

Francine Paul, conservatrice d'une collection reconnue et d'une terre inconnue

John K. Grande

Terra Ceramica
Numéro 27, printemps 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10043ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Grande, J. K. (1994). Francine Paul, conservatrice d'une collection reconnue et d'une terre inconnue. *Espace Sculpture*, (27), 44–46.

Francine Paul

conservatrice
d'une collection
reconnue et d'une
terre inconnue

John K. Grande

John K. Grande : Depuis combien de temps êtes-vous conservatrice à la Banque Nationale ?

Francine Paul : Depuis exactement quatre ans.

Et quelle est votre expérience antérieure ?

Elle est de deux ordres. D'un côté, une expérience pratique, puisque j'ai déjà travaillé en galerie, à la galerie Graff, le centre de conception graphique, où j'ai été assistante à la direction. Auparavant, lorsque Graff était uniquement un atelier d'artistes, j'ai été responsable des premières infrastructures administratives, du premier réseau de diffusion, et même, en 1974, avec Pierre Ayot, de l'un des premiers encans d'oeuvres d'art tenu à Montréal. D'un autre côté, j'ai une expérience plus académique, une maîtrise en histoire de l'art.

Quand vous êtes devenue conservatrice à la Banque Nationale, vous avez trouvé une collection déjà bien établie. Qu'en avez-vous pensé, et quelle direction avez-vous voulu lui donner ?

Au départ, j'ai été très surprise : la collection était très belle, très vaste. Tout l'art du 20^e siècle de l'histoire de l'art du Québec y était représenté, depuis un bronze de Louis-Philippe Hébert, datant de 1895, en passant par Suzor-Côté et Fritz Brandtner jusqu'à une magnifique sculpture de David Moore, toute récente à l'époque, en 1987. L'étendue de la collection et sa grande variété m'ont impressionnée, mais le fait qu'il y ait déjà un conservateur en place, qui avait des habitudes à l'intérieur même de l'institution, ce qui prouvait que l'on croyait au travail d'un spécialiste du milieu des arts visuels, cela m'a aussi touchée à l'époque. J'arrivais dans un milieu qui avait déjà son histoire. Tout ce que j'ai eu à faire finalement, c'est de me laisser imprégner par la collection et de continuer le travail déjà amorcé par mes prédécesseurs, dont Jean-René Ostiguy qui avait eu une longue carrière à la Galerie nationale du Canada, et François-Marc Gagnon, entre autres. Il y avait donc beaucoup d'acquis, beaucoup d'ouverture et, ce qui était très important, un budget d'acquisition, des honoraires professionnels très corrects et

également un budget pour l'entretien et la restauration des oeuvres.

Depuis votre arrivée, avez-vous ajouté de nouveaux médias, tels que la sculpture ou la vidéo, pour élargir la collection ?

Non. C'est le paradoxe d'une collection aussi importante. On a une collection qui a tout un poids et ce que j'essaie de faire, c'est d'entretenir ce que j'appelle le volet historique de l'art du 20^e siècle, de combler certaines lacunes et de porter attention à des artistes plus actuels, bien que l'on soit très prudent : nous sommes très attentifs à la qualité de l'oeuvre, à sa pertinence.

Avez-vous des exemples d'acquisitions récentes ?

Depuis mon arrivée ? Brigitte Radecki, Betty Goodwin, Monique Régimbald-Zeiber, Jean-Pierre Morin, Andrew Dutkewych, une petite photographie de Roberto Pellegrinuzzi, une des rares photos que l'on ait acquise, une oeuvre de Marc Garneau, des estampes de Paul Béliveau, de Michael Smith, de Pierre Granche, et plusieurs autres. On poursuit davantage du côté de la peinture. La photographie, pour l'instant, on n'y est pas très

