

Des collectionneurs et des oeuvres

Bernard Paquet

Volume 36, Number 145, December 1991, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53681ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquet, B. (1991). Des collectionneurs et des oeuvres. *Vie des arts*, 36(145), 38–43.

DES COLLECTIONNEURS ET DES ŒUVRES

Bernard Paquet

■
Jeu d'une passion ou passion du jeu, l'impulsion qui guide celui qui ramasse (de *collectivus*), réunit (de *collectio*), classe un ensemble d'objets (de *colligere*) se nourrit de l'alternance entre la singularité de ces objets et leur intégration dans la pluralité d'un ensemble.



Cette conduite compulsive propre à l'accumulation d'actions a pour but la satisfaction du plaisir.

Particulière aux initiatives d'un individu, elle fait néanmoins partie d'une vaste communication sociale donnant naissance, au travers d'une série potentiellement infinie, à ce que l'on appelle une collection.

Fritz Brandtner,
Laurentien N° 7,
Encre sur papier, 36,2 x 35,6 cm,
Collection particulière, Montréal.
Photo : Michel Filion.

«Le goût de la collection
est une espèce
de jeu passionnel»

Maurice Rheims

DE LA COLLECTION :

«La collection doit être le support et la source de tant d'émoi qu'on pourrait l'assimiler aussi bien à notre vie onirique. La passion pour les objets donne à ceux qui en sont atteints une sorte de faculté d'abstraction. Comme un maître jeu, une drogue, elle peut procurer l'oubli bienheureux⁽¹⁾»

Les théories freudiennes nous ont fait prendre conscience de l'importance du rêve dans l'équilibre des énergies de tout individu. Le rêve sert d'exutoire aux pulsions les plus diverses et assure ainsi un sommeil entier; c'est la raison pour laquelle Freud qualifiait le rêve de «gardien du sommeil». De la même façon, la relation passionnelle que l'homme entretient avec les objets d'art qu'il accumule lui permet de résoudre l'équilibre de ses énergies pulsionnelles en faisant de sa collection la «gardienne de sa vie». Ces actions d'accumulation ne sont pas gratuites et le rapport entre le collectionneur et l'objet «oeuvre d'art» ne peut se comprendre qu'en tant que réciprocity d'identification: le collectionneur s'investit dans cet objet qui, en retour, le marque de sa matérialité. Une matérialité propre, certes, mais qui se confond néanmoins avec celle du corps de la collection dont l'identité se résume finalement à celle du collectionneur. Chaque objet est, paradoxalement, à la fois le symbole de cette collection et une petite partie de ce symbole. Seul, il n'aurait pas de sens - ou aurait un tout autre sens - car son acquisition précède une suite d'acquisitions illustrant le

mécanisme de l'action du collectionneur. Or la première condition imposée à l'objet par le collectionneur est celle de répondre à la satisfaction de son plaisir. L'objet, au regard de ce mécanisme sériel, est donc, sans perdre pour autant sa singularité élective, connoté d'une certaine contingence.

D'ordre esthétique, historique ou sentimental, cette contingence n'enlève rien à la valeur de l'oeuvre, mais elle ne retranche rien non plus à l'action créatrice du collectionneur, révélant chez ce dernier une capacité d'abstraction étonnante qui lui permet de classer le monde en le scindant et en l'organisant en un modèle, véritable leitmotiv, structurant les activités de son quotidien.

Qu'il s'agisse, au départ, d'un goût esthétique développé, de l'amitié vouée à un artiste ou de la contribution au patrimoine national, faire une collection suppose avant tout une relation privilégiée avec une série d'objets s'avérant être des oeuvres d'art. La communication entre cette activité et la société n'en est pas moins effective: «la collection émerge vers la culture⁽²⁾».

