

ETC



BGL : se recycler soi-même

Bernard Lamarche

Numéro 78, juin–juillet–août 2007

Écologie
Ecology (2)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35018ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamarche, B. (2007). BGL : se recycler soi-même. *ETC*, (78), 26–31.



BGL : SE RECYCLER SOI-MÊME

il existe une rubrique sous laquelle il est possible de réunir la presque totalité de la production du collectif d'artistes BGL, c'est bien celle du recyclage. Outre le fait qu'une proportion importante des œuvres du trio ait été réalisée dans le passé à l'aide de matériaux recyclés, il se dégage de cet ensemble un discours à propos de la surconsommation, dont on retrouve des échos plus ou moins accentués d'une œuvre à l'autre. Une des dernières apparitions du collectif formé de Jasmin Bilodeau, de Sébastien Giguère et de Nicolas Laverdière, à l'œil de Poisson, à Québec¹, donnait un tour de vis supplémentaire à cette dimension. Là, BGL se recyclait lui-même, créant entre les œuvres de ce qui ressemblait à une rétrospective auto-réalisée, des relations inédites, qui pointent vers ce qu'il y aurait tout lieu de voir, selon moi, à la suite de ce que Susan Sontag convoitait pour la photographie, à savoir une « écologie des images », comme une écologie des objets.

Quiconque suit les développements de l'art contemporain des dernières années ne peut ignorer la part de plus en plus importante des commissaires d'exposition de toute provenance professionnelle. Sous ces nombreux regards portés sur l'art dans la stricte visée de produire des expositions, tout un processus de gestion des objets d'art se distingue. Je ne désire pas énumérer ici toutes les étapes que doit traverser celui ou celle qui se livre à l'exercice de « commissariat », le terme semble s'imposer, une exposition,

mais il faut rappeler, si besoin en est, qu'à même ce processus se dessine toute l'organisation sociale et industrielle du système de l'art – les instances de production, de distribution et d'utilisation de l'art dans la culture contemporaine – et il y a tout lieu de se demander si une argumentation écologique ne peut pas être menée autour de ces procès. Au sein de cette mécanique se mesure la capacité des intervenants à forger des discours appuyés par des manières de présenter des œuvres, à créer des discours ou des contenus qui auraient la propriété, la formule encore une fois est devenue chose commune, de prendre leur élan *entre* les œuvres, à partir de relations qui unissent autour du vocable « art » des objets qui n'ont pas forcément été conçus pour se côtoyer.

On me voit sans doute venir à grands pas, cette manière d'investir les interstices peut être vue comme un écosystème. Du moins, il en va de la cohabitation d'éléments dans un environnement donné. Les remarques qui suivront sur la plus récente exposition individuelle de BGL sont exploratoires, mais la question mérite d'être posée, à savoir si cette exposition, intitulée *Le Discours des éléments*, ne serait pas apte, justement, à supporter un discours de nature écologiste. Pour y arriver, il faut accepter que le terme, dont l'usage est de plus en plus fréquemment associé à des idéologies politiques et même à un certain militantisme, soit dégagé de cette acception pour être entendu plus volontiers dans son sens premier de « science de l'habitat ». Une fois cette précision faite,



je suis tenté de retourner à la formule autrefois proposée par Susan Sontag alors que, souhaitant l'émergence d'une « écologie des images », elle suggérait un « remède conservatoire² » à une abondance des images sur laquelle il est aujourd'hui toujours de bon ton de se plaindre. La formule de Sontag est peut-être discutable vu la métaphore médicale qui lui est implicite, mais elle permet toutefois d'entrevoir le travail de conservation comme devant se pencher sur des objets (ou des images), qui soient de l'ordre du vivant et pour lesquels l'articulation des liens *entre* eux revient à les faire *habiter* dans un même environnement, plus ou moins contrôlé. L'analogie avec la production de BGL dépasse cependant selon moi le niveau de la métaphore et vaut d'être développée.

Acculturer l'espace

Depuis les débuts du trio en 1996, l'art de BGL a plus souvent qu'à son tour été associé à une pratique dont la teneur humoristique ne diminuait en rien une portée sociale, tout entière occupée à mettre en relief les torts et les abus de la société de consommation. Il n'y a qu'à penser, par exemple, à l'utilisation de centaines de contenants de plastique pour une œuvre, en 2002, au Musée national des beaux-arts du Québec, dont le titre, *Abondance difficile à regarder*, n'avait rien d'évocateur. La suspension de ces débris au sommet de la verrière du hall d'entrée de l'institution forçait le regard à se poser là et à scruter des objets qui, ainsi regroupés, et malgré qu'ils aient été rechargés par

l'art, ne continuaient pas moins de se manifester, précisément, comme un entassement de restes.

