soon recognized the importance of the wooden horse, *this wonderful new donation*, and brought it in with much fanfare. After the fanfare had died down the armed men who were enclosed in the body of the horse climbed down and opened the gates of the museum called Troy and in flooded all the donations so carefully kept at bay for all those years. The citizens were subdued, they had lost their direction and the city of Troy was no more.

The moral of the tale is obvious: we must question why we do what we do and then consider the consequences of how we answer the question. Perhaps, if the citizens of Troy had considered the consequences, they could have either gained the wooden horse without its encumbrances or turned the encumbrances to their advantage. Museums are built on "wooden horses" that have been aggressively sought or passively accepted. Growth was equated with constant activity, which contributed to scholarly research, which in turn aided in the construction of the grand narrative; static collections were morally wrong. This way of seeing has left a legacy that challenges the contemporary museum's attempts to move from viewing a donation as something "that must be received" to something that may be "dangerous to accept" (Mauss, 1969:58).

Most museums now have histories of passive collecting and this includes the UBC Museum of Anthropology. When the Museum of Anthropology (MOA) moved

to its new building in 1976, donations increased significantly and the museum accepted objects that fit into a very loosely defined “world-wide” mandate. At MOA, with its system of visible storage, all the collection, with the exception of physically or spiritually sensitive material, was destined to be accessible to the visitor. MOA is committed to expanding the collection in areas of interest expressed by staff — this ensures a continued commitment to the collection once it arrives, and helps prioritize the acquisition acceptance procedures. If the interested staff person leaves, the collection continues to be accessible to the public in visible storage, thereby preventing it from entering a period of total stasis.

The rest of this paper will focus on MOA's acceptance of a large European ceramics collection. This collection contains approximately 600 examples of Southern, Central and Western European ceramics ranging in date from the late fifteenth century to the early nineteenth century. Within this geographic and temporal matrix three main ceramic traditions and technologies are well represented: tin-glaze earthenware, lead-glaze earthenware modelled in high relief, and stoneware. The collector, Dr. Walter Koerner, offered his ceramics to MOA because he recognized that Vancouver museums and galleries had good representative collections of Asian and First Nations arts but their European collections were either pioneer-related or confined to the high arts of Western Europe. The collection was not a hurried acquisition — the collector and the museum director had been talking about the collection for about 10 years prior to it's being formally offered. There was interest expressed by the museum staff, but the lack of space to display the collection kept the interest relatively academic. The offer of money from the Odlum Estate made it possible to build a wing to house the collection. Ideological and practical considerations had been met.

The focus of the collection is idiosyncratic in that it does *not* fit easily into the public or academic perception of what is appropriate for exhibition in a museum of anthropology. It consists of historic ceramics made by European cultures typically not addressed at MOA. By exhibiting the uncomfortably close-to-home “self” rather than the comfortably distanced “other,” it challenges people's perception of what is correct in an anthropology museum. When the collection came to the museum the question posed was “what is that stuff doing in a Museum of Anthropology?” (Mayer, 1992). It was answered by posing another question: “Why *shouldn't* anthropology museums embrace Europeans and move beyond studying the ‘other’?” This was qualified with the reasoning that anthropologists *do* claim to study all humankind — so bringing Europeans into the framework could facilitate the beginning of anthropologizing “self.” Would this not be an opportunity to be more honest, less authoritative, perhaps even confront issues relating to racism and exclusion with action rather than rhetoric? Instant, and practical, advantages in accepting the collection included space for a

library, a laboratory, an orientation area, washrooms, kitchen and one permanent staff position.

It is acceptable in many museums, and galleries, to display objects according to objectives which create an artificial reality of a particular past (Cannizzo, 1987) and many still believe that museums are places that serve as “dignified repositories for symbols and icons of days gone by.” (Vonier, 1988:27). At MOA, the Kærner collection is displayed in accordance with a philosophy of accessibility: everything is shown. There is little doubt, however, that the display techniques used in the new gallery encourage the visitor to view the collection as art, and the space is grand enough to suggest to some that the ceramics are special, chosen, sanctified. This has caused consternation for some, particularly those who have difficulty with the anthropological approach taken at MOA — one that explores the full range of the products of human endeavour with the recognition that there may be an identifiable “gold vein” located within that range. However, these “chosen” pieces, sometimes referred to as masterpieces, are not always separated for individual attention at MOA, and the less significant pieces are not necessarily hidden away in storage rooms. No grand narrative, or curatorially chosen fragment, is offered to comfort the visitor — no distinction is made between fine and ordinary pieces. They exist side by side.

The reaction to a collection considered by some to be outside the collecting mandate can be typified by what Duncan Cameron has referred to as “an inherently human resistance to change.” Philosophically, a staff can express belief in an ideology that includes constant self-criticism and reflexivity, a trust of colleagues and a respect for each others’ professional judgment. Also, they can recognize obligations to share knowledge, and to discuss differences and similarities. The arrival of a new collection can expose behaviour that may run counter to these ideologies and obligations, and discernible shifts in authority and power could result in the creation of differing alliances. Museum-related discourse tends to examine this “inner” cultural reaction as a basis for discussion within the museum profession. At MOA we sought to understand our visitors’ reaction to the new collection. We asked them: *Anthropology museums traditionally do not exhibit European material. We have. What do you think of that?* Visitors interviewed thought the presence of the gallery was generally “fine,” “important,” “exciting,” “relevant,” but perhaps not totally expected: “I’m not surprised but I could see how some might be,” “it’s surprising but o.k.” Others commented “... it didn’t seem anthropological — it seemed more like art, which I like, but it wasn’t what I was expecting.”

Comments associated with the gallery included a request for more information on the collector and a desire “to see this kind of information and presentation in the rest of the museum.” These comments have instigated the preparation of information on the collector and a reconsideration of the existing permanent galleries.

Has the museum changed since the ceramics collection was installed in the new wing? This installation has enabled us to seek new audiences, create new and innovative programmes, and has given us reason to question the objectives underpinning the existing permanent galleries. It has also expanded our areas of expertise and has helped create new links between us and other institutions. It is not yet clear whether this addition to the collection has altered in any measurable way the enduring image of the MOA as a museum about the North West Coast. It is, however, an addition, not a subtraction, and I think this is a very important point. It is healthier for a museum to measure what has been gained by accepting a new collection rather than presume there is a commensurable loss. The donation of the Koerner collection of European ceramics has turned the mirror and presented the museum with potential ways of seeing not previously possible. This is a step forward.