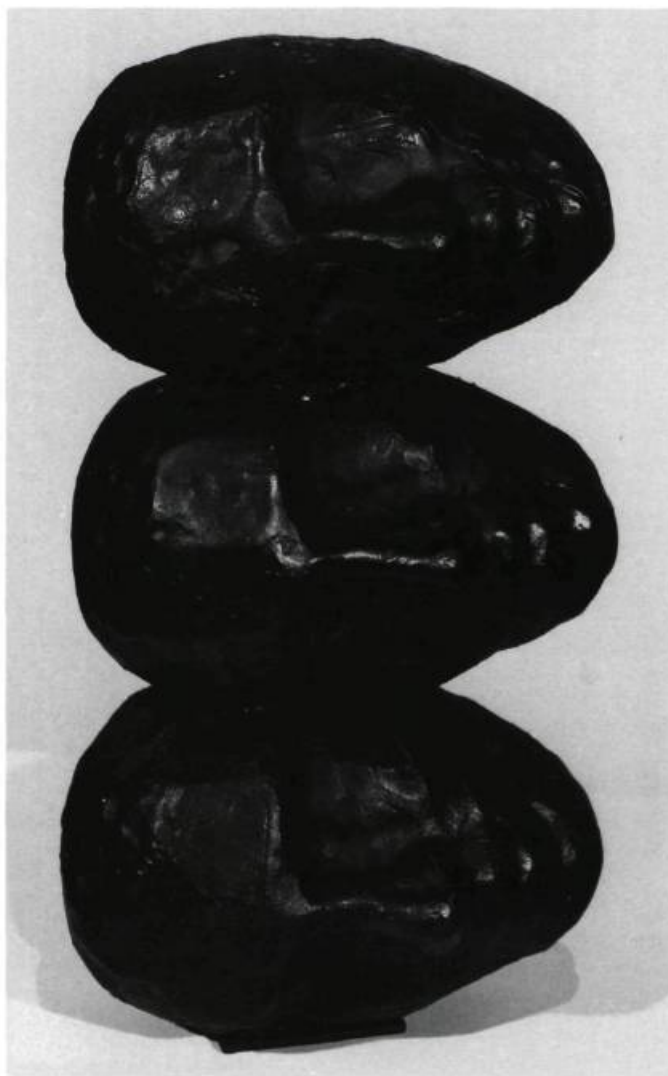
réceptif, et quand je dis on, bien sûr cela inclut d'autres personnes que moi.

Est-ce que vous avez rencontré des problèmes d'installation avec la sculpture moderne, à cause de la disposition des lieux d'exposition de la Banque Nationale ?

Oui, à l'occasion. On a bien contourné le problème une fois, et j'en étais très fière, avec une sculpture de Jean-Pierre Morin pour un nouvel édifice de la banque. On a organisé un concours sur invitation à dix sculpteurs québécois avec présentation de maquettes, un peu sur le modèle de l'intégration des arts à l'architecture. J'avais déjà travaillé sur les jurys, alors j'avais un certain entraînement. La proposition de Jean-Pierre Morin a été retenue. Nous travaillons en ce moment sur l'acquisition d'une sculpture monumentale, dont je ne peux pas vraiment parler puisque nous sommes en pourparlers.

Comment voyez-vous le rôle d'une collection d'art corporative en ces temps économiques difficiles ? Est-ce que les choix changent ?

Il y a une chose dont je suis très fière, c'est que le budget



Andrew Dutkewych, Sans titre. Bronze. Photo : Daniel Roussel. Collection Banque Nationale.

a été maintenu, malgré le contexte économique, malgré les coupures de personnel à l'intérieur même de l'institution. Je ne peux pas préciser le budget annuel, mais je peux dire qu'il est important, bien que tout le monde, les artistes les premiers, les galéristes et moi-même, le voudrions beaucoup plus important. Je crois que les grandes entreprises, les grandes collections ont un rôle de motivation exemplaire à tenir. Toutes les fois que je peux parler de la collection, je le fais, je crois que c'est un exemple positif. On ne prend pas de risques, on choisit des artistes qui sont toujours bien installés, mais on essaie d'être consciencieux et de ne pas s'orienter uniquement vers les acquisitions qui ne seraient que commerciales...

Où décoratives...?

On essaie de faire attention à cela. Le marché commercial est très important et on reçoit énormément de pression.

Est-ce que les éléments de la collection circulent ?

Toutes les oeuvres sont exposées. Celles qui sont entreposées, c'est parce qu'elles ont besoin d'être restaurées ou alors parce que leur qualité est vraiment médiocre et qu'on est obligé de les retirer de la circulation. Toutes les oeuvres sont dans les espaces de la banque, dans les succursales ou ici, à l'édifice central. Il y a, à l'occa-

sion, des expositions itinérantes.

Comment voyez-vous la présence de la sculpture dans la collection ?

On tente de l'améliorer. Cela se fait au rythme d'une acquisition par année. L'an dernier, c'était Violette Dionne, l'année d'avant Dutkewych, il y a trois ans, c'était Morin, Daudelin aussi.

