

Dévoilement et partage

Entre avoir et être. Deux collectionneurs s'exposent de Bernard Landriault, Éditions du passage, 220 p.

Laurier Lacroix

Numéro 248, printemps 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71565ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lacroix, L. (2014). Compte rendu de [Dévoilement et partage / *Entre avoir et être. Deux collectionneurs s'exposent* de Bernard Landriault, Éditions du passage, 220 p.] *Spirale*, (248), 12–14.

Dévoilement et partage

PAR LAURIER LACROIX

ENTRE AVOIR ET ÊTRE. DEUX COLLECTIONNEURS S'EXPOSENT

de Bernard Landriault

Éditions du passage, 220 p.

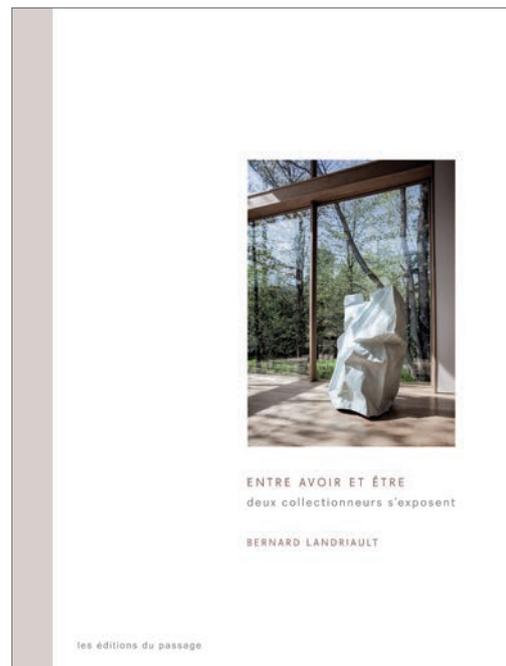
Depuis leur constitution au ^{xix^e} siècle, les « mondes de l'art », selon l'expression définie par Howard S. Becker, s'intéressent au rôle clé joué par le collectionneur. Figure intermédiaire entre l'artiste, le marchand, le critique et le conservateur, la position du collectionneur a inspiré une littérature importante. Tant les intervenants eux-mêmes que les spécialistes ont tenté de comprendre les motivations et les effets de l'action du collectionneur dans la chaîne qui permet de pleinement constituer le statut de l'œuvre et sa place dans le récit sociohistorique.

Alors que l'histoire de l'art européenne et américaine sont riches de témoignages et d'études en ce sens, peu de textes ont été publiés sur les collections privées et les collectionneurs actifs au Québec. Quoi que l'on en pense, ils ont été relativement nombreux les amateurs qui, depuis la fin du ^{xix^e} siècle, ont accumulé des œuvres et constitué des collections. Les études sur le mode du catalogue laissent, en général, peu de place à une interprétation des motivations, usages, sens et fonctions de la collection privée. Les musées conservent une partie de cet héritage. Il est fréquent de permettre au collectionneur/donateur de s'exprimer lorsque ses œuvres sont cédées ou exposées. Ces témoignages, trop brefs cependant, apprennent en général peu de choses sur les ressorts qui animent ces passionnés.

La publication *Entre avoir et être* comble en partie cette absence et son titre en constitue le programme : j'y reviendrai. Le sous-titre, *Deux collectionneurs s'exposent*,

indique certes que cette parution s'accompagne d'une exposition (à Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, du 8 février au 20 avril 2014; Johanne Lamoureux en assure le commissariat), mais il annonce le dévoilement et le partage, par le couple qui a réuni ces œuvres d'art contemporain du Québec. L'énoncé paraît cependant sous la signature d'une seule personne, Bernard Landriault, qui, parfois, s'exprime au nom de deux individus. Les propos passent ainsi de la première personne du singulier (Landriault s'entoure d'œuvres depuis le début des années 1970), la voix du signataire, au nous, qui inclut alors les actions et les pensées de ce compagnon apparu en 1987, Michel, surtout désigné discrètement par la lettre « M » (prononcez « aime »). La phrase intègre parfois le nous collectif : le lecteur est alors pris à témoin et invité à partager les attitudes et les émotions de l'auteur.

Composé de soixante-deux sections regroupées en sept chapitres, entre lesquels sont placés cinq encarts commentant une trentaine d'œuvres, le texte s'ouvre sur une présentation, « *fragment zéro* », et se termine par « *en l'absence de conclusion* » (devons-nous lire *fragment infini*?) qui encadrent et donnent le ton à l'ouvrage et le placent sous le signe de la pensée de Roland Barthes, dont Landriault fut l'élève. La justesse de ce feuilleté



d'observations sur les mouvements du corps, des sens et de l'âme rappelle la voix du théoricien français, tout comme le ton de la confiance, que l'on retrouve dans certains textes de ce mentor, colorent ces réflexions explicites et limpides.

