

**Les grandes manoeuvres de l'art modeste**  
**Le sourire ambigu de Serge Murphy et de BGL**  
**The Great Manoeuvres of Modest Art**  
**The ambiguous smiles of Serge Murphy and BGL**

Gilles Daigneault

Number 59, Spring 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9323ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daigneault, G. (2002). Les grandes manoeuvres de l'art modeste : le sourire ambigu de Serge Murphy et de BGL / The Great Manoeuvres of Modest Art: The ambiguous smiles of Serge Murphy and BGL. *Espace Sculpture*, (59), 28–32.

## LES GRANDES MANŒUVRES DE L'ART MODESTE

## THE GREAT MANOEUVRES OF MODEST ART

Paradoxalement, en visitant les dernières œuvres de Serge Murphy et de BGL — deux morceaux de bravoure présentés respectivement à la galerie Occurrence et à la salle Banque Laurentienne du MACM, il m'est arrivé de penser à Clement Greenberg. Et je me disais que l'austère théoricien du modernisme n'aurait peut-être pas condamné en bloc ces propositions qui ont pourtant partie liée avec le kitsch et qui pourraient, à première vue, donner l'impression d'épargner, comme il le répétait, « tout effort au spectateur en lui proposant un raccourci qui lui fait éviter ce qui est nécessairement difficile dans l'art authentique » ; qu'il aurait quand même été sensible aux efforts des sculpteurs en vue de créer des sculptures comme il les aimait, c'est-à-dire qui s'intéressent au processus de construction de la sculpture, qui ne s'attardent à certains contenus extérieurs — bricolage et ludisme, art naïf et recyclage, consommation et quotidien, précarité et foisonnement, paysage et labyrinthe, ordre et désordre, bonheur et mal-

Paradoxically, while visiting Serge Murphy and BGL's latest works — two elaborate pieces presented at Galerie Occurrence and at the MACM's Banque Laurentienne gallery respectively —, I happened to think of Clement Greenberg. And I thought to myself that the austere theoretician of modernism might not have rejected these propositions outright, as closely linked to kitsch as they may be. At first glance, they give the impression of sparing the viewer, just as kitsch "spares him effort," as Greenberg put it, "provides him with a shortcut to the pleasures of art that detour what is necessarily difficult in genuine art." Even so, he would have been sensitive to the efforts of sculptors planning to create sculpture he liked; this is to say that he was interested in the process of making sculpture. A process that dwells on certain outside elements — tinkering and play activities, naive art and recycling, consumption and everyday life, precariousness and proliferation, landscape and labyrinth, order and disorder, happiness and misfortune, and so on — only insofar as they can be translated or somehow dissolved into sculptural form. In short, I like to think that Greenberg would also have seen *Autels de fortune* and *À l'abri des arbres* as "avant-garde" works, which are initially about themselves...

« UNE SEULE ET MEME CIVILISATION PEUT PRODUIRE DEUX CHOSSES AUSSI DIFFÉRENTES QU'UNE POÉSIE DE T.S. ELIOT ET UNE CHANSON DE BASTRINGUE, UNE PEINTURE DE BRAQUE ET UNE COUVERTURE DU *SATURDAY EVENING POST*. TOUTES CES CHOSSES RELEVANT DE LA CULTURE, ELLES EN FONT MANIFESTEMENT PARTIE ET SONT LES PRODUITS D'UNE MEME SOCIÉTÉ. ICI TOUTEFOIS SEMBLE S'ARRÊTER LA COMPARAISON. » — CLEMENT GREENBERG