Il y a, en effet, des collectionneurs dont les collections répondent aux intérêts les plus divers de la société dans laquelle ils vivent. Certaines collections, comme en témoignent les legs du docteur Mac Callum ou les dons de M.H.R. Jackman composés de peintures et panneaux décoratifs peints autrefois par quelques membres du Groupe des Sept dans un chalet près de la Baie Georgienne, contribuent à «préserver l'héritage artistique de leur pays⁽³⁾».

Mais l'arbitraire se cachant très souvent derrière l'histoire officielle de l'art, les versions de cet héritage peuvent, souvent, être complétées ou même modifiées par l'action du collectionneur. À titre d'exemple, un des collectionneurs rencontrés qui possédait trois tableaux dans les styles de Borduas, Riopelle et Pellan nous révéla qu'ils avaient été réalisés, en fait, par Fritz Brandtner, artiste d'origine allemande qui fit carrière au Canada dans les années trente, quarante et cinquante. Soupçonnant l'influence déterminante de ce dernier sur les trois autres peintres, il désirait de toute évidence rendre justice à l'artiste allemand en

reconnaissant sa marque voire son ascendance sur toute une génération d'artistes peintres québécois. Dans le même ordre d'idées et mû par la même motivation, il proposa également une lithographie d'Edvard Munch réalisée au début du siècle pour l'affiche de la pièce de théâtre *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen à un théâtre montréalais qui présentait cette pièce en février dernier.

La fonction sociale du collectionneur, illustrée par ces exemples, se mesure ainsi par les liens qu'il peut établir entre l'ensemble des objets d'art qu'il possède et dont il est en définitive le corps puis la raison et le monde extérieur. Sa collection correspond à l'expansion structurée d'un espace psychique qui lui est particulier, où s'élaborent ce que Baudrillard appelle des «séries mentales⁽⁴⁾». Le collectionneur participe ainsi à la constitution arbitraire de l'histoire et du patrimoine.

De fait, l'importance de l'abstraction créatrice du collectionneur est telle que les artistes ne manquent jamais de préciser qu'une de leurs oeuvres se trouve dans une collection. Une espèce de symbiose s'établit; la valeur culturelle des oeuvres de l'artiste et la valeur culturelle de la collection deviennent deux facteurs tout à fait corrélatifs. Cette solidarité se complète quelquefois par des liens plus étroits qui se forment entre le collectionneur et l'artiste. Un des collectionneurs rencontrés découvrit, par exemple, en 1965, que l'acrylique sur papier qu'il venait d'acquérir avait été réalisée par celui qui avait fréquenté les mêmes bancs d'école que lui vingt ans auparavant! Ce fut une rencontre capitale et ce collectionneur peut se vanter aujourd'hui d'être le plus grand collectionneur des oeuvres de Jacques Hurtubise. Toutefois la rencontre entre le collectionneur et l'artiste n'est pas toujours réelle et physique. Il existe des rencontres de type intemporel où le collectionneur fait plus ample connaissance avec l'artiste au travers des lieux qu'il a fréquentés, des personnes qu'il a côtoyées, des biographies qui lui ont été consacrées. C'est une façon de concevoir l'oeuvre d'art comme une transparence participant à un tout culturel.

S'agit-il d'un transfert dans lequel les désirs du collectionneur s'actualisent par



Michèle Drouin,
La noce automnale, 1989,
 Acrylique sur toile, 118,7 x 119,4 cm,
 Coll. particulière, Montréal.

la recherche de l'histoire de l'oeuvre? Lui est-il intolérable de concevoir des secrets auxquels il n'aurait pas accès? Nul ne le sait et l'histoire de l'art ou du patrimoine s'embarrasse fort peu de ce genre de détails.

PREMIER TABLEAU

«Les objets (...) sont (...) non seulement un corps matériel qui résiste mais une enceinte mentale où je règne, une chose dont je suis le sens, une propriété, une passion⁽⁵⁾».