When thinking about museums in general and the angst that seems to surround the arrival of collections considered to be outside the conventional mandate, I could not help but reconsider our "inherent resistance to change." Are our opinions concerning the appropriateness or worth of any collection overshadowed by feelings of being manipulated by outside forces? The idea that choices made by those *inside* a museum are sometimes determined by seldom understood *outside* rationales does not sit comfortably with all museum professionals. Yet, is not the collector's rationale just as much a reflection of larger cultural/economic/political forces as the rationales underpinning our collecting policies? Is it the actual acquisition that is a problem or is it the circumstances of acquisition? Will the paradox between expanding collections ideologies and the practicalities of shrinking resources ever shift sufficiently for us to address these and other questions? Should we be concerned that in the future we may be judged more by what we rejected than what we accepted? Can we accept that the museum is not necessarily the end of the journey for these collections and that the complexity they bring with them is a source of richness rather than criticism? There may not be right answers and we will never have the final word, so perhaps we can view receiving the gift as the initial stage of an exchange ritual, which is completed when the means are made available for the museum to respond appropriately to the accompanying obligations. Could it be that simple?

References cited:

- Bullfinch, T. 1934 edition. *Bullfinch's Mythology*. New York: The Modern Library, Random House.
- Cannizzo, J. 1987. "How Sweet It Is: Cultural Politics in Barbados." Canadian Museums Association, *MUSE*, Winter, pp. 22-27.
- Foucault, M. 1973. *The Order of Things — An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books.
- Mauss, M. 1969. *The Gift — Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. London: Cohen & West Ltd.
- Tucker, Rev. N. L. 1894. *Art & Historical Society minutes*, Vancouver Public Archives.
- Vonier, T. 1988. *Museum News*, May/June, pp. 26-29.

**LA COLLECTION LAVALIN DU MUSÉE
D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL :
DE L'IMMÉDIAT À L'AVENIR**

JOSÉE BÉLISLE

Josée Bélisle a étudié l'histoire de l'art à l'Université de Montréal et la gestion des arts à l'École des Hautes Études Commerciales. Conservatrice de la Collection permanente depuis 1992, elle travaille au Musée d'art contemporain de Montréal depuis 1976, et elle a assumé, en tant que conservatrice, des dossiers relatifs aux expositions itinérantes, à la Collection permanente et aux expositions temporaires. Elle a collaboré à plusieurs manifestations du Musée, dont *Les Temps chauds*, en 1988, et *La Collection : tableau inaugural*, en 1992; elle a également réalisé les expositions *Bill Viola*, en 1993, et *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal - Le Partage d'une vision*, présentée en 1994.

Josée Bélisle studied art history at the Université de Montréal, and art management at l'École des Hautes Études Commerciales. Curator of the permanent collection since 1992, she has worked at the Musée d'art contemporain de Montréal since 1976, and, as curator, has handled travelling exhibitions, the permanent collection and temporary exhibitions. She has been involved in many of the Musée's exhibitions, including *Les Temps chauds* in 1988 and *La Collection : tableau inaugural* in 1992. She has also produced exhibitions such as *Bill Viola* in 1993 and *The Lavalin Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal - Shared Vision* in 1994.

Lorsqu'il est question d'une collection de musée, aujourd'hui, c'est déjà hier, et demain, en fait, c'est maintenant. Ainsi, dans un musée d'art contemporain, même les acquisitions les plus récentes portent le sceau d'un passé archivé ipso facto, en vue de son inscription dans la mémoire collective. Si la conservation du patrimoine artistique permet de rendre compte de l'histoire culturelle et de l'histoire tout court, elle permet tout autant d'éclairer — voire parfois d'anticiper — ses développements ultérieurs.

Dans ce qui m'apparaît personnellement ces jours-ci — et également depuis plusieurs mois — comme le tourbillon frénétique des activités muséales, le colloque d'aujourd'hui s'impose, tel un arrêt salutaire, une permission légitime de réfléchir, de se questionner, d'échanger. Entre nous, entre collègues, avec vous tous et toutes qui avez visité notre musée, ses expositions et ses réserves. Plus précisément, vous avez pu voir la Collection Lavalin, d'une part, sous la forme de la première exposition que le Musée lui a consacrée et, d'autre part, telle qu'elle apparaît, en blocs organisés et mobiles, dans nos réserves. Vous avez ainsi, somme toute, expérimenté, en raccourci, les deux ans qui se sont écoulés depuis l'acquisition de cette collection. Vous avez pu, bien que rapidement, l'envisager en tout et en parties, en fractionnant mentalement ce gigantesque monolithe, au hasard des coups d'œil jetés sur les porte-tableaux et les plateaux. Vous avez pu également prendre connaissance des premiers travaux d'inventaire, de catalogage et de recherche, tels qu'ils se sont concrétisés dans l'exposition et la publication qui l'accompagne. Si vous avez donc pu saisir, le temps de brefs instants, l'avant et l'après des débuts de l'aventure Lavalin au Musée — l'avant, la mise en réserve, l'après, la mise en exposition —, c'est vraisemblablement sur le «pendant», sur ces deux premières années «denses et chargées» (et c'est là presque un euphémisme), que je désire attirer votre attention et ce, afin d'appréhender et de pondérer, dans un premier temps, l'impact immédiat de cette acquisition massive sur le Musée, l'impact de ces quelque 1 300 œuvres qui constituent, à leur manière, une vaste fresque de l'activité artistique contemporaine canadienne.

Au sommaire :

1. Le MACM, bientôt 30 ans : pour ce faire, j'esquisserai certains traits de l'histoire du Musée.
2. Une date, le 22 juin 1992 : je rappellerai le contexte et le moment de l'acquisition de la Collection Lavalin.
3. Les 1 324 œuvres de la Collection Lavalin, une acquisition certes massive : je décrirai brièvement cette collection au regard de la Collection du Musée.
4. Questions d'impact : j'aborderai plus précisément certaines questions d'impact. Mais d'abord, un peu d'histoire.