However, from the outset, the two installations — the most ambitious and complex Murphy and BGL have ever created — also evoked huge eccentric three-dimensional Christmas cards. Recall that these two artists participated in *Le ludique*, an exhibition organized by Marie Fraser at the Musée du Québec last fall. Fraser stated her interest in "works that flirt with everyday experiences and ordinary things, childhood, popular and mass culture, entertainment and the media, while transforming these spheres through irony and in often disturbing ways." Here, using anything they could lay their hands on, the artists generously spread their irony throughout the works. They went to Saint-Jean-Port-Joli, the Mecca of "well crafted" wood sculpture since the 1930s, but they are the first to recognize — and accept — their craftsman's deficiencies: "We like it when it feels a bit like rubbish, when the effort of making it shows through," says BGL. "We like it to be slightly off, a little rough-hewn and cobbled together." While Murphy, after finishing a work, candidly admits: "I took everything that was in my head and around me to make this ensemble, yet nothing goes together. Everything is a little ugly or dirty." Critics, however, were almost unanimous in recognizing that this "makeshift stuff," this "kind of junkyard for derelicts" was created by one of the most prominent artists of his generation. Concerning his *Autels de fortune*, Murphy persists: "I invite you to celebrate a few pieces of plaster daubed with paint and some wobbly repeated and repetitive gestures, the

heur... — que dans la mesure où ceux-ci peuvent être traduits en écriture sculpturale, où ils acceptent de se dissoudre en quelque sorte dans la forme. Bref, j'aime à penser que Greenberg aurait aussi vu *Autels de fortune* et *À l'abri des arbres* comme des œuvres « d'avant-garde », qui se spécialisent d'abord sur elles-mêmes...

Quoi qu'il en soit, les deux installations — les plus ambitieuses et les plus complexes jamais réalisées par Murphy et par BGL — évoquaient aussi d'entrée de jeu des cartes de Noël géantes, spatialisées, à la fois loufoques et déstabilisantes. Rappelons que les deux artistes participaient cet automne à l'exposition *Le ludique*, au Musée du Québec, où la commissaire Marie Fraser avouait son intérêt pour « des œuvres qui flirtent avec l'expérience quotidienne, l'ordinaire, l'enfance, la culture populaire et la culture de masse, le divertissement, les mass médias, mais non sans transformer ces univers à coups d'ironie, non sans nous bousculer ». En l'occurrence, l'ironie des artistes, qui font flèche de tout bois, s'étend généreusement sur leur propre travail. Ils sont passés l'un et l'autre par Saint-Jean-Port-Joli, La Mecque de la sculpture sur bois « bien faite » depuis les années trente, mais ils sont les premiers à reconnaître — et à assumer ! — leurs déficiences artisanales : « On aime quand ça sent le déchet, répète BGL, quand se devine l'effort

de construction. On aime que ça soit un peu croche, un peu garage... », tandis que Murphy, après avoir terminé une pièce, avoue candidement : « J'ai pris tout ce qui était dans ma tête et autour de moi, pour faire un ensemble, mais il n'y a rien qui va ensemble, tout est un peu laid ou sale » (ce qui n'empêche pas la critique de reconnaître à peu près unanimement, dans ce « rabouillage de patentes » ou même cette « sorte de cour à scrap pour loqueteux », une des figures les plus en vue de sa génération). À propos de ses *Autels de fortune*, Murphy persiste joliment : « Je vous invite à célébrer quelques plâtres barbouillés de peinture et aussi des gestes vacillants répétés et répétitifs, hoquets et bêgalements d'une histoire particulière. Je ne me défilerais pas devant vos sourires et vos rires. Je rirai avec vous. Nous sommes si peu nombreux à apprécier les belles choses ! », des propos que, *mutatis mutandis*, ne désavouerait pas BGL (qui est également reconnu comme une figure de proue de sa propre génération).