Que ce soit au niveau de la vannerie, de la musique ou des aliments, Marc Régnier, avant d'être collectionneur, est d'abord attiré par l'esthétique des choses. Ses exigences face à son environnement font partie d'une vue globale de la vie. Chez lui, l'attrance primesautière vers les objets concerne une idée de beauté qui témoigne d'une réaction spontanée, sans critères préétablis, bien étrangère à cette notion de Beau absolu d'avant le XVIII^e siècle telle que vantée par La Bruyère. La création de sa collection, composée en majorité de tableaux et d'estampes,

s'inscrit, avant tout, dans une attitude générale qui l'amène à considérer un site privilégié pour chaque objet d'art. Il croit qu'une oeuvre n'est pas statique et qu'il existe pour chacune d'elle un endroit stratégique qui participe à sa dimension esthétique et même historique. Niant l'autonomie, donc l'opacité de l'oeuvre d'art, il cite l'artiste américaine Georgia O'Keefe pour étayer son affirmation : certaines oeuvres d'O'Keefe n'ont aucun intérêt quand on les considère telles quelles, «in abstracto», mais elles prennent, en revanche, une tout autre dimension quand on les associe au contexte historique et géographique dans lesquels elles ont été créées, au début du siècle, à New-York.

La conception contextuelle de l'oeuvre d'art chez Marc Régnier lui permet donc d'associer l'objet d'art et la vie ou la personnalité de l'artiste qui l'a conçu, comme si l'oeuvre était bien autre chose qu'elle-même, c'est-à-dire une incarnation du passé d'un homme et d'une société.

Privilégiant les estampes car elles permettent de prendre la mesure d'une approche intimiste et sensible de la

personnalité de l'artiste, il ne se limite cependant pas à un seul créateur ou à un seul médium d'expression. Pour Marc Régnier, la responsabilité du collectionneur est de se documenter sur l'artiste et de faire connaître son oeuvre. Fort de cette démarche, il alla un jour à la recherche de la maison dans laquelle avait vécu Georgia O'Keefe au Nouveau-Mexique et trouva son agent, alors propriétaire d'une galerie à Santa Fe. Ce voyage l'incita également à se rendre jusqu'en Arizona afin de repérer la maison ayant abrité Max Ernst et sa femme Dorothea Tanning, à Sedona. Sur place, il découvrit, sur un des murs de la maison, l'origine du motif des gargouilles d'Ernst. Son intérêt le poussa également à retracer la fille de l'artiste, Dallas Ernst, jusqu'en Floride.

Son action créatrice confirme bel et bien Marc Régnier dans l'enceinte mentale où tout collectionneur règne. Il n'en est pas moins conscient, cependant, des responsabilités qui incombent au collectionneur. Ainsi, selon son point de vue, ne pas prêter un tableau, une estampe, une sculpture, un dessin, pour venir enrichir l'hommage que l'on fait à un artiste lors de la rétrospective de son

oeuvre est un manque de loyauté envers ce dernier. Cela ne l'empêche pas de souligner l'importance que revêt à ses yeux l'anonymat du collectionneur qui prête une oeuvre.

DEUXIEME TABLEAU

«La jouissance vient de ce que la possession joue d'une part sur la singularité absolue de chaque élément, qui en fait l'équivalent d'un être, et au fond du sujet lui-même- d'autre part sur la possibilité de la série, donc de la substitution indéfinie et du jeu⁽⁶⁾.»

Maurice Jodoin pense également que l'on peut comprendre les gens par leurs oeuvres sans les rencontrer, que ce soit au niveau d'un tableau ou d'un bilan financier. L'oeuvre d'art, pour lui, représente l'équilibre d'une situation concrète qui s'avère être le résultat de la conception d'un individu: un objet qui ne serait pas aussi singulier et opaque qu'on le croit, surtout dans le cas de l'art abstrait.