1. LE MACM, BIENTÔT 30 ANS

Fondé en juin 1964, ouvert au public en mars 1965 dans des locaux temporaires de la Place Ville-Marie et inauguré en juillet de la même année au Château Dufresne, rue Sherbrooke, le Musée d'art contemporain de Montréal est sans contredit un pur produit de cette «révolution tranquille» qui a profondément transformé les structures et les valeurs sociales et culturelles du Québec au cours des années 60. Mis sur pied suivant la volonté expresse du milieu des artistes, des critiques et des historiens, et dans la foulée de l'avènement du ministère des Affaires culturelles, en 1961, et de celui de l'Éducation, en 1964, le projet du Musée répondait à un besoin réel et urgent de doter Montréal d'une institution et d'équipements permettant la mise en valeur et la conservation de l'art contemporain québécois et sa confrontation avec les grands courants de l'art international. L'organisme était alors entièrement sous l'égide financière et administrative du ministère des Affaires culturelles. Il a donc d'abord été logé au Château Dufresne, l'actuel Musée des arts décoratifs, puis, en 1968, à la Cité du Havre, dans le bâtiment qui abritait la Galerie d'art international de l'Exposition universelle, Terre des Hommes; enfin, depuis mai 1992, dans ses nouveaux locaux au cœur du quadrilatère de la Place des Arts. En décembre 1983, le gouvernement du Québec adoptait la *Loi sur les musées nationaux* (1983, Chapitre 52, L.R.Q., chapitre M-44) et instituait de fait un musée national au nom de Musée d'art contemporain de Montréal. Selon cette loi, le Musée est «un musée national» (art. 3) qui est «une corporation» (art. 4) «mandataire du Gouvernement» (art. 5), «propriétaire des œuvres d'une personne et des produits de la nature qui font partie de sa collection» (art. 42) «et dont les biens font partie du domaine public» (art. 5 et 42). Le mandat institutionnel du Musée est énoncé comme suit : «Le Musée a pour fonctions de faire connaître, de promouvoir, de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation» (art. 24). Voilà donc qui établit de façon explicite les paramètres d'existence et de fonctionnement du Musée. En tant qu'institution publique dépositaire d'un patrimoine national, le Musée assume pleinement le mandat confié par le législateur. Il en a dégagé la mission et les grandes orientations qui constituent les fondements de ses politiques : «Pleinement conscient de son rôle en tant qu'institution sociale au service de la collectivité, le Musée d'art contemporain de Montréal, seul établissement du genre au Québec et au Canada, se voue à l'acquisition, à la conservation, à la présentation, à l'interprétation et à la diffusion de l'art contemporain québécois. Il assure en outre une présence de l'art contemporain canadien et international dans ces mêmes champs d'action et en référence à l'art contemporain québécois¹.»

Le développement de la Collection du MACM

Pour bien saisir le caractère «exceptionnel» de l'acquisition de la Collection Lavalin dans le contexte plus général du développement de la Collection du Musée, rappelons brièvement quelques étapes significatives.

Dès le début, la collection du Musée est tributaire de la générosité des artistes, des collectionneurs, d'associations et de fondations. Ainsi, au cours des années 1964 et 1965, une centaine d'œuvres sont offertes au Musée sur les quelque 400 qui constituent alors sa collection, soit le quart d'une collection comptant alors 200 œuvres québécoises, 20 canadiennes et 180 œuvres internationales.

Nous présenterons d'ailleurs, à l'occasion du 30^e anniversaire de l'inauguration officielle du Musée, au printemps prochain, une exposition d'œuvres choisies principalement parmi celles que les artistes avaient données au moment de la fondation du Musée. Mentionnons Y. Trudeau, R. Roussil, A. Vaillancourt, J. Lyman, J. Bertrand, M. Raymond et M. Charbonneau.

En 1971, le Musée acquiert la Collection Lortie, 105 œuvres majeures, essentiellement d'artistes québécois, dont le paiement sera étalé sur trois années d'acquisition.

Il s'agit principalement d'œuvres des années 40, 50, 60 : Alleyn, Barbeau, Borduas, Daudelin, De Tonnancour, U. Comtois, Ewen, Ferron, Hurtubise, Leduc, Letendre, Lyman, McEwen, Molinari, Mousseau, Pellan, Riopelle, G. Roberts, C. Tousignant. À ce moment, la collection du Musée comportait quelque 1 000 œuvres. La transaction concernait donc 10 pour 100 de la collection.

En 1973, le don des Musées nationaux du Canada de 75 œuvres de Paul-Émile Borduas permet au Musée de constituer le fonds principal des œuvres et des archives de l'artiste.

À ce jour, 104 œuvres de Borduas sont conservées dans la collection. Au moment du don des Musées nationaux, il y avait quelque 1 200 œuvres dans la collection. Ce don Borduas venait constituer 6,25 pour 100 de la collection.

Puis, au cours des ans, de 1972 à 1988, 87 œuvres ont été offertes au Musée par le docteur Max Stern et madame Iris Stern, la Galerie Dominion et la Fondation Max et Iris Stern (29) : J. Arp, Édith et Marie-Cécile Bouchard, César, S. Cosgrove, E. Carr, J.-P. Dallaire, L. Harris, P. Heward, A. Y. Jackson, A. Lismer, J. Lyman, J. E. H. MacDonald, H. Moore, A. Pellan, G. Roberts, J.-P. Riopelle.

En 1988, le Musée reçoit avec gratitude le Legs René Payant, 45 œuvres actuelles, principalement québécoises, de la collection personnelle du théoricien et critique québécois décédé en 1987. Le collectionneur montréalais André Bachand offre en don, en 1987, 47 estampes et multiples de Serge Tousignant réalisés en 1962 et 1967. Ce don est suivi en 1989 de celui de 30 estampes de Robert Savoie, exécutées entre 1961 et 1975.

En 1991, Richard Lacroix, directeur-fondateur de la Guilde graphique, offre au Musée 39 estampes d'Alfred Pellan datant de 1971 à 1981. La même année, le Musée reçoit une substantielle donation de 37 œuvres du peintre québécois Louis Comtois grâce à la générosité de monsieur Reiner Schürmann, avec l'aimable permission de l'American Friends of Canada.

Sur les 3 400 œuvres que le Musée possède alors, plus de 1 000 lui ont été données, soit 30%.

Au printemps 1995, une exposition mettait en valeur une centaine d'œuvres parmi les 300 qui ont été offertes au Musée entre 1989 et 1994. Entre temps, l'acquisition de la Collection Lavalin avait porté la collection du Musée à près de 5 000 œuvres.

2. UNE DATE, LE 22 JUIN 1992

L'exposé succinct de ces quelques jalons de l'histoire de la collection du Musée permet de mettre en lumière le caractère phénoménal, toutes proportions gardées, de l'acquisition par le Musée, en juin 1992, des quelque 1 300 œuvres de la Collection Lavalin — cela moins d'un mois après l'inauguration officielle de son nouveau bâtiment et la publication d'un ouvrage de près de 600 pages consacré à la collection permanente, volumineux catalogue déjà menacé d'obsolescence. Pour le Musée, pas de possibilité de réaction *post partum*, de spleen post-ouverture, pas de chute de pression, pas de perte de vapeur. Tout peut sembler s'être passé comme si, pour souligner son accession au centre-ville et pour anticiper la célébration de ses trente ans d'existence, une croissance accélérée — voire spontanée — de sa collection, de l'ordre de 40 %, s'imposait à l'évidence. On l'a dit à plusieurs reprises, la Collection Lavalin constitue maintenant plus du quart de la collection permanente du Musée, soit près de 28 %. Or, la réalité n'est pas simple et le contexte s'avère complexe.

Rappelons brièvement les dernières étapes de ce processus d'acquisition :

10 juin 1992. Un décret gouvernemental autorise le Musée à contracter un emprunt de 5,4 millions de dollars pour acquérir la Collection Lavalin en vertu d'une subvention qui lui est accordée pour honorer les intérêts et l'amortissement de cet emprunt.

17 juin 1992. Une résolution du Conseil d'administration du Musée réitère son assentiment à l'acquisition de la Collection Lavalin et stipule que «cette acquisition en bloc est faite afin de conserver à ladite collection son intégralité».