Cela dit, si certaines attitudes et une partie des matériaux de Murphy et de BGL se recourent, reste que *la matière chante* différemment chez l'un et chez l'autre, et notamment dans *Autels de fortune* et *À l'abri des arbres* (deux œuvres aux titres également ambivalents). Pour sa part, le projet de BGL bouffait complètement l'espace qui l'accueillait, en y juxtaposant — ou y superposant — ses propres espaces fictifs (comme cela s'était produit, entre autres, avec *Se réunir seul*, à la Maison de la culture Côte-des-Neiges, et *Se perdre n'est pas si triste*, à la galerie Clark). Le trio québécois est orfèvre quand il s'agit de déconstruire l'espace réel pour y substituer des *espèces d'espaces* oniriques où se confondent l'intérieur et l'extérieur, le contenu et le contenant, le construit et le déjà-là, des esquisses de labyrinthes où le visiteur a envie de se perdre — comme le drôle de Minotaure dans la nouvelle de Borges, *La demeure d'Astérix* — parce que ce sont là des lieux propices à la réflexion (dans tous les sens du mot) et au jeu. En ce qui concernait le contenu des principales salles souterraines, situées entre les deux vraies/fausses entrées (ou sorties) et sous la très poétique forêt de sapins, il évoquait le fatras organisé de l'atelier — ou de l'entrepôt — d'un « artiste de la relève » qui n'aurait pas eu le choix de faire une quinzaine de solos en plus de participer à une vingtaine d'expositions collectives... en cinq ans. D'ailleurs, les murs y parlaient de la sculpture du collectif : « Manipuler avec soin », « Ne pas pousser ici », « Fragile », « Carton réutilisable »...

De son côté, par comparaison avec celle de BGL qui commentait aussi les grandeurs et les petites misères de la vie moderne, la sculpture de Murphy était plus intimiste. Elle occupait sagement — malgré sa folie et ses dimensions impressionnantes — l'espace d'Occurrence, qu'elle transformait en salle de musée (de la même manière que l'installation de BGL prêtait à la salle Banque Laurentienne les allures d'un centre d'artistes). Sur — mais aussi avec — ces *Autels de fortune*, on retrouvait avec bonheur l'univers très engageant et très ouvert du « patenteux » le plus libre, le plus inventif et le plus informé (mais le moins systématique) de nos arts visuels. Après deux ou trois visites, je repensais à ce que l'artiste avait déjà écrit à propos d'une autre sculpture, présentée au Centre d'exposition Circa : « Elle arpente le réel avec l'air de penser à autre chose, de ne pas y croire. Elle est un peu moi, un peu vous, parle de ce qu'il y a entre vous et moi. » Malheureusement(?), on ne pouvait pas pénétrer, ou si peu, à l'intérieur de cet ensemble d'« autels » résolument païens, dont la configuration pouvait évoquer un immense gâteau kitsch tout en demeurant la plus abstraite conçue à ce jour par Murphy. Il fallait en faire le tour à quelques reprises, et dans les deux sens ; on voyait alors fonctionner un langage sculptural à la fois remarquablement souple et aussi articulé que celui de la tribu : chaque élément de la sculpture, lui-même complexe, entrait en relations avec les autres qui partageaient le même « autel », chaque autel en faisait autant avec ses semblables, et le plancher de la galerie devenait lui-même une grande plate-forme sur laquelle tous les autels étaient ramenés à leur tour à des éléments complexes qui s'interpellaient allègrement.

Dès lors, l'expérience de l'œuvre commençait vraiment pour le regardeur/promeneur : il pouvait se raconter ses propres histoires qui

hiccupps and stammering of a peculiar story. I'll not parade in front of your smiles and laughter. I'll laugh with you. So few of us appreciate beautiful things!" — remarks which, all things considered, BGL would agree with. BGL are also acknowledged as key figures of their generation.

That said, while certain attitudes and some of Murphy and BGL's materials overlap, *la matière chante* (materials sing) differently nevertheless for each of the artists and especially for *Autels de fortune* and *À l'abri des arbres* — two works with equally ambivalent titles. BGL's project completely filled the gallery where it was installed, juxtaposing — or superimposing — its own fictive spaces. It was similar to *Se réunir seul*, produced at Maison de la culture Côte-des-Neiges, and *Se perdre n'est pas si triste*, at Galerie Clark, among others. This Quebec trio is an expert at deconstructing real space and substituting kinds of dreamlike spaces, merging the interior and the exterior, the content and the container, the built and the already existing. They create vague labyrinths where visitors feel like losing themselves — like the Minotaur in Borges' short story, "The House of Asterion" — because they are suitable places for play and reflection — in every sense of the word. The content of the main underground spaces, situated between the two real/false entrances (or exits) and beneath the very poetic forest of fir trees, evoked the jumble of a studio, or a warehouse — a place belonging to "emerging artists," not to artists who have prepared fifteen solo exhibitions and participated in about twenty group shows in just five years. Moreover, the walls suggested that this was a collective work: "Handle with care," "Do not push here," "Fragile," "Reusable cardboard."