Tout comme le collectionneur précédent, il a été mis en contact avec l'art abstrait grâce à l'influence de la galerie Gilles Corbeil, dans les années soixante. Homme d'affaire établi au centre-ville de Montréal près de la rue Sherbrooke, il se réjouit d'être au coeur de l'activité des

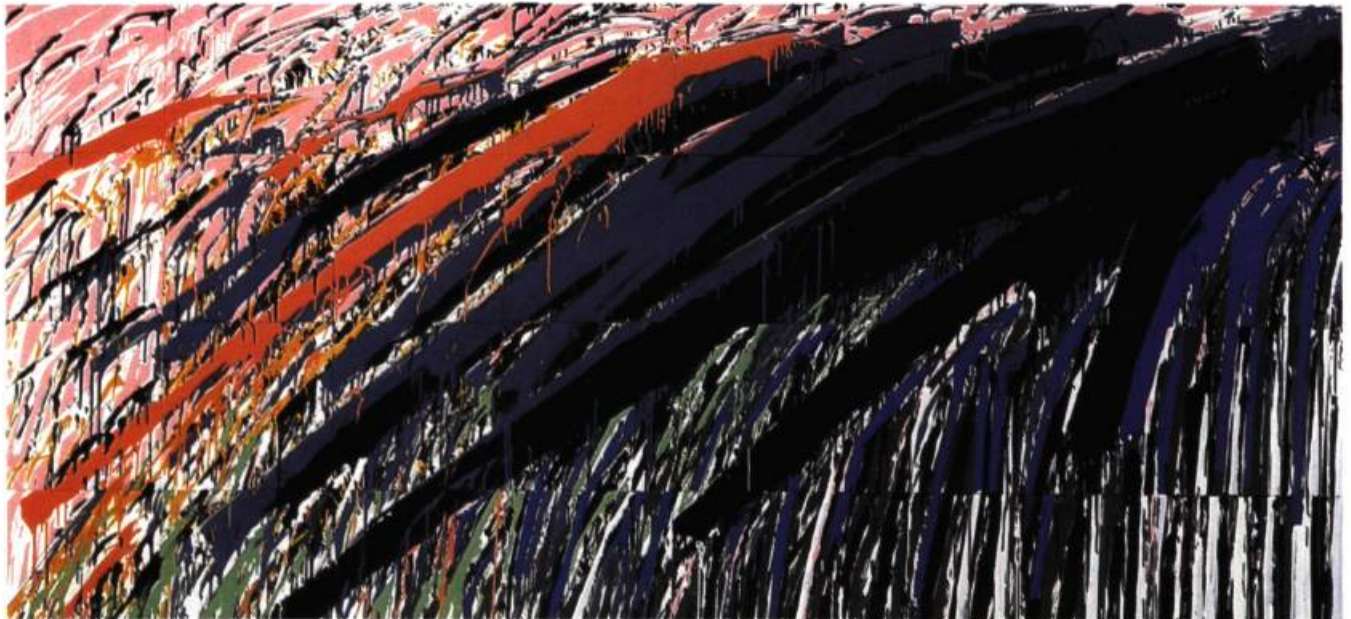
galeries montréalaises. Utilisant les moments libres que lui laissent ses activités professionnelles pour faire le tour des galeries, il affirme ainsi «passer le temps», «son» temps, car, pour lui, l'art représente un passe-temps. Il faut entendre par là bien autre chose qu'une conception légère de l'art, tant s'en faut.

Le mot «passe-temps» se définit comme: «ce qui fait passer agréablement le temps». Pourquoi «agréablement»? Parce que le collectionneur obéit à un plaisir que Maurice Jodoin qualifie de «compulsif» et qui correspond à un type de conduite mue par une contrainte interne dont le «non-accomplissement est ressenti comme devant entraîner une montée d'angoisse⁽⁷⁾». Doublant la satisfaction du plaisir, la compulsion, cette impossibilité de ne pas accomplir un acte, servirait donc à rythmer le temps et l'espace de la vie par une série d'actes répétitifs qui consisterait à faire ce que l'on appelle, ici, une collection. Celle-ci s'élabore comme une organisation spacio-temporelle, se substituant au temps du monde extérieur, en s'érigeant en système par et pour le plaisir du collectionneur qui en détermine le moindre détail. La collection passe le temps, elle le dépasse, elle satisfait le besoin d'élaborer du temps pour maîtriser le temps parce qu'elle permet au

collectionneur d'ériger des schémas mentaux et d'en réaliser le modèle physique.