Landriault adopte pour son commentaire — et il suggère au lecteur de prendre une position identique — l'approche qu'il préconise pour aborder une œuvre. « [L]e tableau n'impose aucune durée, aucune fin; tout en s'attardant à un détail, nous pouvons l'apprécier instantanément dans son ensemble. » En effet, la structure fragmentée du livre et

son contenu invitent à une lecture oscillant entre des considérations plus générales et la singularité d'une œuvre. Les courts textes s'enchaînent et ouvrent sur

les divers intervenants auxquels il s'associe, le dialogue qui s'instaure entre les œuvres et leur signification collective, le devenir de la collection, le collectionneur

sant son caractère à la collection, tout en étant influencé par elle.

De manière plus importante, le texte aborde la question de la collection comme expérience narcissique, constitutive de l'identité.

les multiples aspects de l'art de collectionner et sur ceux de cette collection en particulier. À cet égard, les images qui accompagnent le texte renforcent cette démarche dans une comparable harmonie visuelle. En effet, certaines photographies offrent une vue des pièces de la maison montrant les œuvres dans leur environnement domestique, alors que d'autres présentent une production ou son détail, multipliant ainsi les points de vue. La mise en page aérée de cet ouvrage de format facile à consulter laisse place à la réflexion et à la rêverie du lecteur.

Le dernier chapitre est consacré à la maison que les collectionneurs ont commandée à l'architecte Pierre Thibault afin de recevoir et mettre en valeur leurs possessions. Paradoxalement, celle-ci n'est pas considérée comme une œuvre en soi, alors que ce projet se développe comme une création originale dont les collectionneurs sont les coauteurs. C'est elle qui permet aux œuvres d'art contemporain de convoquer la multiplicité des expériences recherchées, « *là où il n'y a ni véritable ligne de démarcation, ni début, ni fin, là où nos vies se jouent en devenirs de toutes sortes.* »

L'ouvrage procède systématiquement, s'ouvrant sur un historique de la constitution de la collection et définissant les principaux agents qui la constituent. Landriault reprend la plupart des *topoi* que l'on retrouve sous la plume des collectionneurs/auteurs. L'importance et le rôle de balise de la première œuvre, l'invitation lancée par l'œuvre qui vient à la rencontre du collectionneur et s'impose à lui, le sens du geste d'accumuler, le nombre de pièces nécessaires pour constituer une collection, le rôle du catalogage et la constitution d'ensembles, le collectionneur comme membre d'une communauté définie par

comme spécialiste par le biais de la recherche qu'il entreprend et de la documentation qu'il accumule, le fétichisme et le marché de l'art, sont autant de sujets examinés à travers cette aventure qui reprend les questions qui interpellent souvent ces « *amateurs informés* ».

Le texte innove cependant sur certains points. L'auteur, par exemple, aborde la « *collection de deuils* », un répertoire des œuvres qui auraient pu être acquises, mais que des circonstances leur ont fait échapper. Cette liste constitue un groupe virtuel, complément fantasmé de ce qui est déjà réuni. Rarement est abordée, dans la littérature traitant des collections privées, la question de l'accrochage. Landriault y revient à quelques reprises, pour informer de la réserve et de la rotation des œuvres et, à l'occasion, des « *fêtes* » qui s'organisent, alors qu'un artiste est invité à choisir le lieu où son travail sera présenté. De plus, la question des œuvres limites, celles qu'il est impossible de posséder, est abordée. Parce qu'elles traitent de souffrances injustes, de sujets angoissants, un regard régulier sur celles-ci semble impossible. Non pas que les collectionneurs refusent de se remettre en question, mais l'art actuel aborde avec force des thèmes sociaux graves que l'on serait incapable de soutenir couramment.

De manière plus importante, le texte aborde la question de la collection comme expérience narcissique, constitutive de l'identité. Pour de nombreux théoriciens, à la suite de Jean Baudrillard, la collection offre un reflet de la personnalité qui la réunit, portrait qui se substitue à elle et constitue un succédané cependant plus vrai et durable que le modèle qui l'a constitué. Landriault complexifie cette proposition et voit le collectionneur comme impo-

Le processus se déroulerait dans un double mouvement. L'acquisition transformerait l'amateur autant qu'elle modifierait l'assemblage qu'elle rejoint. L'auteur introduit la notion temporelle qui transforme pour lui ce rapport identitaire. Le premier temps, celui de la découverte, de la reconnaissance et de l'adhésion, devient un moment de vie plus intense et mémorable, car le collectionneur reconnaît sur sa route l'œuvre capable d'apporter un complément/supplément à ce qui est déjà réuni. Elle déstabilise, tout en rassurant. Sa nouveauté n'est pas encore apprivoisée, cependant, l'amateur comprend intuitivement qu'elle appartient au groupe déjà constitué.

