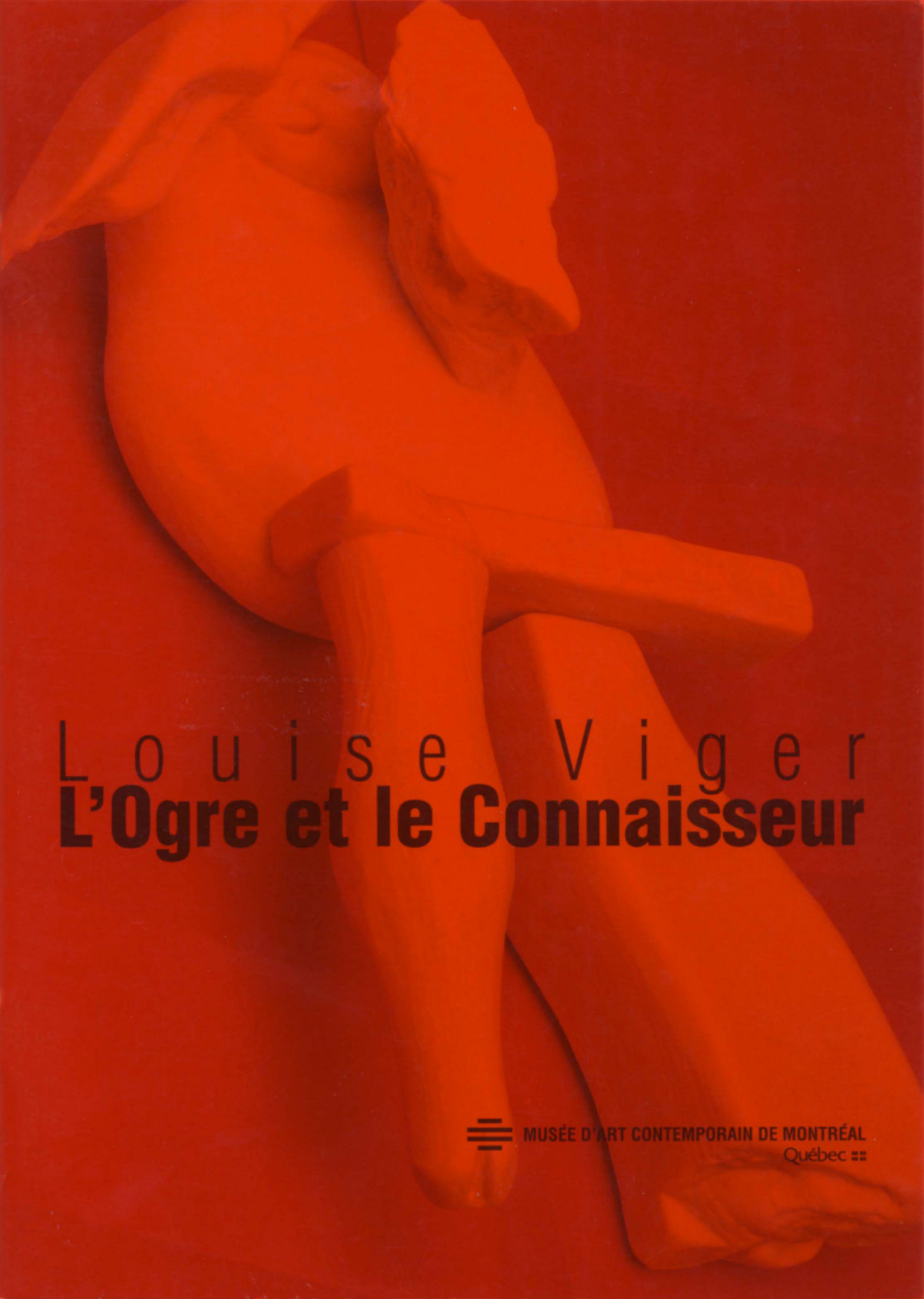


Louise Viger

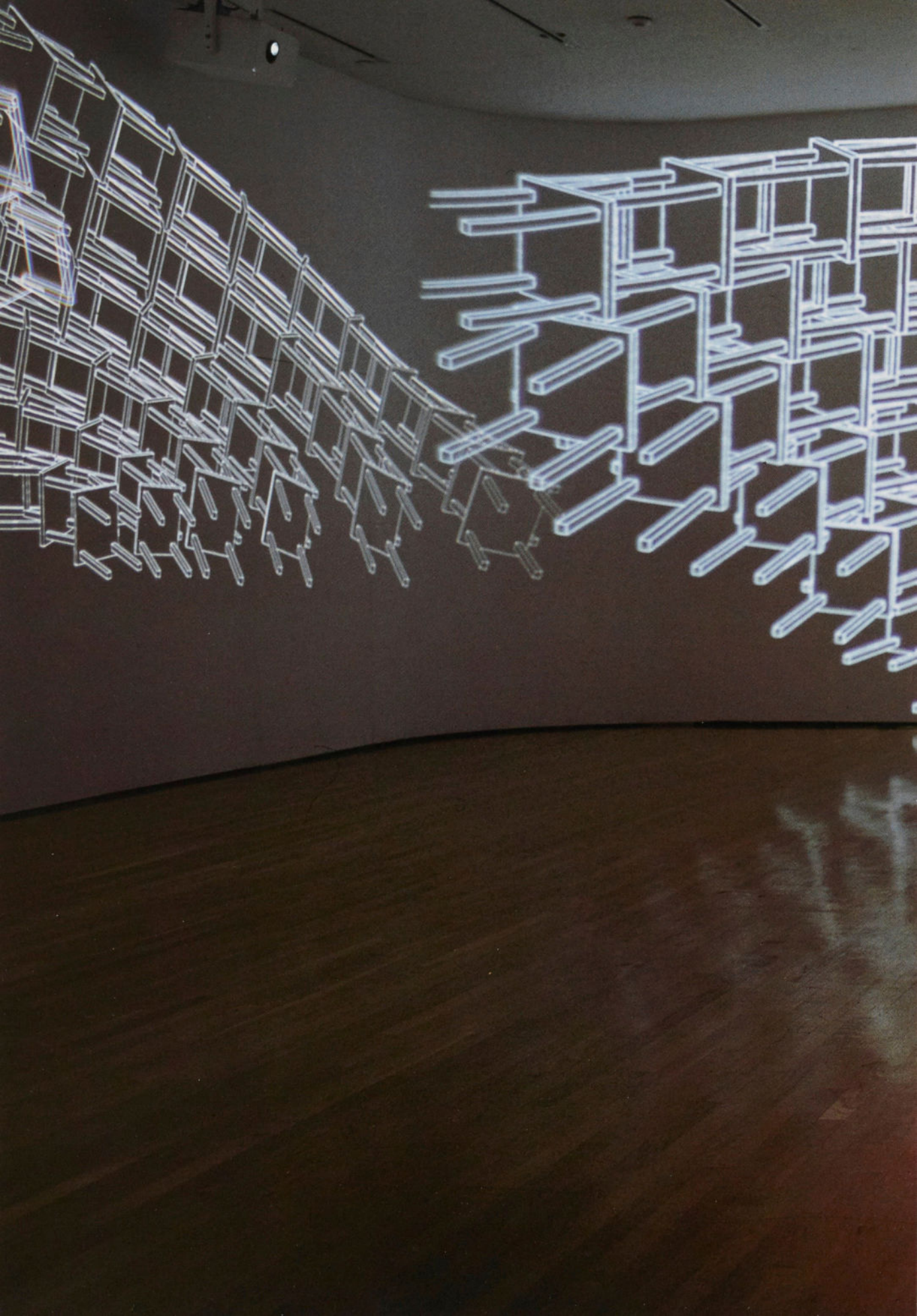
L'Ogre et le Connaisseur

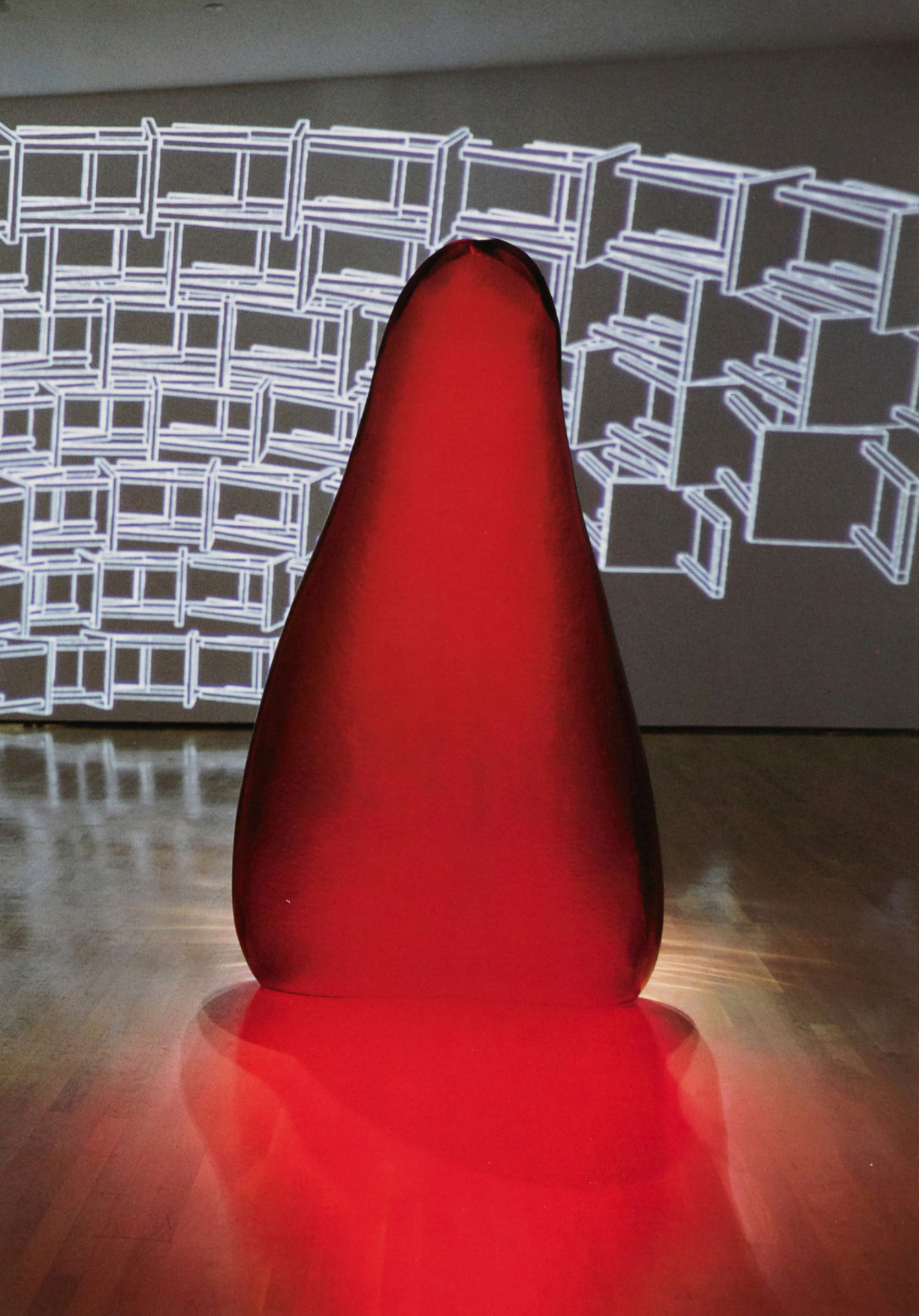
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

Louise Viger

L'Ogre et le Connaisseur

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec





Louise Viger

L'Ogre et le Connaisseur

Gilles Godmer Du 31 août au 29 octobre 2000 Musée d'art contemporain de Montréal

Louise Viger
L'Ogre et le Connaisseur

Une exposition organisée
par le Musée d'art contemporain
de Montréal et présentée
du 31 août au 29 octobre 2000

Commissaire : Gilles Godmer
Documentation biobibliographique :
Élaine Bégin

Cette publication a été réalisée
par la Direction de l'éducation et
de la documentation du Musée
d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée :
Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves :
Olivier Reguin
Traduction et lecture d'épreuves :
Susan Le Pan
Conception graphique :
Épicentre communication globale
Impression :
Imprimerie Quad

Le Musée d'art contemporain
de Montréal est une société
d'État subventionnée par le
ministère de la Culture et des
Communications du Québec
et bénéficie de la participation
financière du ministère du
Patrimoine canadien
et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain
de Montréal, 2000

Dépôt légal : 2000
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage
avant publication (Canada)
Godmer, Gilles
Louise Viger : l'ogre et le connaisseur :
du 31 août au 29 octobre 2000
Catalogue d'une exposition tenue au
Musée d'art contemporain de Montréal.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.
ISBN 2-551-20370-8