Vous essayez de rester indépendants des galeries commerciales et des gouvernements ?

Des galeries commerciales, oui. Je fais toujours la différence entre les galeries commerciales et les galeries spécialisées en art contemporain. Pour moi les galeries commerciales sont celles qui vont tenter de vous vendre un peu n'importe quoi. Vis-à-vis des galeries spécialisées en art contemporain, on essaie aussi de garder notre indépendance. Notre réseau est très large, nous ne sommes pas associés à un seul galériste. Je me promène énormément.

Quelle est la place de l'art "éphémère", comme celui que crée Francine Larivée, avec utilisation de mousse, etc, dans une collection comme la vôtre ?

Francine Larivée a mis tellement d'efforts pour presque "momifier" sa mousse que ça ne poserait pas de problèmes. Ce sont surtout les oeuvres à plusieurs éléments, les oeuvres fragmentées, qui posent des problèmes com-

plexes de disposition dans l'espace. Et aussi les nouvelles technologies. Je fais une différence entre mon travail ici, et mon travail ailleurs. Ici, on y va prudemment.

Vous avez été récemment conservatrice d'une exposition intitulée *Terra Incognita* à la galerie d'art du collège Édouard-Montpetit à Longueuil, au Musée Marsil à Saint-Lambert et à Expression, le centre d'exposition de Saint-Hyacinthe. Qu'est-ce qui vous a amené à choisir cette thématique ?

J'ai une fascination pour l'environnement naturel, pour la question du paysage. Toute la tradition du paysage, notamment en peinture, m'interpelle beaucoup, le paysage figuratif, mais aussi abstrait. La préoccupation s'est posée à un moment donné de faire la jonction entre la géographie qui est une vision très élargie, plus scientifique, du paysage, et l'art visuel. Un projet sommaire d'exposition s'est concrétisé il y a à peu près cinq ans. Il a été présenté et refusé. Le projet a continué à cheminer, toute la question du territoire qui était liée au projet, la représentation des drapeaux, des frontières, s'est évacuée petit à petit, pour se concentrer de plus en plus sur la perception des éléments naturels, entre autres de la terre, pour parvenir à la conclusion que notre connaissance sur l'univers est toujours mouvante, que c'est toujours une question de point de vue, et que l'art dans sa recherche d'objectivité est toujours piégé par le point de vue du créateur mais aussi par celui du spectateur.

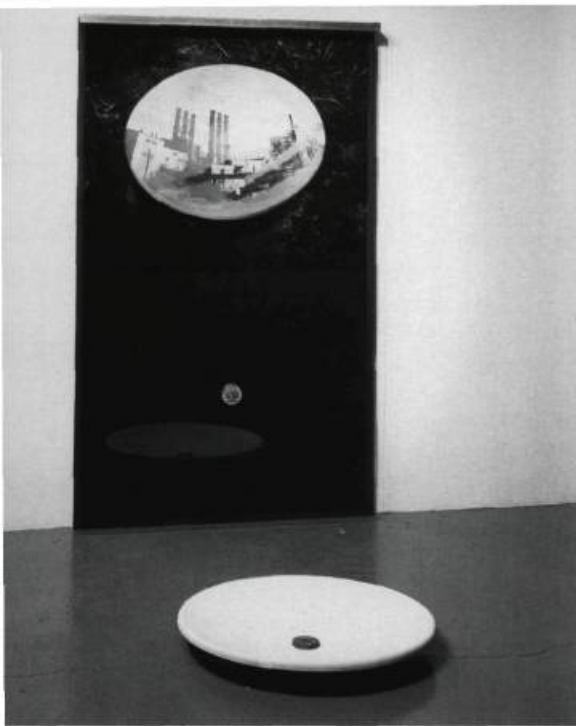
Il y a une esthétique qui évolue, qui questionne l'individualité du créateur vis-à-vis l'environnement et les éléments même de création. Quels sont ces éléments? Est-ce que l'artiste les apporte ou est-ce que l'artiste est un catalyseur neutre des éléments physiques, des matériaux ?