In comparison with BGL's work, which also commented on the greatness and the tediousness of modern life, Murphy's sculpture was more intimist. Despite its extravagance and impressive dimensions, the work prudently occupied Occurrence's space and transformed it into a museum gallery in the same way BGL's installation gave the Banque Laurentienne gallery the look of an artist-run centre. On — and with — *Autels de fortune*, we were happy to find a very engaging universe, very open to a kind of "tinkering" that is the freest, most inventive and informed — but least systematic — of the visual arts. After two or three visits, I thought about what the artist

ONE AND THE SAME CIVILIZATION PRODUCES SIMULTANEOUSLY TWO SUCH DIFFERENT THINGS AS A POEM BY T. S. ELIOT AND A TIN PAN ALLEY SONG, OR A PAINTING BY BRAQUE AND A SATURDAY EVENING POST COVER. ALL FOUR ARE ON THE ORDER OF CULTURE, AND OSTENSIBLY, PARTS OF THE SAME CULTURE AND PRODUCTS OF THE SAME SOCIETY. HERE, HOWEVER, THEIR CONNECTION SEEMS TO END. — CLEMENT GREENBERG

had written concerning another sculpture, presented at Centre d'exposition Circa. "It surveys reality with an air of thinking about something else, unconvinced. It's a little of me and a little of you, and speaks about what there is between us." Unfortunately (?), one could not or could barely enter this group of decidedly pagan "altars," a configuration that evoked a huge kitsch cake while being the most abstract work Murphy had created to date. One had to go around it a number of times in both directions; one then saw the workings of a sculptural language that was both remarkably flexible and as expressive as that of the tribe: the elements in this complex sculpture related to each other around a shared "altar," each altar visually linked to the other altars, and the gallery floor seemed to become a large platform on which all the altars in turn lead back to blithely interrelated complex elements.

From that moment on, the viewer/stroller truly began to experience the work, and could tell his own stories, naturally articulated around those of the sculpture that had incited them... as did not fail to occur, at the MACM, to whomever had consented to nestle *à l'abri des arbres* — in the shelter of BGL's trees.