1. Viger, Louise, 1940- - Expositions.
2. Installations (Art) - Québec (Province) -
Expositions. I. Viger, Louise, 1940- .
II. Charbonneau, Chantal, 1962- .
III. Musée d'art contemporain de Montréal.
IV. Titre.
N6549.V54A42000 709'.2 COO-941363-4F

Tous droits de reproduction, d'édition,
de traduction, d'adaptation, de représentation,
en totalité ou en partie, réservés en exclusivité
pour tous les pays. La reproduction d'un extrait
quelconque de cet ouvrage, par quelque
procédé que ce soit, tant électronique que
mécanique, en particulier par photocopie
ou par microfilm,est interdite sans l'autorisation
écrite du Musée d'art contemporain de Montréal,
185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal
(Québec) H2X 3X5.

Louise Viger désire remercier
le Conseil des arts et des lettres
du Québec, de même que les personnes
et organismes suivants : Albert Simon
et l'Institut de tourisme et d'hôtellerie
du Québec; Guy Perron, DAS
(dessin assisté par ordinateur);
ainsi que Jules Lassalle et l'atelier Attitude.

L'Ogre et le Connaisseur, 2000

Le personnage :
chocolat blanc et gomme adragante
40 x 35 x 13 cm

La langue :
résine de polyester
185 x 105 x 45 cm

La projection lumineuse :
8 projecteurs à diapositives
1 380 x 1 086 cm (surface au sol)

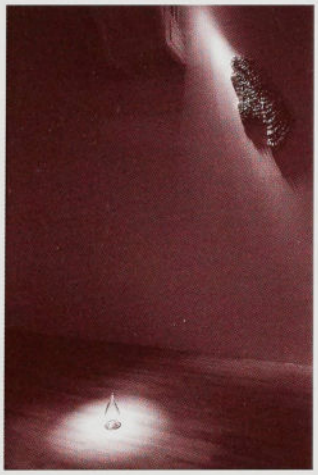
Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

Sur les traces du goût

Gilles Godmer

Il y a d'abord le titre, *L'Ogre et le Connaisseur*, qui, dans sa formule même, n'est pas sans évoquer le monde des contes pour enfants. D'emblée, si l'énoncé recèle une vague promesse de merveilleux, il propose surtout de délimiter le champ d'investigation du visiteur. De plus, son parfum de paradoxe et de mystère donne un ton : la rencontre promise avec la plus récente création de Louise Viger peut désormais avoir lieu.

Il faut dire que par cette œuvre, l'artiste, qui se définit comme sculpteure, poursuit une série qui porte sur les cinq sens, entreprise il y a quelques années. Déjà *Zéphyr* (le toucher) a été réalisé. Cette fois, c'est de goût dont il s'agit, autant



Zéphyr, 1997

d'ailleurs dans sa dimension sensorielle (l'Ogre) qu'esthétique (le Connaisseur), d'où l'étendue du champ sémantique habilement balisé par le titre.

Ce travail récent apporte deux nouveautés dans la façon qu'a Louise Viger d'aborder son art. D'abord, il y a un changement d'échelle notable qui marque pour elle une première expérience avec la monumentalité. En corollaire, l'œuvre nouvelle instaure un rapport à l'espace auquel le travail précédent de l'artiste ne nous avait guère habitués et que, de toute évidence, la possibilité qui lui était offerte d'exposer au Musée lui permettait d'aborder à dessein et avec à-propos.

Ainsi, un circuit s'impose déjà au visiteur dès qu'il a pris connaissance du titre. Ayant à peine franchi l'entrée de la salle où il fait bientôt face à un mur qui dévie immanquablement son parcours, il se voit interpellé, et pour ainsi dire accueilli, par un petit personnage qu'il lui est assez difficile d'ignorer. Apparemment asexué, hybride, mi-ange, mi-gnome, ce personnage, un peu à la manière du Chat botté, a pour fonction de guider le visiteur vers le corps principal de l'œuvre[1]. Ce faisant, par la place qu'il occupe dans sa périphérie et par le rôle qu'il y tient — sorte d'intermédiaire entre deux parties, entre une partie encore et un événement ou une scène quelconques, étant à la fois celui qui accueille, annonce, présente, guide, ayant même statut de narrateur, à la limite — , il rapproche cette œuvre, de par la forme sous laquelle elle se présente déjà, de certaines réalisations picturales ou romanesques (théâtrales aussi parfois) parmi les plus achevées, en lui permettant de partager avec elles ce procédé de création éprouvé et fécond[2].