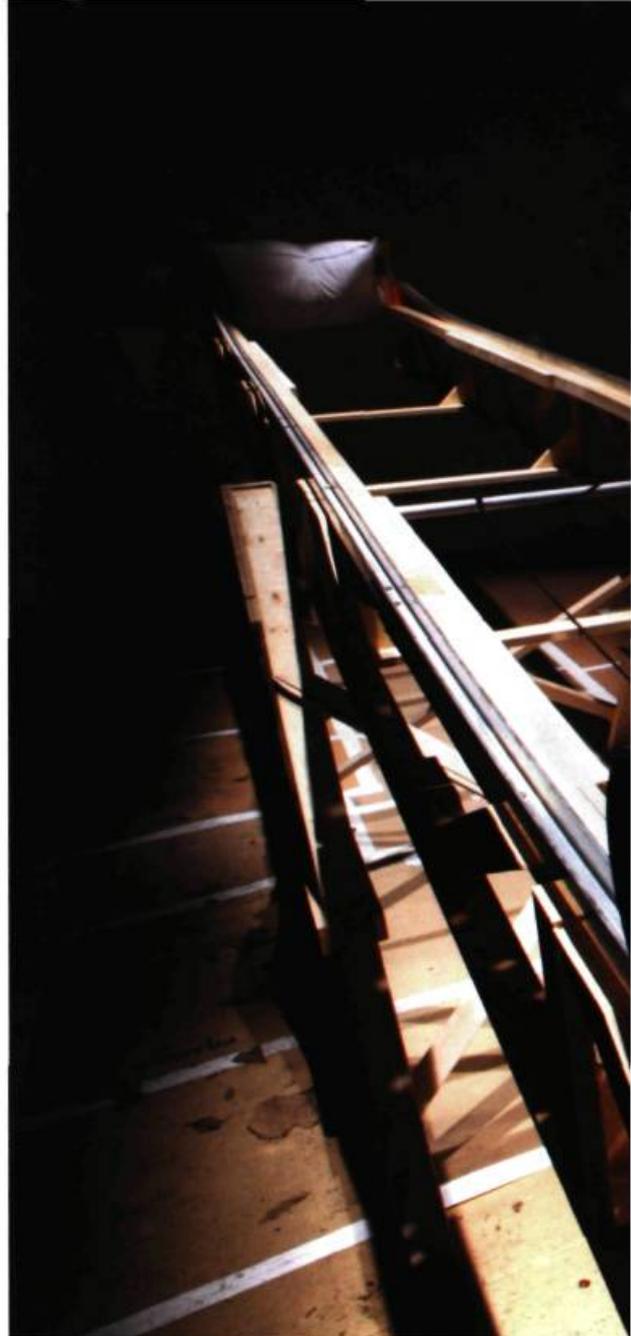
Depuis les débuts de cette décennie de création et ce, de façon synchrone au premier niveau de lecture que je viens de mentionner, les commentaires se sont multipliés au sein de la fortune critique du collectif, à l'effet que le rythme de production intensif que ce dernier s'est donné risquait de le mener vite à l'éssoufflement. Pourtant, les bons coups se sont accumulés en succession, montrant que la critique, en formulant ses inquiétudes, n'a pas su viser juste. Par contre, après dix ans de pratique, la cadence soutenue de production et d'apparitions des trois artistes, autant dans les centres d'artistes, dans les manifestations d'art public que, tout récemment, jusque dans les murs d'une galerie privée³, a très certainement eu comme effet de provoquer une considérable accumulation d'œuvres dans l'atelier du trio, reproduisant en quelque sorte le système tant décrié de la production industrielle. Ceci dit, en 2006, lors de deux des expositions auxquelles les artistes ont prêté leur concours, ils donnaient l'impression de s'être placés sous un mode rétrospectif⁴. Il faut d'ailleurs verser à ce dossier le titre presque moqueur de l'exposition présentée dans le contexte de la galerie privée, *Se la jouer commerciale*, complété par un sous-titre, *Esthétique de présentation*, soulignant à gros traits, bien que la veine traverse déjà l'ensemble de cette production, une prise de conscience accrue de l'intégration, à même l'acte créatif, d'une rhétorique de l'exposition.