Je pense qu'il en catalyse une partie mais c'est aussi nous qui projetons. Ce qui est fantastique, avec la géographie comme avec la physique de l'art, c'est tout notre rapport au réel. Qu'est-ce que le réel ? Est-ce que le réel se limite au visible? Au sensible? Ou est-ce une dimension qui nous échappe totalement tandis qu'on se donne l'illusion, sans que ce soit l'art de l'illusion, d'en capter des morceaux, d'en avoir une certaine préhension? On est à la fin d'un millénaire et il y a une grande angoisse existentielle qui fait que par rapport à l'univers dans lequel on évolue, on ressent un certain inconfort, on essaie de prendre prise sur ce qui nous entoure, mais en même temps cela nous échappe.

En ce moment, en Amérique du Nord, on quitte l'histoire européenne, occidentale, on tente d'établir un lien direct avec le paysage et l'histoire du paysage. Dans le cadre de *Terra Incognita*, on retrouve Louise Paillé, qui prend des radiographies et des cartes pour représenter un paysage rationnel et un paysage corporel...

René Derouin, *Suite nordique*, 1979. Gravure sur bois en 6 éléments, 10/20. 221 x 232 cm. Photo : Denis Farley. Collection Musée d'art contemporain de Montréal.





Denis Farley, *Point référentiel no 69040* (Usine de pigments, Varennes, Québec), 1993. Photographie couleur et matériaux mixtes. 153 x 96 x 6 cm. Photo : D. Farley.

Oui. C'est peut-être là toute l'illusion, ce monde scientifique qui est une prégnance objective sur le réel, comme vont l'être toutes les photos satellites, les photos par radar.

Il y a des noms très connus dans *Terra Incognita*, comme Richard Purdy, Francine Larivée et René Derouin, mais il y a aussi des surprises, comme Gaëtan Gosselin, qui a créé en quelque sorte des traces primitives...

Le choix est toujours très personnel. La lecture que je fais du travail de Gaëtan Gosselin, c'est l'identification du passage de l'homme, des traces de l'humanité dans l'univers. Même si on en a des photos, on sait que la photo est une trace, c'est comme doubler tout le message de la photographie.

La représentation synthétique superposée à la représentation actuelle amène un deuxième niveau de pensée. Quant à Denis Farley, il a pris un disque parabolique qui représente des scènes industrielles...

De Denis Farley, on a surtout connu les déserts, mais ce qui est fascinant dans cette oeuvre-là, c'est qu'on voit le sol et que ce sont en même temps les usines de pigments de la Montérégie, une région maintenant très polluée. L'antenne parabolique, c'est cette information-là, c'est la captation des images satellites transmises par les antennes paraboliques qui nous ramènent au sol. Ici, l'antenne n'est pas dans les airs, elle est au sol, elle est captatrice d'une image réelle, parce qu'en fait, c'est de la science-fiction que de recevoir des images par ces antennes-là.

Selon moi, la période industrielle en est une où l'on s'est beaucoup éloigné de la nature. On commence à sortir de cette époque avec la communication instantanée. Comme si l'on effaçait l'histoire particulière pour donner un relativisme, une instantanéité à la vie et réévaluer le monde physique, scientifique et culturel.

Oui. Le choix des oeuvres a été fait en fon-

tion de chacun des lieux, avec une sous-thématique pour chacun. À Saint-Hyacinthe c'était ici, au plus près. C'était une façon de regarder l'univers, la terre, dans la proximité. Les oeuvres de Hélène Migot, ce sont des gouttes de pluie magnifiées, qui rappellent la rondeur... Avec Alain Paiement, on pense plus à une zone très proche dans le ciel qu'on allait chercher; chez Daniel Dion et Sue Schnee, c'est un paysage, c'est une main qui manipule les hémisphères, ce sont aussi toutes les questions atmosphériques qui sont intervenues. Dans le travail de Gilles Milhalcean également, avec les références aux brumes et à l'eau. L'objectif était de constituer des expositions qui, formellement et intellectuellement, formaient un tout, chacune avec sa vie, sa dynamique à elle. On pouvait prendre les éléments d'un lieu, parcourir le circuit des trois expositions, et commencer à avoir une certaine réflexion sur d'autres oeuvres, comme on le fait toujours de toute façon quand on se promène d'une exposition à l'autre.

Est-ce que cette exposition est reliée à vos études en histoire de l'art?

Elle est reliée à mes intérêts personnels. Mon projet de thèse de doctorat porte sur le paysage abstrait.

Comment peut-on dire qu'un paysage est abstrait?