22 juin 1992. Le ministère des Affaires culturelles annonce le dénouement de la transaction et précise que le Musée «se voit confier la conservation et la gestion de la collection en raison même de son mandat, puisqu'elle est constituée de près de 90 % d'œuvres contemporaines».

3. LES 1 324 ŒUVRES DE LA COLLECTION LAVALIN, UNE ACQUISITION CERTES MASSIVE

Comment définir de manière succincte cette impressionnante collection? Comment s'intègre-t-elle au sein de la Collection du Musée?

Une analyse statistique préliminaire de la Collection Lavalin peut contribuer à en esquisser la configuration globale. Ses quelque 1 300 œuvres ont été réalisées par 480 artistes, dont plus de 60 % sont des artistes québécois (environ 290) à qui l'on attribue 75 % des œuvres, soit près de 1 000. Presque la moitié des œuvres de la Collection (soit 48 %) relève de l'art actuel et provient des années 80. En ce qui a trait à l'autre moitié, moins de 5 % des œuvres sont antérieures à 1939; 9 % se situent entre 1940 et 1960; 17 % concernent les années 60, et 20 %, les années 70. La collection compte environ 600 peintures, 600 œuvres sur papier (dont 300 estampes), une centaine de sculptures, une dizaine de tapisseries et quelques œuvres en céramique.

Statistiques de la Collection du Musée

La Collection du Musée comporte, quant à elle, plus de 3 400 œuvres dont 60 % sont réalisées par des artistes québécois (\pm 2 000 œuvres), 15 % par des artistes canadiens (\pm 400 œuvres) et 25 % représentent l'art contemporain international (\pm 900 œuvres).

Plus de 1 100 artistes sont représentés dans la Collection; 165 d'entre eux figurent dans la Collection Lavalin, soit 15 %.

À l'inverse, 165 des 480 artistes de la Collection Lavalin sont représentés dans la Collection du Musée, soit 35 %.

La Collection du Musée compte plus de 1 800 œuvres sur papier (dont plus de 1 300 estampes), 600 peintures, 450 photographies, 300 sculptures, 80 vidéos, 40 installations, 150 matériaux divers.

Paramètres de développement des deux collections

En 1939, lorsqu'il fonde la Société d'art contemporain, John Lyman entend promouvoir les acquis de la modernité en regroupant les artistes qui rejettent l'académisme, les traditions sclérosées et les contraintes idéologiques. Pour le Musée d'art contemporain de Montréal, ce moment précis de l'histoire des arts visuels, au Québec et au Canada, s'impose comme la charnière de son champ d'investigation, de

son programme d'expositions et du développement de ses collections. La Collection Lavalin a privilégié, quant à elle, la période d'après-guerre comme fondement de l'élargissement de ses corpus. En effet, plus de 90 % de ses quelque 1 300 œuvres ont été réalisées après 1945, par plus de 440 artistes.

Si le Musée entend conserver et diffuser l'art contemporain québécois en assurant toutefois une présence significative de l'art contemporain canadien et international, la Collection Lavalin se voulait le témoin de la vitalité et de la diversité des avenues de l'art contemporain canadien — en mettant certes l'accent sur certaines propositions originales de l'art québécois.

Amorcée en pleine Révolution tranquille, tout comme pour la Collection du Musée, la Collection Lavalin s'est assemblée au cours d'une période de trente ans sous l'égide de messieurs Bernard Lamarre et Léo Rosshandler (depuis 1977). Ses axes de développement visaient à rendre compte de la vitalité de l'art actuel — en effet, près de la moitié des œuvres datent des années 80 — et à représenter les principaux courants ayant marqué, au pays, les développements de l'art contemporain.

La richesse, la diversité, voire l'éclectisme de la Collection Lavalin en font d'emblée un champ d'exploration de l'art contemporain canadien. L'exposition *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal — Le Partage d'une vision* réunit donc, pour la première fois, dans les quatre salles de la Collection permanente du Musée, 174 œuvres choisies de manière à recréer un parcours chronologique de 1939 à 1989, esquissant en somme un bilan de cinquante ans de création artistique au Québec et au Canada. Le propos de l'exposition est double : d'une part, rendre compte de la nature et de l'étendue de la Collection Lavalin; d'autre part, déceler les qualités et les possibilités muséales de cette collection d'entreprise devenue collection d'État.

4. QUESTIONS D'IMPACT

Mais comment, justement, le changement de statut de la Collection Lavalin s'est-il effectué? Comment s'est négocié le passage de la collection d'entreprise à la collection muséale, de la collection privée à la collection d'État? Tel un long préambule, toutes les considérations contextuelles et les définitions structurales qui ont précédé se sont attardées à décrire comment le Musée est en somme devenu la «matrice artificielle» de cette collection, et quelle était l'adéquation de cette dernière avec le patrimoine national.

C'est dans le but de sauver une collection d'art contemporain canadien et québécois menacée d'effritement et de dispersion; dans le but de faire échec à une baisse appréhendée des valeurs marchandes de chacune de ces 1 300 œuvres dont les créateurs sont, pour la grande majorité, des artistes vivants; dans le but de maintenir intact, en

un tout cohérent, un projet particulier et ambitieux de trente ans de collectionnement, que le ministère des Affaires culturelles a facilité, par l'octroi d'une subvention substantielle, l'inclusion de la Collection Lavalin au sein du giron institutionnel du Musée. Pour les politiques et les gestionnaires qui ont préparé la transaction, l'issue de la situation imposait, entre autres, la résolution d'une équation à deux termes : d'un côté, la disponibilité et la précarité d'une collection majeure d'art contemporain principalement québécois et, de l'autre, la présence réaffirmée et reconfirmée d'un musée d'art contemporain unique, doté d'équipements sophistiqués et d'espaces vastes et polyvalents. Ce qui eut pour effet immédiat de confronter, au sein du Musée, deux manières de collectionner : d'une part, l'élan entrepreneurial et catalyseur d'un mécène énergique et, d'autre part, le consensus institutionnel, résultat des propositions collectives des conservateurs et des recommandations des différents comités consultatifs d'acquisition.

En septembre 1992, (du 31 août au 18 septembre, plus précisément) le déménagement et l'entreposage de la Collection Lavalin au Musée ont précédé ceux de sa propre collection, alors emmagasinée à la Cité du Havre et dans un entrepôt industriel banalisé. Pragmatique au départ, cette priorité accordée au déplacement Lavalin, et la rapidité et l'expertise avec lesquelles il a été orchestré et exécuté par le personnel concerné, ont en fait donné le ton et le rythme d'un ensemble subséquent d'activités de conservation au Musée, d'archivage des collections, de restauration, et d'élan pour la Collection permanente.