À l'œil de Poisson, BGL a travaillé plus explicitement le médium de l'exposition. Profitant des travaux de rénovation effectués au centre d'artistes en vue d'en agrandir la petite salle, le trio a vertement bloqué l'entrée de la salle principale du lieu, afin de forcer les visiteurs à y entrer par l'armoire à balais. Déjà, avant même que ne soit permise la rencontre avec une première œuvre, BGL profitait du chantier pour brouiller tous les seuils de l'exposition. Il a poussé la logique à l'extrême, en s'assurant qu'un espace en règle générale non dévoué à la présentation de l'art serve au propos de l'exposition. Ceci, moins par le détournement de cette zone périphérique que par son exploitation exactement pour ce qu'elle est, à savoir un non-lieu. Poussé dans l'étroit corridor de ce minuscule entrepôt, le visiteur entraînait ensuite dans un dédale qui n'avait certes pas l'ampleur de celui qu'avait proposé BGL au Musée d'art contemporain de Montréal cinq ans plus tôt, avec *À l'abri des arbres*⁵, mais qui avait néanmoins comme effet d'acculturer l'espace de la galerie et de confondre toute tentative de repérer avec précision le point de départ de l'exposition. En effet, cette démarche de repérage de la part du visiteur était vouée à l'échec, puisque la limite était niée au profit d'une prise en considération de toute l'écologie de l'industrie des objets, dans la mesure où sont considérés en entier les axes de la production, de la distribution et de la consommation.

L'ordre naturel

À la suite des étagères de produits ménagers et d'autres outils du centre d'artistes, au détour d'un coude dans le parcours proposé, une autre série de rayonnages était ajoutée, sans qu'aucun avertissement ne vienne souligner de changement dans la nature des objets entreposés. Ce n'était qu'au gré d'un certain ressaisissement que l'amateur, s'il avait pu fréquenter le travail du trio au fil des ans, pouvait constater que s'étalait à cet endroit, pêle-mêle, l'accumulation frénétique d'objets issus de dix années d'expositions. Cette condensation vertigineuse d'œuvres présentées de la même façon que dans un entrepôt, sans aucun ordre ni effort spécifique de classement, offrait à la vue la rétrospective entière d'une carrière, mais sous un mode chaotique et dont la première caractéristique était de réintroduire les œuvres, mais cette fois, comme restes.

Il faut reconnaître qu'en se substituant ainsi au commissaire d'exposition par la prise en charge de sa propre rétrospective, le trio n'était pas seulement ingénieux que du fait d'avoir recyclé de l'ancien travail camouflé comme décombres. Bien plus intéressant encore, les artistes ont ainsi orchestré un changement de statut pour leur propre production, en lui fournissant un environnement renouvelé, un nouvel habitat. Un commissaire d'exposition aurait tenté, à tout le moins pour fins d'analyse ou d'interprétation, de classer un tant soit peu cette production touffue. Mais BGL a essentiellement réalisé le contraire de cette option. En ajoutant des matériaux bruts à des œuvres reconnaissables malgré leur fragmentation ou leur démontage partiel, BGL ra-



valait au rang de matière des objets précédemment qualifiés comme objets d'art. Aussi retournait-il le cycle de la création en repoussant la forme vers l'informe et la création vers la matière réutilisable. Ce faisant, une tournure inattendue était donnée à la rengaine maintenant défraîchie du déplacement de l'atelier d'artiste vers la galerie, un mode auquel le trio a préféré une migration *de l'entrepôt à la galerie*. De la création à l'entreposage, puis de nouveau vers la création, c'est tout le cycle de vie et, disons, de mort des œuvres d'art faute de mieux, qui était remis en cause.