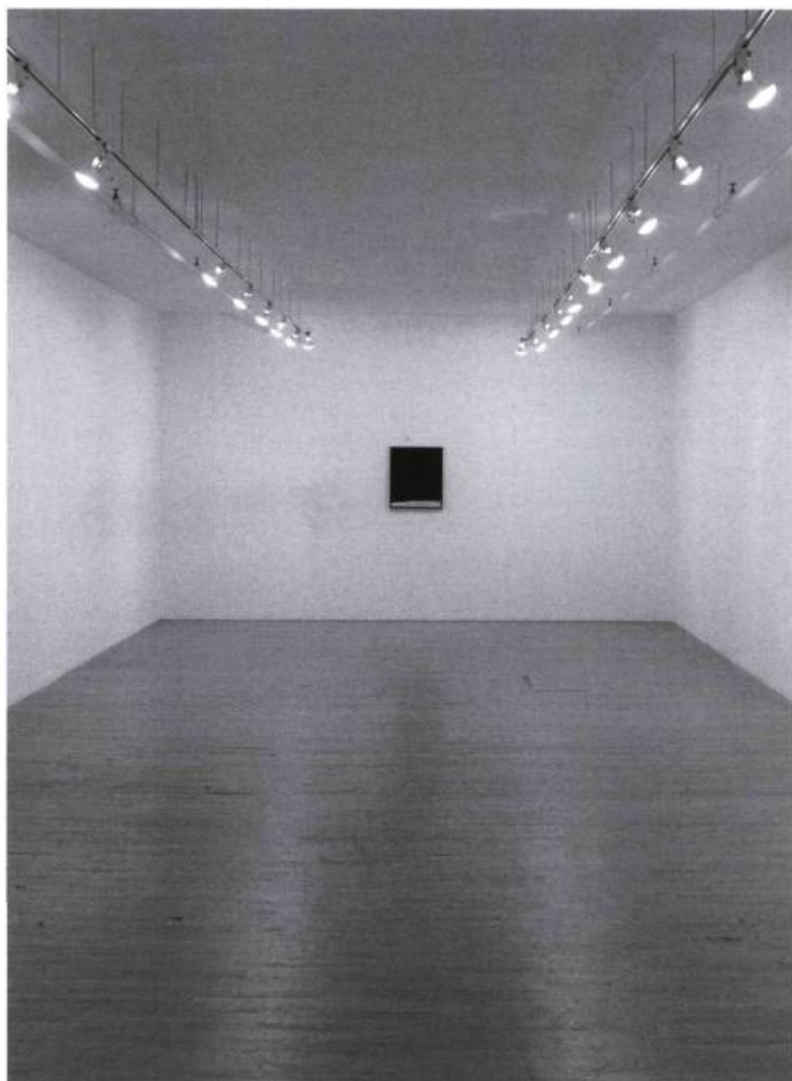
TRANSLATION: JANET LOGAN

s'articulaient naturellement autour de celles de la sculpture qui les avait suscitées... comme cela ne manquait pas de se produire, au MACM, pour quiconque consentait à se blottir « à l'abri des arbres » de BGL.

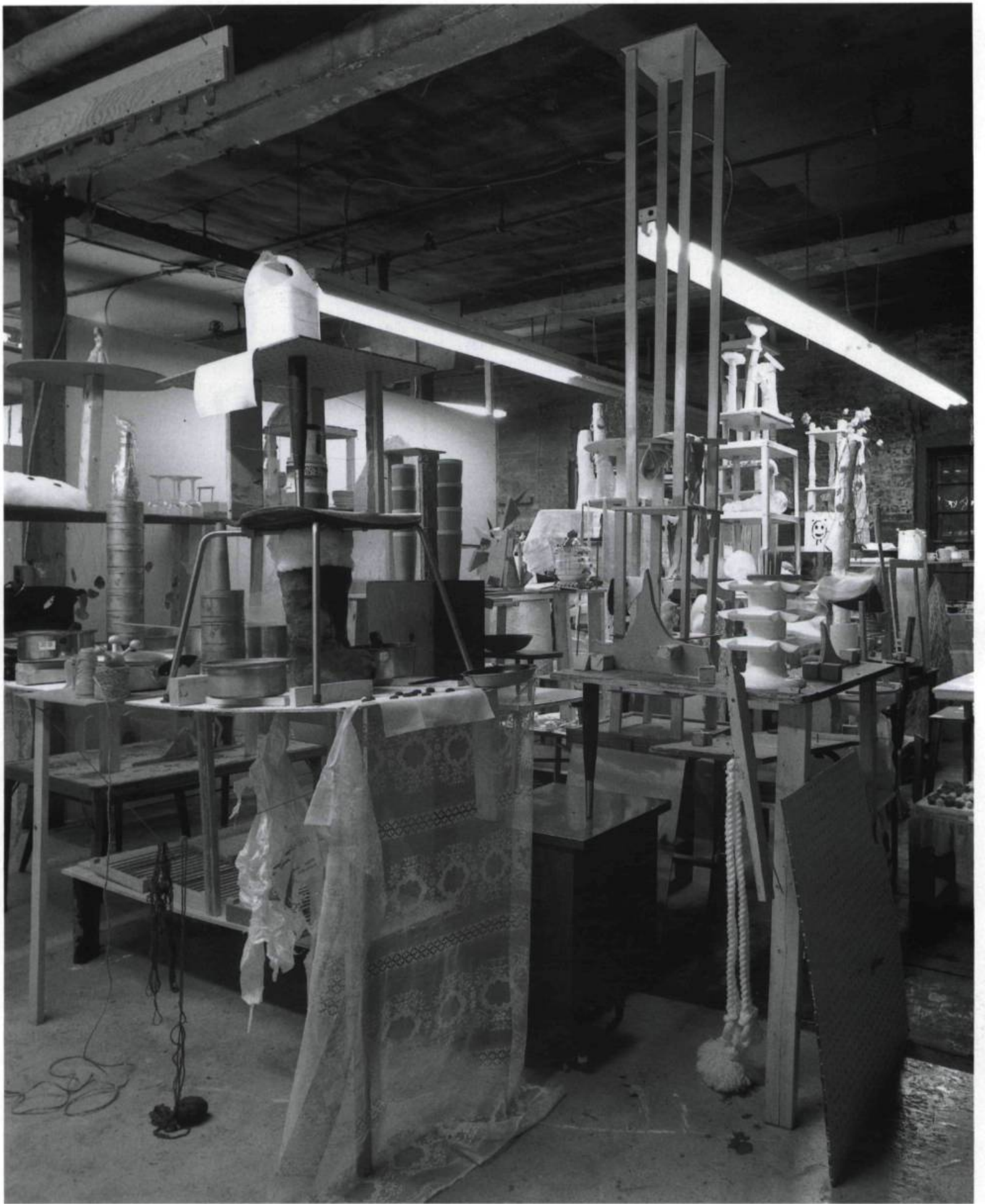
P.S. Je crois que j'ai appris beaucoup de choses en arts visuels, au cours des années soixante-dix, en visitant les expositions de la Galerie B, rue Crescent. On sait que son directeur, Roger Bellemare, a repris du service au Belgo — il a repris là où il avait laissé! — et il continue de surprendre tout en se faisant visiblement plaisir. Par exemple, en décembre dernier, il s'est offert un cadeau de Noël en présentant une expo un peu culottée mais d'une extraordinaire justesse : il n'y avait, tout au fond de la salle allongée, qu'un seul petit tableau à peu près carré — soyons générationnel, il mesurait environ 24 pouces sur 20 — de Jean-Paul Lemieux. Il s'agissait d'un de ses paysages nocturnes de 1960, presque abstrait, qui *rappelait* les fameux *Dark Paintings* de Rothko... de 1969-1970. L'œuvre parlait d'espace, entre autres, et le visiteur, qui devait traverser toute la salle pour en faire l'expérience, n'éprouvait pas le sentiment d'un vide, surtout s'il faisait plus d'un aller-retour. Bien au contraire, dès les premiers pas, il avait l'impression d'entrer dans l'esprit du tableau de Lemieux... ou encore dans l'« installation » de l'artiste/galeriste. En tout état de cause, il s'agissait d'une heureuse manœuvre. ←