La croissance spectaculaire de la Collection du Musée n'a certes pas eu comme résultat l'accroissement des ressources humaines et financières qui lui sont affectées. Dans les faits, le contraire s'est produit, suivant cette règle étonnante de l'inverse proportionnel. À l'aube de la trentaine, le Musée, finalement en pleine expansion, n'a pas échappé à l'exercice de rationalisation et de compression qui a eu cours dans la fonction publique québécoise dès avril 1993. Le cas de la Collection Lavalin au Musée — la manière dont il a été traité et encadré — est en somme venu cristalliser un *modus operandi* professionnel, à l'occasion vertigineux, comme si la haute voltige était en voie de devenir la norme.

Ainsi, parallèlement aux activités déjà prévues (suites de l'installation accélérée dans nos nouveaux locaux en mai 1992, préparatifs fébriles d'ouverture et lendemains commotionnés de l'inauguration), s'est progressivement greffé un flot d'opérations visant à intégrer au tissu muséal les quelque 1 300 œuvres de la Collection Lavalin — ceci pendant que se réalisaient d'importants projets d'expositions et d'édition déjà programmés, notamment pour Bill Viola, Geneviève Cadieux, Alfred Pellan, Henry Saxe; les dix expositions de la série Projet, avec tout ce que cela comportait de travaux de recherche, de restauration et de déplacement des œuvres. En

même temps, six volets de l'exposition inaugurale de la Collection étaient présentés successivement; une cinquantaine d'œuvres différentes étaient prêtées, chaque année, à d'autres institutions muséales; trois ou quatre comités d'acquisition siégeaient annuellement.

Dès septembre 1992, au moment de l'arrivée des œuvres au Musée, nous avons enclenché le processus d'inventaire et la collecte de données en direct, afin d'harmoniser les listes d'œuvres fournies au Musée par les diverses instances qui ont négocié les modalités d'acquisition de la Collection Lavalin. Nous avons aussi lancé le processus d'examen préliminaire de l'état de conservation des 1 300 œuvres. Nous avons également entrepris des travaux de recherche, notamment bibliographiques, sur l'histoire de la Collection Lavalin, dans le but d'éclairer le contexte de sa création et de son mode de développement.

Enfin, nous avons entrepris la patiente fréquentation de ces œuvres, essentielle à l'élaboration et à la réalisation du projet de la première exposition de la Collection Lavalin au Musée, une présentation inscrite d'office à la programmation pour succéder, dès avril 1994, aux divers volets de l'exposition *La Collection : tableau inaugural* et de ses suites, *La Collection : second tableau*.

Ce premier projet d'exposition a d'ailleurs été conçu en fonction de sa mise en circulation subséquente sous forme de trois corpus distincts que vous avez vus en salles dans leur totalité ce midi. Cette incidence sur le programme des expositions itinérantes s'avère par ailleurs remarquable : l'itinéraire des trois expositions, au cours des deux prochaines années, étant en voie d'être complété (1995-1996).

Le projet d'exposition de la Collection Lavalin était accompagné d'une publication incluant le répertoire complet de cette collection, un outil indispensable, autant pour les chercheurs que pour le grand public, qui permet notamment de rendre compte de sa composition exacte. Le projet d'édition a donné lieu, en raison de son contenu (mise en lumière d'une importante collection d'entreprise canadienne), à la première collaboration du Musée avec un éditeur privé, Les Éditions de l'Homme, une division du groupe Sogides.

Le projet d'exposition a aussi donné lieu à un programme de commandites d'une envergure nouvelle pour le Musée, notamment avec la collaboration du commanditaire principal, Les Fonds mutuels TRIMARK.

Si, périodiquement, le Musée se livre à un exercice de révision de toutes ses politiques, il s'est par ailleurs avéré judicieux, dans le contexte de l'acquisition massive de la Collection Lavalin, de procéder à une révision particulière des politiques d'acquisition, opération qui a lieu normalement tous les trois ans. La précédente datait de décembre 1990. Modifiées et adoptées le 22 juin 1994, les politiques maintiennent notamment le statu quo en matière de dessaisissement, en conservant la

clause 2.2.3 : «Aucune œuvre ne peut être aliénée contrairement aux modalités selon lesquelles l'œuvre a été donnée ou léguée au Musée ou autrement mise à sa disposition, non plus que dans les quinze (15) premières années de son acquisition, sauf aliénation interne.» Je rappelle pour mémoire que les causes de l'aliénation interne sont le vol, la disparition, l'autodestruction, la destruction, la perte d'identité ou l'impossibilité de restauration. (Obligation d'informer artiste, donateur, ayants droit).

L'une des principales considérations nous incitant à l'extrême prudence en matière d'aliénation réside dans le fait que, dans le champ de l'art contemporain et de l'art actuel, le Musée compose avec une production artistique récente dont les créateurs sont, en grande majorité, vivants. On ne saurait acquérir pour aliéner. Cela implique que, dans l'immédiat et dans un avenir prochain, la Collection Lavalin est au Musée pour y rester.

CONCLUSION

En maintenant l'appellation *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal*, le Musée désire préserver l'intégrité de cette Collection, témoigner de son histoire, de sa formation et de son nouveau statut.

Dans l'histoire d'un musée et d'une collection, deux ans, c'est peu, et il reste encore beaucoup à faire dans le dossier de la Collection Lavalin, en dépit des diverses actions des dernières années. La placidité administrative est une légende. Ce qui peut sembler lenteur proverbiale ou complaisance bureaucratique à l'observateur extérieur peu averti ou mal informé est au contraire un courant extrêmement vif et stimulant d'idées et d'énoncés, de conceptions de projets, de dialogues et d'échanges avec les artistes et avec le milieu.

La mission du Musée, qui consiste avant tout à témoigner du dynamisme et de la pertinence de l'art contemporain québécois au regard des temps forts de la scène internationale, n'a pas été altérée par l'acquisition Lavalin, si ce n'est que le volet principal de sa collection, celui de l'art québécois, a été enrichi de 60 % à 65 %. Le Musée entend persister, et rendre ses collections davantage accessibles aux chercheurs, à un public élargi et à la communauté muséale, en intensifiant, comme cela a été fait dans le cas Lavalin, la mise en circulation d'expositions de la collection permanente, et en envisageant des prêts à court ou à long terme de certaines œuvres ou de certains corpus. Il s'avère aussi de première importance de faciliter la poursuite de la recherche fondamentale sur la Collection et de favoriser sa diffusion. Un colloque comme celui d'aujourd'hui constitue d'ailleurs l'un des forums privilégiés pour réfléchir à toutes ces questions et envisager les manières et les moyens d'y répondre.

1. Mémoire présenté par le Musée en 1986 au Comité consultatif des projets de construction de la salle de l'Orchestre symphonique de Montréal et du Musée d'art contemporain de Montréal.