Outre cette dé-qualification des œuvres, d'autres avenues se profilaient encore. Dans le mur d'étagères de droite, une échancrure avait été aménagée, un trou dont les bords laissaient voir des traces de combustion comme s'il avait été causé par un début d'incendie. Invitant d'abord à poser le regard puis, selon l'inclination de chacun à tenter l'aventure, à franchir ce nouveau seuil, une autre installation prenait corps, tel un univers parallèle. Une fois de

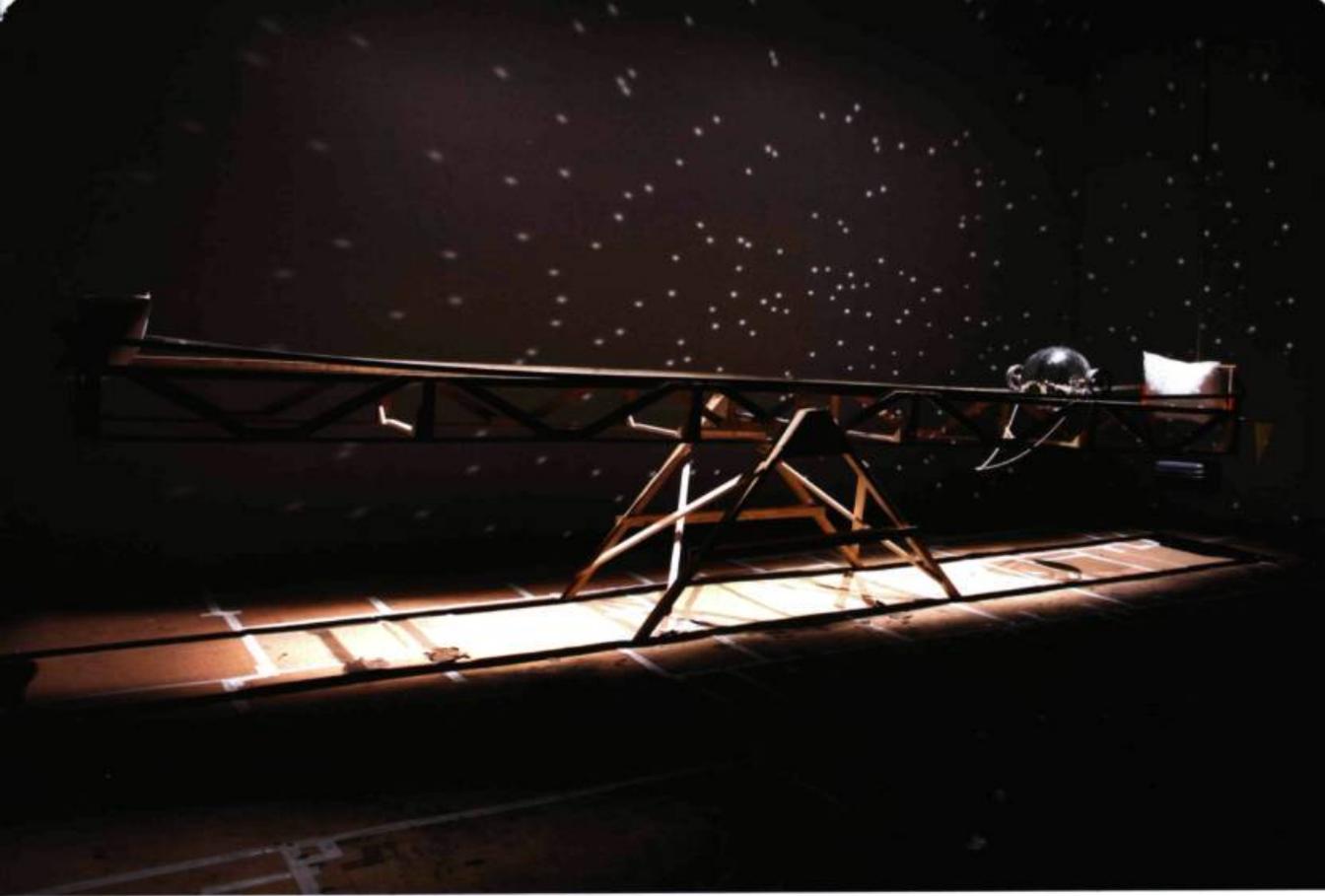


l'autre côté du mur, une voiture factice, recouverte d'un tissu noir, était placée à côté de la moto trafiquée d'une autre pièce, *Rapides et dangereux*, qui avait, en 2005, servi à une performance dans les rues de la ville. Au printemps 2006, cette voiture avait précédemment été exposée à la 9^e Biennale d'art actuel de La Havane : dans son coffre, comme une mise en abîme des salles d'expositions, est visible un de ces faux foyers de bois, avec son simulacre de flammes ondoyantes, lequel constituait l'aboutissement d'une des pistes possibles de cette mise en vitrine pour le moins singulière.