Cet instant initial de surcharge sensible doit cependant franchir l'épreuve du temps long, alors que le collectionneur requiert que l'objet élu tienne ses promesses, qu'il le déplace régulièrement vers d'autres émotions, vers d'autres connaissances. Ainsi, les œuvres « *s'apparentent à des moments d'existence* », précieux moments initiaux, mais elles accompagnent surtout les propriétaires au quotidien, tant par leur unicité que dans le dialogue qu'elles engagent entre elles et le collectionneur, ici un couple qui partage plaisirs, interrogations et interprétations.

Landriault définit ce nouveau rapport comme celui d'une situation constante d'apprentissage, de questionnement et de doute. Tout en reconnaissant que la collection correspond au résultat d'un choix, cette sélection est constamment remise à l'épreuve, les œuvres sont soumises à une redéfinition en même temps qu'elles interpellent leur propriétaire. L'espace qu'occupe la collection, entre disposer et exister, ouvre sur une esthétique et fonde une éthique. Ce rapport aux œuvres qui traverse tout le texte est construit sur le mode de la rencontre des oppositions, entre posséder et vivre.

À partir d'exemples, l'auteur montre comment les œuvres et la collection construisent et déconstruisent les certitudes et les savoirs, mettent en place des relations ambiguës et polysémiques. Les affects et les pensées semblent entraîner leur contraire, les observations sont construites sur une série de contrastes et de résistances et, là où

l'art amène le plaisir, la passion, le désordre, la perte, le passé, l'enchantement et le connu, règnent aussi le malaise, l'objectivité, l'ordre, le recouvrement, le présent, le désenchantement et l'inconnu.

Ce mouvement simultané d'acceptation et de refus serait à l'avant-plan du rapport à l'œuvre, rapport alternant, rapport mobile, instable et enrichissant, rapport

qui construit, mais aussi « *apprend à désapprendre* ». Landriault rejoint la pensée de Laurent Jenny qui recherche au quotidien ce potentiel esthétique et reconnaît que l'œuvre « *rend possible un certain nombre de sensations, de parcours, de pensées et d'émotions mais ne les contient pas* » (Jenny, *La vie esthétique, stases et flux*, Verdier, 2013). Chacune étant le déclencheur d'une vie affective et de pensées plus enrichissantes, le collection-

neur n'aura de cesse de les démultiplier. On le comprend, cette publication apporte non seulement à la connaissance de l'art actuel par une lecture personnelle de plusieurs œuvres, mais surtout par un regard analytique de l'activité du collectionneur, de ses mobiles et de la manière dont chaque regroupement « *affirm[e] la sensibilité et l'état d'esprit d'un lieu et d'une société* ». †

L'Étoile noire vue depuis un jardin anglais

BIOGRAPHIE 

PAR GILLES LAPOINTE

PAUL-ÉMILE BORDUAS. A CRITICAL BIOGRAPHY
de François-Marc Gagnon
Traduit par Peter Feldstein
Ithaca/McGill-Queen's University Press, 578 p.

Une regrettable méprise a longtemps prévalu au Canada anglais, laissant croire qu'un seul groupe d'artistes d'envergure nationale avait vu le jour sur notre territoire, soit le Groupe des Sept. Sans doute n'en fallait-il pas davantage pour que l'automatisme québécois, malgré sa présence affirmée dans les milieux artistiques parisiens et new-yorkais durant les années 1940-50, soit plus ou moins boudé par l'intelligentsia canadienne-anglaise et observé comme phénomène d'intérêt « provincial ». Depuis une vingtaine d'années, il semble que cette perception fasse l'objet d'un nouvel examen au profit d'une lecture plus nuancée de notre histoire artistique. La publication, en 1993, d'*Egregore* par Ray Ellenwood (un pionnier en ce domaine), celle d'*Abstract Painting in Canada* par le professeur émérite

américain Roald Nasgaard en 2007 — ouvrage qui fit aussitôt autorité et dans lequel l'auteur consacre un chapitre entier à l'émergence de l'automatisme québécois —, la présentation à Markham (Ontario) en 2009 et, surtout, à Buffalo en 2010 de l'exposition *The Automatist Revolution: Montreal 1941-1960* — qui a cette fois permis, grâce aux efforts conjugués de Roald Nasgaard et de Ray Ellenwood, de confronter, dans un même lieu d'exposition, certains tableaux automatistes à ceux des maîtres de l'expressionnisme abstrait américain —, semblent avoir touché les esprits et contribué à modifier le jugement initialement porté. Cette réévaluation