NOTES POUR LE COMMENTAIRE

GÉRALD GRANDMONT

Gérald Grandmont est directeur du Service de la recherche et de l'évaluation au Musée de la civilisation, à Québec, depuis 1987. Auparavant, il a travaillé, notamment, au ministère des Affaires culturelles du Québec à titre de directeur attaché à la Direction de la recherche, de 1985 à 1986, et au Service de la recherche et de la planification, de 1982 à 1984. Auteur, communicateur et organisateur d'événements, il s'intéresse particulièrement au développement de la muséologie. En 1994, il était l'un des organisateurs d'un colloque de l'ACFAS sur les muséographies multimédias. En 1993, il était membre du comité organisateur du Colloque international sur le financement des musées (France). En 1990, il participait à l'organisation du colloque international *Les pouvoirs publics et la création* (France).

Gérald Grandmont has been Director of the Research and Evaluation Service at the Musée de la civilisation in Québec City since 1987. Prior to that he worked for the ministère des Affaires culturelles du Québec as Director of the Planning, Policy and Research Department in 1985 and 1986 and in the Research and Planning Service from 1982 to 1984. An author, broadcaster and events organizer, he has a particular interest in the development of museology. In 1994, he was one of the organizers of an ACFAS symposium on multimedia museography. In 1993, he was a member of the organizing committee for the Colloque international sur le financement des musées (France). In 1990, he took part in organizing the international symposium *Les pouvoirs publics et la création* (France).

J'appartiens à un musée, le Musée de la civilisation, qui a acquis une bonne notoriété au cours de ses premières années, mais dont les activités de collectionnement sont moins bien connues. Je voudrais cependant vous dire combien notre Musée se situe au cœur de la problématique du colloque d'aujourd'hui. Je m'explique : pendant ses quarante premières années, la collection d'ethnologie euro-québécoise, qui est désormais celle du Musée, s'était enrichie de 2 000 objets; en 1967, avec l'arrivée de la collection Coverdale, elle était portée à 4 000 objets. Un doublement, donc. Depuis l'ouverture du Musée, en 1987, nous avons successivement accueilli la collection Joyal (2 500 pièces, costumes et accessoires), le Musée chinois des Jésuites du Canada français (2 000 objets et œuvres d'art), la collection du Musée d'histoire canadienne, mieux connu sous le nom du Musée de cire de Montréal (1 000 objets, dont 200 personnages), la collection Davis d'ornements de Noël (2 000 objets), le fonds Tremblay (1 000 objets miniatures), le fonds Jourdain-fiset (2 000 objets domestiques et mobiliers), le fonds Brault (2 000 objets d'orfèvrerie) et le fonds Dion de la Poterie Dion (entre 600 et 700 objets de ferblanterie, entre autres).

À cela s'ajoutent encore la collection de sous-vêtements de 1860 à 1960 de la Dominion Corset, le cabinet de dentiste Pouliot, le fonds de la Boulangerie Paquette et la collection Desautels (poupées).

En sept ans, donc, la notoriété de la maison aidant, la collection a connu une fulgurante progression, due davantage à des dons qu'à des acquisitions, mais plusieurs de ces acquisitions, massives, s'intègrent, lorsqu'on regarde a posteriori, dans les axes de développement de la collection (la vie domestique, la vie ouvrière et professionnelle, la vie sociale et les communications, et la vie religieuse).

Après avoir écouté les communications d'aujourd'hui, et à la lumière de notre propre expérience, je formulerai cinq commentaires. Je ne prendrai pas le point de vue du conservateur que je ne suis pas, et que je ne saurais pas exprimer; mais au préalable, permettez-moi de résumer rapidement quelques éléments de contexte qui sont autant de forces qui agitent le musée, car il me semble que l'arrivée des collections massives dans les musées ne se déroule plus en marge de ce contexte.

DES ÉLÉMENTS DE CONTEXTE

Des éléments de contexte, donc. Je ne ferai pratiquement que les lister, sans ordre chronologique et sans ordre d'importance. D'abord, l'apparition de l'exposition temporaire et l'arrivée massive des publics dans les musées. Sans savoir laquelle a précédé l'autre, et tout en étant conscient qu'on observe un léger tassement des entrées prises collectivement, au cours des récentes années, il demeure que les publics viennent et reviennent en grand nombre. L'exposition temporaire, capable d'inventer

l'événement, la nouveauté, est à cet égard un formidable outil de rappel des publics. Le corollaire de ce changement, c'est l'apparition d'une programmation. Voilà un élément qui, désormais, structure l'organisation et devient surdéterminant dans la gestion de l'institution. Attribution des espaces, relations avec les publics, orchestration de la publicité, planification des horaires, élaboration de critères de choix : le musée se gère de plus en plus comme une entreprise culturelle qui a des clients à la porte.

Deuxième élément de contexte : l'évolution des fonctions muséales. Programmes pédagogiques, ateliers, activités dirigées et visites guidées sont autant d'outils qui veulent placer au premier rang la compréhension de l'esthétique ou du message. Activités culturelles, multiples activités de promotion et de marketing, gestion des flux, ouverture des réserves, location de salles, activités commerciales sont autant de changements qui ont introduit de nouveaux métiers dans les musées, et qui déplacent les pouvoirs traditionnels des conservateurs.

Troisième élément de contexte : l'évolution de la muséologie et de la muséographie. La muséologie d'objets a désormais des concurrents : la muséologie d'idées et la muséologie de points de vue (selon la typologie de Jean Davallon). Plusieurs types de musées ont aujourd'hui recours à l'approche thématique dans la conception des expositions; celle-ci favorise les lectures croisées et pluridisciplinaires. La conséquence en est que l'objet et l'artefact côtoient l'accessoire; l'audiovisuel, l'illustration; le décor, dans une mise en espace qui utilise la mise en scène, côtoie le parcours, la narration, etc.

Quatrième élément de contexte : le tourisme culturel. Au confluent du loisir et de la culture, la société contemporaine a inventé le tourisme culturel. Les flux de touristes qui inscrivent les musées et les monuments historiques à leur programme sont puissants. Les effets sont visibles : programmation particulière, concentration de la promotion, modification des heures d'ouverture, parcours de groupes, attentes différentes, etc.; et il est clair désormais que les périodes de tourisme se fragmentent en plusieurs périodes au cours de l'année. Je pourrais encore évoquer le resserrement des finances et la sollicitation croissante dont les musées dans la cité sont l'objet.

L'ensemble de ces éléments de contexte a des incidences sur le collectionnement. On a ainsi l'impression que le projet culturel du musée domine le projet scientifique, et que les collections peuvent de moins en moins se penser en dehors de ce contexte. Ce qui m'amène aux cinq commentaires annoncés.

PREMIER COMMENTAIRE

Le premier commentaire concerne le mode de développement des collections. À écouter les propos d'aujourd'hui, ainsi que d'autres, entendus lors du séminaire sur la

question de l'objet contemporain tenu au Musée de la civilisation au printemps 1994, il apparaît que le développement des collections des musées, tout en étant encadré par des axes de développement et par des comités-conseils, se fonde surtout sur la personnalité des conservateurs des collections et sur l'importance des dons. Certes, je n'exclus pas les acquisitions — et dans les musées d'art les montants en jeu sont très importants —, mais les dons sont également nombreux. Les rapports annuels des institutions sont très révélateurs à ce sujet : 30 % au Musée d'art contemporain de Montréal, et plus encore dans d'autres.