Puis, poursuivant sa route dans un couloir étroit et de plus en plus sombre qui empêche peu à peu toute lumière de s'y glisser, le visiteur fait bientôt face à l'essentiel de l'œuvre. Avançant,

puis circulant dans le vaste espace qui la compose et où elle prend place tout à la fois, il est vite confronté à l'ampleur d'une réalisation où affleure déjà le «merveilleux» que lui promettait le titre. Car le visiteur est mis en présence d'un environnement lumineux d'où toute couleur a été délibérément évacuée et qui court sur les murs de la salle : touffu, dense par l'image projetée, mais on ne peut plus évanescent par son matériau même, fait d'ombre et de lumière. Et surtout, se détachant nettement de cet environnement immatériel noir et blanc, une forme, imposante, se dresse au centre de l'espace, énigmatique et d'un rouge flamboyant qui, irrésistiblement, attire l'œil. Nous sommes cette fois dans le vif de la proposition que coiffe son drôle de titre : comme lui, elle est double; comme lui encore, elle tend à mettre en valeur certains écarts; elle tend aussi à faire ressortir des contrastes.

Le choc de la surprise passé, l'attention se porte sur ce curieux jumelage qui renvoie immanquablement au titre. On a bien sûr le sentiment d'une correspondance, d'un écho quelconque, mais rien à première vue ne permet vraiment de le situer. Il faut donc poursuivre notre lecture, considérer de façon plus attentive tout ce qui est à voir.

Entre lumière et matière

De l'environnement lumineux, fait de projections sur les quatre murs de la salle, on remarque sa configuration, tout en courbes, presque organique, formant comme une arène, comme un nid, une tanière, ou encore un immense ouvrage de vannerie; tout cela à la fois, aussi. À cause de l'évidente régularité de sa répétition, où seul le jeu de la proximité et de l'éloignement engendre des variations d'échelle, un motif vient à s'imposer soudainement, à la base de cette fabuleuse édification. Ce motif, c'est celui d'une chaise, droite, réduite à sa plus simple expression, stylisée, comme son «squelette» en fait, et qu'on aurait renversée sur le côté, motif qu'on finit par perdre de vue dans son accumulation. Étrange tout de même, de la part d'une sculpteure, de se départir ainsi de la matière, tout en réussissant à lui conserver, à travers une image de légèreté, un indéniable caractère de sensualité.

Mais la sensualité irradie encore bien davantage de cet unique objet, presque indécent, rouge et triomphant, tout à fait organique lui aussi, et ambigu : improbable flamme, vague sexe turgescent. À y regarder de près, certains indices, dont sa forme, sa texture, mais aussi les réactions qu'il est susceptible de provoquer chez certains, à sa vue — chez les enfants notamment : une irrépressible activité salivaire qui inciterait à goûter, ou du moins à lécher — , nous portent à croire qu'il s'agit d'une langue, immense, une langue de conte de fées, dirait-on : sucre d'orge géant dans son écrin d'ombre et de lumière tissé. Et cette langue, comme un monarque trônant au centre de son arène/palais, tel un Salomon jugeant et décrétant ce qui est juste, et ce qui est bon surtout, cette langue devient assise sémantique, symbole, emblème rougeoyant du goût, ce sens dont on dit d'abord qu'«il assure la conservation de l'individu[3]».

Nous atteignons cette fois au cœur de la proposition, dont les facettes, à peine entrevues mais qu'on devine nombreuses, donnent de notre sujet, le goût, l'idée de toute son étendue. Et ce qui nous entoure désormais tendra, de diverses manières, à en rendre compte : à commencer par son organe attitré, la langue; puis l'évocation lumineuse de la cavité où elle évolue (la bouche, prenant métaphoriquement la forme d'une cage, d'une panse, d'une arène, etc.), faite

d'une partie du mobilier qui se rapporte généralement à l'une des activités principales de son exercice (manger). Paradoxalement, cette dernière évocation est totalement désincarnée, faisant en cela écho à la subtilité de la chimie qu'elle implique indirectement (dans l'ingestion de la nourriture); ou même se rapportant au caractère léger, fugace, évanescent du goût, dans cette autre acception ayant plutôt rapport avec l'exercice intellectuel[4].