P.S. I believe that I learned many things about the visual arts during the 1970s while visiting exhibitions at Galerie B, on Crescent Street. The director, Roger Bellemare, has opened up again in the Belgo Building — he has gone back to where he left off — and he continues to surprise us while visibly taking pleasure in it. Last December, for example, he gave himself the Christmas present of showing a slightly cheeky but extraordinarily apt exhibition. At the end of the long gallery, there was just one small painting, almost square — let us be of a certain generation, it measured about 24 by 20 inches — by Jean-Paul Lemieux. It was one of his nocturnal, quite abstract landscapes from 1960 that *recalled* Rothko's celebrated *Dark Paintings* from 1969-1970. The work spoke of space, among other things, and visitors had to travel the length of the gallery to see it, but you did not experience the feeling of a void, particularly if you went back and forth more than once. Quite the contrary, as soon as you entered the room you had the impression of entering into the spirit of Lemieux's painting... or into the gallery director/artist's "installation." Whatever the case, it was a fortunate manoeuvre. ←

SERGE MURPHY,  
*Autels de fortune*,  
2001. Vue d'atelier.  
Matériaux mixtes.  
Photo : Richard-Max  
Tremblay.



JEAN-PAUL LEMIEUX,  
*Lune et nuages*, 1960.  
Photo : Guy L'Heureux.  
Galerie Roger Bellemare.





BGL, *À l'abri des arbres*,  
2001. Détail de  
l'installation. Photo :  
Richard-Max Tremblay.