Par ailleurs, de l'autre côté de l'allée de départ, selon un dispositif qui n'était pas non plus inconnu chez BGL, à savoir le recours à un mur pivotant, la visite se poursuivait dans une salle distincte où trônait une balançoire à bascule, sur laquelle avait été déposée une boule de miroirs. Le pivot du mur actionnant par câbles celui de la balançoire, la sphère partait en vrille. De ce fait, les murs, le plafond et le plancher de cette troisième salle se trouvaient mé-

tamorphosés en un écran tridimensionnel sur lequel tournoyaient les lumières du firmament, évoquant les images photographiques populaires à très long temps d'exposition qui condensent sur une seule prise de vue les effets de la rotation de la Terre et qui envoient valser les points lumineux des étoiles sous forme de cercles de lumière.

Avec cette seconde chute à une exposition aux multiples ramifications, s'ouvrait une autre perspective, proche des considérations environnementales auxquelles le trio s'est montré attaché dans le passé, par l'opposition de l'amas des œuvres entreposées au ciel nocturne étoilé. De la sorte, contre l'abondance de la production humaine – et la profusion même de sa propre production – BGL dressait un ordre autrement plus naturel, suggéré artificiellement. Contre toute attente, la force de BGL aura été d'ajuster la rhétorique propre aux présentations rétrospectives sur un discours dont la principale réussite est une prise en considération des lieux qui ne soit pas de l'ordre de l'*in situ*. Pour ce faire, et



afin d'embrayer un discours sur les éléments, BGL allait préalablement modifier l'écosystème entier du médium de l'exposition, en résonance avec un propos écologiste.

BERNARD LAMARCHE

NOTES

¹ À Québec, l'exposition a eu lieu du 8 septembre au 8 octobre 2006, là où BGL a pour ainsi dire débuté sa carrière, en 1997. La majeure partie de cette installation d'envergure a été reprise, au Musée des beaux-arts de Montréal, dans le contexte de la présentation des finalistes régionaux du prix artistique Sobey 2006, du 17 octobre 2006 au 7 janvier 2007.

² Notre traduction. Sontag ainsi parle de l'image photographique, dans les dernières lignes de la conclusion de son ouvrage *On photography* (New York, Dell Pub., 1978 c. 1977, p. 180). Bien que la traduction de Philippe Blanchard, aux Éditions du Seuil (coll. 10/18, 1983, p. 210), propose l'expression « politique de sauvegarde », le texte original présentait la formulation suivante, que je préfère : « conservationist remedy ».

³ À la galerie Art Mûr, à Montréal, en janvier 2006.

⁴ Voir à ce sujet les commentaires de Jérôme Delgado, « Oser franchir le mur de la galerie », dans *La Presse* (vendredi 20 janvier 2006, cahier Arts et spectacles, p. 4) et de Nicolas Mavrikakis, « Le trio

fantastique. Chasse-galerie? » dans le *Voir Montréal* (jeudi 19 janvier 2006, p. 16). Le premier mentionne que le trio a pu « s'offrir une sorte de mini rétrospective »; le second se contente d'écrire que le trio a « repris des pièces présentées ici et là ».

⁵ Entièrement fait d'une suite de surprises, de pièges à regard et de couloirs sans issues, l'immense environnement se présentait comme une grotte de bois et de boîtes de carton récupérées, présentant des mondes parallèles et communicants. Là, BGL avait produit un écosystème à partir d'amoncellements de marchandise, à travers lesquels la circulation menait à un promontoire surgissant en plein cœur d'une forêt de petits conifères esquissés sculpturalement.

Conservateur de l'art contemporain au Musée régional de Rimouski, Bernard Lamarche a travaillé pendant dix ans comme critique d'art et journaliste au quotidien *Le Devoir*. Il a collaboré régulièrement aux revues *Parachute*, *ETC*, *Espace Sculpture* et *Canadian Art*. Il a été membre du comité de rédaction de la revue *Esse Art + Opinions* pendant cinq ans. Spécialiste de l'œuvre de Marcel Duchamp, il a rédigé à l'Université de Montréal un mémoire de maîtrise intitulé : *Marcel Duchamp, vite*. Il a été commissaire de l'édition 2003 de la Manif d'art, à Québec, et de *Riopelle. Impressions sans fin*, au Musée national des beaux-arts du Québec, en 2005.