C'est la grande question. On retrouve des références au paysage traditionnel, par la coloration, par des qualités atmosphériques. Je pense entre autres à une oeuvre de Jocelyn Jean qui, à cause de ses qualités atmosphériques, est pour moi très paysagiste.

Et rappelle Constable...

Ou Turner, d'une certaine façon. Si l'on fait une lecture très rapide de l'oeuvre, comme avec une oeuvre de Francine Larivée dans le fond, c'est comme si on avait une vue très éloignée de la terre, sans que ce soit vrai. Ce sont aussi les textures, il y a toujours cet écart, ce balancement, l'infiniment loin. Si l'on est infiniment loin, on perd tous les détails.

L'oeuvre de Michel Goulet est quelque peu humoristique, c'est typiquement du Michel Goulet, avec une montre sous une chaise, une radio...

Le train aussi, la circulation, la dimension humaine, le fait d'avoir le contrôle, de bien cerner, encadrer la terre, mais c'est finalement, oui, un regard ironique...

L'ironie de la connivence...

Oui, qui est bien cernée, mais qui nous échappe.

Et Michel Leclair?

C'est un artiste-photographe. C'est la photographie d'un mur, comme d'un édifice en démolition ou qui aurait longtemps été exposé aux intempéries, avec la peinture qui se soulève, s'écaille, et certains résidus qu'on regarde rapidement et qu'on interprète ou qu'on lit comme une carte géographique. Mais sans que ce le soit, d'autant plus que la carte géographique est bien sûr l'instrument que l'on associe à la géographie. Il a mis les projections sur la photo en utilisant un ordinateur et un tracé d'ordinateur. On est en-

dehors de toute référence au réel, il s'agit d'une simulation. C'était fascinant de voir les gens à l'exposition, qui essayaient d'interpréter : c'est quelle ville, quel lac?, etc.

Il s'agit d'un paysage fictif, comme avec Purdy. Cela nous ramène au concept du relativisme de l'histoire et à son interprétation actuelle, une forme d'anxiété pour notre culture en ce moment. On était jusqu'à récemment très certain de notre histoire, de nos traditions amenées d'Europe jusqu'en Amérique, et voilà qu'on dévalue tout.

C'est comme la théorie de l'incertitude, qui amène beaucoup d'humilité, par rapport aux oeuvres d'art aussi.

L'artiste peut apporter certaines connaissances de l'inconnu, une vision intérieure?

Oui, un certain regard, une intrusion, une complicité. J'ai trouvé beaucoup de plaisir et de réconfort à aller chercher des complicités dans les oeuvres. C'est rassurant mais en même temps, c'est troublant, c'est un certain écartèlement. Ce que je ne réussis pas à formuler, je le retrouve dans les oeuvres, ou je vais le chercher.

***Terra Incognita* est une exposition pionnière de notre époque qui équilibre très bien les expositions autochtones qui l'ont précédée, et donne un autre point de vue, qui n'est pas si différent...**

Non, pas si différent. Je ne connais pas très bien l'art autochtone, je n'ai pas voulu risquer l'aventure de ce côté-là. J'aurais peut-être pu le faire, mais je n'étais pas confortable, je me serais sentie en train de faire de la récupération, ou de trahir ce que j'ai comme connaissances. ◆

In this interview between John Grande and Francine Paul, chief curator of the Banque Nationale du Canada's art collection, Mrs. Paul provided some insight into the development of the collection under her predecessors, who included Jean-René Ostiguy and François-Marc Gagnon and since 1990 when she took on the position. Mrs. Paul stressed the importance of continuity in adding to the existing collection. New works are selected not only because of their relevance to the contemporary art and sculpture scene in Quebec, but also because they build upon the BNC's existing collection, which comprises works by Quebec artists from the 19th and 20th centuries up to the present. Mr. Grande and Mrs. Paul went on to discuss the group exhibition *Terra Incognita*, held this past fall at the Edouard Montpetit College Art Gallery, the Marsil Museum in St. Lambert and at Expression in St. Hyacinthe, which evolved out of Mrs. Paul's own graduate research into the abstract landscape. The conversation focussed on the tradition of landscape in art and its relation to the natural environment, and the particular relevance of works by the various participating artists who included Francine Larivée, Alain Paiement, René Derouin, Denis Farley, Richard Purdy, Hélène Migot, Daniel Dion and Sue Schnee. Questions of territory in the physical and metaphorical sense, borders, the earth, and how we view our relation to the universe were addressed in these works.