Autant un grand musée d'art comme celui de Grenoble porte la marque successive de ses directeurs, autant de petites institutions régionales, comme il s'en trouve au Québec, sont marquées par des dons. Cela est également vrai pour le Musée de la civilisation, comme vous avez pu le constater en introduction. Ainsi, les budgets d'acquisition, le plus souvent plus importants dans les musées d'art, deviennent peu à peu un capital d'initiative, un levier capable de susciter des dons, au même titre que les dispositions fiscales. Je connais des institutions, en Europe et au Canada, qui se servent de leur budget d'acquisition de cette manière. Madame Bélisle a aussi montré comment la collection du Musée d'art contemporain de Montréal a progressé par bonds, grâce aux donations.

Sur un autre registre, M. Raymond Montpetit, directeur du programme de muséologie de l'UQAM, montre dans une communication qu'il donnait aujourd'hui même à la Commission des biens culturels du Québec comment se construit la mémoire des sociétés. Il dit, en substance, que le patrimoine, aujourd'hui, c'est ce qui est décrété tel, et ce dont on attribue la gestion aux pouvoirs publics; que c'est désormais l'innovation qui est le moteur de l'action; que nos sociétés ne se fondent plus sur la perpétuation des gestes, des coutumes, des croyances, des savoir-faire et des objets transmis, mais plutôt sur l'appropriation : sur ce qui est revendiqué, réclame et maintenu présent dans une collectivité¹. Le Musée est ainsi perçu, dans les représentations sociales, non plus surtout comme lieu de perpétuation et de conservation, mais plutôt comme lieu d'appropriation collective, de réclame, de promotion médiatique du patrimoine, de service public de la mémoire activée. Les musées sont ainsi des donneurs de sens. Ce qui nous conduit aux deux commentaires suivants : les motivations des collectionneurs et des donateurs, et les impacts sur la gestion de l'institution muséale.

DEUXIÈME COMMENTAIRE

Considérons le cas des donateurs, de leurs motivations et des conditions qu'ils posent aux institutions. Carol Mayer a évoqué au passage les motivations de la donation

de M. Koerner au Musée d'anthropologie de Vancouver, soit de compléter les collections des communautés autochtones et asiatiques par des artefacts européens.

Derrière l'altruisme du donateur se trouve généralement un faisceau croisé de motivations : la reconnaissance implicite de la cohérence et de la compétence de l'institution, le légitime legs aux générations futures et le prolongement de l'existence publique des objets, la reconnaissance par l'institution de la générosité du bon citoyen, la reconnaissance de la valeur de la collection et le gain fiscal, le cas échéant. À côté des motivations se trouvent les contraintes imposées par les donateurs aux institutions. Dans le cas de la collection Koerner, il fallait construire une annexe au Musée; ce n'est pas une mince contrainte, puisque le Musée a toujours tenu à présenter la totalité de ses collections dans des réserves ouvertes. Bien que les donateurs soient habituellement généreux, ils peuvent exiger que le musée réalise une exposition dans des délais prescrits, que la présentation de la collection porte leur nom et que le catalogage des objets y fasse référence, qu'une plaque soit apposée à l'entrée de la salle, qu'une publication soit réalisée, et ainsi de suite. On voit que les notoriétés et de l'institution et du donateur sont intimement liées, et que, pour la circonstance, les images publiques seront associées à l'une et à l'autre. Ainsi, le Musée d'anthropologie est-il tenu de présenter la collection Koerner comme un tout, ou peut-il en prêter des pièces?

Le cas de la Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal est complètement différent. Il s'agit d'une acquisition sur mandat gouvernemental. «Le Musée sera dépositaire», dira la ministre dans un communiqué du 22 juin 1992, en quelque sorte une directive du ministère de la Culture à l'endroit d'une de ses sociétés d'État, directive précédée d'une campagne de presse et assortie de conditions financières acceptables. Cependant, cette collection n'était pas étrangère à celle du Musée. Elle présentait même des affinités avec la Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Les chiffres sont éloquentes : 35 % des artistes de la Collection Lavalin sont représentés dans sa collection.

TROISIÈME COMMENTAIRE

Venons-en aux impacts sur la gestion de l'institution. L'arrivée de collections massives fait certes progresser la collection d'un musée par bonds importants, mais cette progression s'accompagne d'effets de toute nature. Nous savons ce que coûte un livre qui entre dans une bibliothèque : son traitement et son usage en multiplient par deux et par trois le coût d'acquisition. Les opérations reliées aux objets de collection sont plus nombreuses et plus complexes encore, depuis l'enregistrement jusqu'à la l'exposition publique et, si nous en ignorons la plupart du temps le coût réel, nous savons, de par la taille des budgets de conservation, qu'ils ne sont pas négligeables.

Il y a donc des frais, à enrichir le patrimoine collectif. Loin de moi l'idée de remettre en cause ces frais, mais on ne peut faire comme si on en niait l'existence au nom de l'art.

L'incidence sur l'effectif et sur le développement du savoir est aussi considérable, d'autant plus qu'elle se produit soudainement et massivement. La valeur générative de telles collections ne peut se déployer que par les connaissances qui se structurent autour d'elles. La documentation des pièces, qu'elle soit de l'ordre de l'histoire de l'art ou de l'ethnologie, doit se poursuivre par une activité de recherche plus proche de l'anthropologie culturelle, voire de l'anthropologie sociale dans certains cas. Le mode de collectionnement du donateur a aussi ses effets. Il faut savoir le décoder. A-t-il agi par simple coup de cœur, par une volonté de développer un ensemble, par souci de compléter des séries (choses que les musées ne font plus guère)? L'interprétation ne sera pas neutre. Enfin, on observe aussi un effet mobilisateur sur le personnel, comme l'a évoqué madame Bélisle.