Avec Maurice Jodoin, le collectionneur jouit de la singularité de chacune des oeuvres d'art jusqu'à éventuellement la considérer comme un être. Après l'avoir approchée sur un coup de coeur, après avoir vérifié que cette impulsion valide son acquisition, il prévoit un lieu qui lui est spécifique dans sa maison. Ce lieu n'existe pas? Qu'à cela ne tienne, un mur est repeint voire remodelé, une pièce est entièrement redessinée, un tapis remplacé, une porte démontée, d'autres oeuvres sont changées de place. Chaque objet est investi d'un projet qui lui confère son lieu propre, son éclairage, ses couleurs, son voisinage, son atmosphère. On ira même jusqu'à bousculer l'ordre établi à l'arrivée d'un nouvel objet quand celui-ci ne passe pas dans la porte menant à la pièce préparée pour lui. Car la collection n'a pas de fin, c'est une série ouverte, sinon elle n'aurait plus de sens et ne répondrait plus à sa propre logique.

Et c'est là le jeu: la possibilité de la multiplication, de la substitution indéfinie qui nous ramène à ce plaisir compulsif dont parle le collectionneur. Pourtant, aucune des oeuvres n'y perd son aura parce que la valeur de chacune est redevable



Jacques Hurtubise,
Ruberbo - Lac Toro, 1974,
Acrylique sur toile, 175,2 x 325,1 cm.
Coll. particulière, Montréal.
Photo: Centre de documentation Yvan Boulerice.



Raymond Lavoie,
Effet cathédrale D, 1981,
Acrylique sur toile, 143 x 228 cm,
Coll. Georges Curzi, Montréal.

à celle de la collection et en dernier lieu, à la personne même du collectionneur. Pour ce dernier, l'oeuvre désirée prend son caractère exceptionnel par son absence pour le perdre aussitôt qu'elle est acquise et se fondre dans les rangs de la collection. Ainsi se créent des possibilités de permutations non seulement dans un ensemble d'objets mais encore dans un lieu physique: la maison, marquée de l'empreinte d'une temporalité et d'une spatialité bien particulières, celles de la collection.

TROISIEME TABLEAU

«Pour tout dire, il y là un parfum de baram dont tout le charme est celui de la série dans l'intimité(..) et de l'intimité dans la série».⁽⁸⁾

Une encre de Borduas, datée de 1950, est le prétexte d'une rencontre avec Sam Abramovitch, ami et admirateur, dès la fin des années quarante, des peintres Borduas, Sullivan, Ferron, Barbeau, Com-

tois et Letendre. C'est grâce à ses amitiés et ses voyages qu'il fut, très tôt, mis en contact avec les arts plastiques. Membre de divers conseils d'administration, d'organismes artistiques, de comités d'acquisition, de galeries et même de «workshops» d'artistes, Sam Abramovitch occupe aujourd'hui le poste de conservateur dans une compagnie montréalaise. Double emploi qui lui permet à la fois d'allier l'utile à l'agréable puisqu'il est acquéreur d'oeuvres d'art pour le compte d'une compagnie et collectionneur pour son propre plaisir.

Sa collection est constituée d'une suite d'oeuvres d'art qui appelle à la continuité de la vie et des lieux mais qui crée aussi un ensemble réconfortant dans lequel on se laisse perdre volontiers. Le sentiment de possession qui anime le collectionneur nous suit tout le long du parcours de la collection. Aucune des oeuvres lui appartenant ne se laisse oblitérer par le temps. Que ce soit dans le lieu le plus intime de la maison où dans un couloir, chacune s'impose là où elle se trouve.