Prenons quelques minutes pour imaginer qu'un musée d'art reçoive en don une petite collection de toiles de peintres flamands du XVI^e siècle. À l'évidence, pour tout conservateur, l'analyse des œuvres en question conduit à mettre en relief la lumière dans le tableau. On peut se contenter de documenter le phénomène du clair-obscur, de sa disposition dans l'espace, de la technique picturale, mais on peut aussi s'interroger, à la manière de l'ethnologie, sur les motivations du donateur à collectionner ces tableaux. On peut s'intéresser au phénomène chimique qui produit cette lumière, comparer ces tableaux avec ceux d'autres peintres flamands, montrer la récupération faite par le commerce des produits dérivés de cette technique, inviter le visiteur à construire son propre mouvement de lumière par ordinateur, et ainsi de suite. L'approche holistique et interdisciplinaire de la recherche ne se pratique généralement pas, pour des raisons uniques de conservation — et cela se comprend fort bien —, mais elle devient intéressante dans l'exposition lorsqu'il s'agit de faire découvrir toute la richesse et la portée d'une œuvre, ainsi que sa capacité non seulement d'émouvoir, mais de rendre le visiteur actif. Certes, cet exemple nous éloigne en apparence de l'objet du présent colloque, et il pourrait s'appliquer à n'importe quelle œuvre, mais il me semble qu'en travaillant autour d'une collection circonscrite — fermée, en quelque sorte —, nos institutions auraient grand intérêt à créer des équipes de synergie pour tirer de ces collections des phares qui, par amplification, poussent à un plus haut niveau le rayonnement et la notoriété de l'institution. C'est donc à dessein que j'ai fabriqué cet exemple.

QUATRIÈME COMMENTAIRE

Mon quatrième commentaire établit une relation directe avec les publics. Carol Mayer fait bien ressortir dans sa communication comment son musée a pris soin de tester a posteriori la réception par les publics de l'installation de la collection

Koerner. La fable du cheval de Troie est inspirante : elle pose la question : «pour qui existe le musée?», et elle donne à penser qu'une main invisible fait entrer clandestinement les publics au musée. (Je sais, je prends des libertés avec les propos de M^{me} Mayer!)

Je me permets de répondre. Le musée n'existe pas que pour les générations futures, mais aussi pour les citoyens actuels. Depuis les premières réflexions de Duncan Cameron, en 1971, autour de l'idée «musée temple ou musée forum», plusieurs conservateurs et plusieurs musées se sont interrogés sur la façon d'associer les publics aux activités du musée, y compris celle du collectionnement. On connaît la formule des Amis du musée, celle des fondations et des bénévoles. Cependant, on classe rarement la contribution des donateurs parmi les façons d'associer les publics au musée. On connaît aussi celle de l'ouverture des réserves, et celle de l'organisation soit de salons de collectionneurs, soit d'encans d'œuvres, qui sont autant de façons de chercher à associer les publics à la collection du musée. À cet égard, je voudrais demander à M^{me} Bélisle si les publics font une différence entre la Collection Lavalin et la Collection permanente.

On sait l'effet boule de neige que peut entraîner l'arrivée de collections massives dans les musées. Ce fut le cas au Musée de la civilisation, avec la collection Joyal. La collection Robichaud et celle de la Dominion Corset ont suivi. Ne pourrait-on pas pousser l'implication des publics un cran plus loin, soit par des contributions aux acquisitions, soit par des activités de nature à inciter les citoyens à développer leur propre collection? Ainsi, les musées passeraient à l'offensive par une démarche de sollicitation de l'action de collectionner.

CINQUIÈME ET DERNIER COMMENTAIRE

Il concerne les effets d'ensemble de l'arrivée de collections massives au musée. Il semble qu'on attende du musée des attitudes proactives qui dépassent le collectionnement, la recherche sur les collections et l'exposition en public. L'art, les objets d'ethnologie, les objets scientifiques sont polysémiques. Ils sont des témoins de périodes, de techniques, de manières d'être ou de vivre. Chaque fois que le musée subit le choc d'une arrivée massive de collections, il est bousculé dans ses convictions, dans l'équilibre de ses fonctions, dans sa propre assurance intellectuelle de faire les bons choix de la bonne manière. L'ordre symbolique, et occasionnellement corporatif de ces fonctions, fixe l'organisation muséale. Les pulsions sociales qui s'exercent sur le musée ne vont pas uniquement dans le sens d'une plus grande exposition, d'une plus grande diffusion de ses collections, mais aussi dans celui de lectures qui débordent les frontières de l'histoire de l'art et de l'ethnologie, de l'univers esthétique et pictural d'un côté, de l'univers des fonctions et des formes de l'autre.

Il faut accepter, me semble-t-il, de réviser nos certitudes. C'est à ce prix que progressent les savoirs. Nul ne saurait être contre la vertu, mais c'est dans le concret que ces attitudes s'éprouvent. L'arrivée des collections massives est l'occasion de déplacements budgétaires, de modifications de programmes de travail, de changements dans la programmation, de nouveaux axes d'études, de nouveaux moyens offerts aux éducateurs. L'arrivée de collections massives, on l'a dit, est l'occasion d'un électrochoc qu'on peut subir ou qu'on peut canaliser. Souvent, pour le Musée d'ethnologie, de civilisation ou d'histoire, cette arrivée soulève encore la question de la définition et de la place de l'objet contemporain dans la collection du musée, de cette aura de sacralisation immédiate, sans le recul du temps. Les musées d'art contemporain me semblent avoir fort bien appris à composer avec ces données.

J'aurais encore plusieurs remarques incidentes à formuler, mais venons-en aux conclusions.

Il serait étonnant que les acquisitions massives en viennent à disparaître. On se prend à souhaiter que les musées prennent l'initiative de les rechercher. C'est la rançon qu'il y a à être actif et à rayonner dans la société.

Les acquisitions massives bousculent notre confort et nos certitudes. C'est à ce prix que les citoyens nous font confiance en nous transférant leurs collections, et c'est à nous d'adapter nos organisations.

Il faut se faire des publics des alliés. Rien ne les oblige à nous fréquenter nous, pris un à un. Ils ont le choix de leurs temps libre, et le jour où ils nous déserteraient, la société nous reconnaîtrait différemment, et nos ressources seraient fonction de notre utilité sociale.

Les musées ont une responsabilité à l'endroit des générations futures. Ils portent des valeurs de legs, que leur reconnaissent volontiers les citoyens, même ceux qui ne font pas usage du musée. Nous parlons ici de témoins de l'expérience humaine, qu'il s'agisse d'un vase de jade du XVIII^e siècle, d'un tableau de Colville, d'une enseigne de commerce des débuts de l'urbanisation, d'un appareil de télévision, d'un ordinateur ou de «l'imperméable de Columbo». Pour emprunter une fois encore un exemple à Raymond Montpetit, il s'agit toujours d'objets témoins. Je terminerai sur cette citation de Martin Heidegger² : «La question : qu'est-ce qu'une chose? est la question : qui est l'homme?» C'est là le fondement même de notre mandat de musée.

1. Montpetit, Raymond, *Le patrimoine mobilier : de la tradition, de la nostalgie, des appropriations*, Québec, Commission des biens culturels, août 1994.

2. Cité par Raymond Montpetit, *op. cit.*, p. 1.

Le Musée d'art contemporain de Montréal
remercie le journal *Le Devoir* pour sa collaboration au colloque.

LE DEVOIR

conférences *ute* s 

JOSÉE BÉLISLE

MICHEL V. CHEFF

GÉRALD GRANDMONT

CHARLES C. HILL

MICHEL HUARD

LAURIER LACROIX

CAROL MAYER

DENNIS REID