Quand Sam Abramovitch commença à s'intéresser à l'art, ce fut dans un contexte beaucoup plus intellectuel que plastique. Ses intérêts, avant tout orientés vers les mouvements qui brisaient la tradition, pouvaient aussi bien inclure les domaines de la musique, de la littérature ou du cinéma.

Considérant, par exemple, le type d'expression plastique mise de l'avant dans les années cinquante par les Expressionnistes abstraits, il s'intéressait, à l'époque, à l'idéologie sous-jacente du groupe. Mais depuis lors, il s'est plus attardé à la qualité visuelle de l'art et c'est, aujourd'hui, cette même qualité qui prédomine lors de l'achat d'une oeuvre. Ce penchant à l'éclectisme qui guida ses choix se retrouve au coeur même de sa collection: ce collectionneur se procure, avant tout, les oeuvres qu'il aime. Il aurait, d'ailleurs, selon son propre aveu, le plus grand mal à se séparer de chacune d'entre elles. Bien que profondément engagé dans le milieu des arts visuels, il ne se donne pourtant aucun rôle messianique. Ses

acquisitions sont souvent liées aux relations personnelles qu'il entretient avec les artistes lors de ses séjours dans des centres de création au Canada ou aux États-Unis et c'est la raison pour laquelle, contrairement à plusieurs autres collectionneurs, on retrouve chez lui des peintures d'artistes contemporains venant de l'ouest canadien et des États-Unis.

Que pense-t-il de l'art actuel? Les artistes ont toujours voulu faire du neuf avec l'art souligne-t-il, mais aujourd'hui, les nouveaux mouvements émergent et disparaissent en l'espace de quelques mois, au rythme des saisons. Pour lui, les gens sont trop pressés, ils ne prennent plus le temps nécessaire à une réflexion propice au mûrissement d'une aventure plastique. Trop de manifestations artistiques sacrifient à des avancées purement intellectuelles et cela au détriment d'une véritable recherche visuelle. N'en déplaise aux tenants du syndrome des avant-gardes renouvelées, Sam Abramovitch croit avant tout à une esthétique de la peinture ou de la sculpture.

QUATRIÈME TABLEAU

«Le collectionneur est le conservateur du génie des créateurs, et le levain indispensable à la création artistique. S'il n'y avait pas eu Gachet, Van Gogh aurait peut-être cessé de peindre⁽¹⁾.»

Georges Curzi considère que le collectionneur est plus «le gardien du tableau» qu'un simple possesseur. Avouer une telle mission met en lumière le rôle social du collectionneur qui complète son action tout à fait individuelle lors de la création d'une collection. Dans cette optique, l'objet «tableau» est marqué d'une intemporalité qui lui assure une autonomie au travers du temps rythmé par la vie et la mort des hommes.

Pour Georges Curzi, une oeuvre de collection peut marquer son époque quand elle s'avère intemporelle. Elle transcende alors son temps même si la démarche de l'artiste est marginale. «Pensons à Dubuffet et à Bacon», ajoute-t-il.

Il se réfère aussi au rôle historique du collectionneur sans aucune fausse modestie car il reconnaît volontiers les

mécanismes pulsionnels qui font qu'un homme rassemble des objets pour son plaisir. Ce plaisir secret ne l'empêche pas, en revanche, de faire montre de sa collection car, comme il se plaît à le dire, il est, selon les termes de Maurice Rheims, un «collectionneur vitrine» plutôt qu'un «collectionneur placard».

Georges Curzi a déjà possédé une galerie d'art, mais son métier est avant tout celui de libraire. Paradoxalement, ses vingt-cinq années de librairie ne l'ont pas mené à établir des contacts privilégiés avec les créateurs du milieu littéraire. Un jour, un designer lui fit cadeau d'une gravure d'un artiste chilien et cet événement déclencha en lui un réflexe de collection. Par la suite, une des premières oeuvres acquises fut une eau-forte de Monique Charbonneau. Pourtant, de son propre aveu, il ne connaissait rien à l'histoire de l'art. Cela ne l'empêcha nullement de ressentir une émotion esthétique comme celle qui l'éblouit lors de son premier voyage à New-York au moment où il découvrit *Le mois d'août* de Mark Tobey.

Les suites de cette rencontre se concrétisèrent par une première collection composée d'oeuvres d'Ulysse Comtois, Marcelle Ferron, Louis Jaque, Pierre Soulages et Hartung.

Pourtant au début des années quatre-vingt, ce collectionneur, à l'opposé des autres collectionneurs rencontrés, vécut ce qu'il appelle un «transfert de goût»; pour lui, la peinture était devenu moins formelle et décorative que celle des années précédentes. Il se défit alors de sa première collection orientée initialement vers des valeurs établies, pour concentrer ses acquisitions vers les travaux de jeunes artistes québécois fraîchement sortis des universités. Ce collectionneur envisage aujourd'hui sa démarche dans une optique qu'il qualifie de «nationaliste». Il manifeste, par là, son intérêt envers les composantes d'une esthétique québécoise actuelle qui se démarquerait d'une certaine tradition paysagiste dont les figures de proue ont pour noms Clarence Gagnon, René Richard ou Marc-Aurèle Fortin.

De la collection de Georges Curzi, émane une notion de série qui n'occulte en rien la singularité de chaque oeuvre.

Cet aspect manifeste permet de mieux comprendre son intérêt pour l'univers de chacun des artistes représentés.

À l'instar des collectionneurs précédents, ce dernier s'attache à l'idée de transparence d'une oeuvre parce qu'il estime que l'on peut déceler au-delà de l'esthétique d'une surface peinte la personnalité du créateur et toutes les connotations d'ordre culturel, social ou temporel qui s'y rattachent. Longtemps partisan de l'art abstrait, il n'en est pas moins attiré par la figuration à la condition que celle-ci participe d'un jeu d'imprécision qui laisse libre cours à son imagination. Est-il intéressé par les nouvelles technologies? Peu, car pour lui, des techniques comme la vidéo ou l'holographie meublent moins facilement le quotidien que des toiles, des estampes ou des dessins!

DU COLLECTIONNEUR:

«La collection est faite d'une succession de termes, mais le terme final en est la personne du collectionneur⁽¹⁰⁾.»

Les actes du collectionneur face aux objets collectionnés sont semblables aux agissements de tout homme face à sa vie: la collection reste une chose dont le collectionneur, en dernière instance, est le sens. Il voit à l'édification de sa collection en vertu d'un réseau d'éléments fort complexes de nature à la fois psychologique, physique, matérielle, sociale, culturelle ou temporelle. Mais en définitive, comme l'oeuvre d'art, la collection reste transparente. On y décèle la marque de son créateur et c'est à ce titre qu'elle acquiert la puissance et le prestige... d'une oeuvre.□

1 Maurice Rheims, *Les collectionneurs*, Paris, Ramsay, 1981, p. 79.

2 Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Denoël-Gonthier, 1972, p. 125.

3 Galerie Nationale du Canada et al., *Le legs Mac Callum: peintures par Tom Thomson et par d'autres peintres canadiens, et le don de M. et Mme H.R. Jackman de panneaux décoratifs du chalet de feu le Dr MacCallum*, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1969, p. 3.

4 Jean Baudrillard, *op.cit.*, p. 113.

5 Jean Baudrillard, *ibid.*, p. 103.

6 *Ibid.*, p. 106.

7 J. Laplanche et J.B. Pontalis, *op.cit.*, p. 84.

8 *Ibid.*, p. 107.

9 Maurice Rheims, *op.cit.*, p. 82.

10 Jean Baudrillard, *op.cit.*, p. 110.