Sont exposés dans ce dialogue aux termes polarisés, voire antithétiques — à travers la lumière et l'ombre, la matière et son absence, au moyen d'une utilisation restreinte et ciblée de la couleur, confrontée à son absence là encore — toute la complexité et tout le mystère de ce sens un peu déchu la plupart du temps, parce qu'il «met trop en scène le corps[5]»; paradoxalement, en son absence même (à l'exception de celui du visiteur). Par la métaphore, ce qui est dit du goût et de ses particularités nous renvoie immanquablement à la complexité et au mystère de l'homme lui-même, mi-dieu, mi-bête, corps et esprit mêlés, dont cette petite phrase, aux accents tautologiques, rend bien compte à sa manière : «Il n'y a rien dans l'intellect qui n'ait d'abord passé par les sens[6].»

Disons tout de suite que si le sujet dont il est question est au moins bicéphale (la relation directe du goût au bon goût[7]), la façon de l'aborder et de le traiter l'est tout autant, du choix du titre à l'expression plastique et esthétique de la proposition. Et lorsqu'on connaît le travail précédent de Louise Viger, bien vite on retrouve sa manière. D'une part, il était dans l'ordre des choses que l'artiste s'intéressât aux cinq sens, et au goût plus particulièrement, elle qui depuis longtemps a l'habitude, par exemple, de l'utilisation de matériaux comestibles dans son travail[8]. Cet usage a davantage à voir avec une nécessité expressive, entre autres, mais il partage sa persistance, d'autre part, avec la façon qu'a Louise Viger d'aborder les questions dont elle traite le plus souvent sur un mode binaire, voire antagoniste. Ainsi, régulièrement et depuis les débuts, les couples évanescence et sensualité, matérialité et immatérialité, légèreté et lourdeur sont au rendez-vous. Celui de l'ombre et de la lumière y figure aussi, de même que ce tiraillement, exprimé souvent de façon théâtrale, entre le sacré et le profane, entre l'ange et la bête[9], autant de récurrences bien actives encore dans l'installation présente.

L'Éclipse, les Délicieux, 1991

L'œil... et la bouche

Et le choix de l'énorme langue rouge comme unique objet, au centre de l'environnement lumineux où elle prend place, cristallise et prolonge on ne peut mieux les observations qui précèdent. Symbole du goût bien sûr, où est pointée aussi la nature incarnée de notre condition, impliquant sexualité, animalité, la langue, à travers le langage (le verbe) dont elle est également l'emblème, est le véhicule par excellence de la pensée humaine, associée volontiers dans ce cas à un ordre intellectuel, voire spirituel. À travers elle se profile l'image du docteur Jekyll et de monsieur Hyde, ou mieux encore : de Dionysos (lié aux débordements des passions) et d'Apollon (identifié aux manifestations de la raison).

Bien entendu, à cette langue «bifide» correspond un sens du goût à l'avenant; tout au moins par rapport aux extrêmes du spectre couvert[10]. Chemin faisant, si, de la sensation gustative, le goût en vient à prendre l'un des visages «de l'inéluctable soumission à l'ordre du corps, aux nécessités de la biologie et de la physiologie[11]», à l'opposé, le goût nous fait aussi pénétrer dans le vaste champ de l'esthétique: «Ce sens, ce don de discerner nos aliments, a produit dans toutes les langues connues la métaphore qui exprime par le mot goût le sentiment des beautés et des défauts dans tous les arts[12]...» Dans ce registre, il donne accès au monde du Connaisseur qui se reconnaît à son jugement à toute épreuve, fait d'intuition, d'un œil sûr, d'une vaste culture artistique doublée d'une solide expérience des œuvres.

À cause justement de la dimension esthétique à laquelle nous en arrivons maintenant, la création de cette œuvre, pour Louise Viger, ne pouvait se faire nulle part ailleurs que dans un musée. Car si la première définition du terme conserve toute sa pertinence et suscite chez elle un vif intérêt, il va sans dire que la notion de goût, telle qu'elle intéresse, dans le cas présent, le Connaisseur, est fondamentale pour l'artiste qu'elle est. L'idée d'entretenir les visiteurs du goût, dans un musée, donnait l'assurance d'embrasser tous les sens du mot, d'ouvrir la porte à la question fondamentale du goût telle qu'elle se pose dans la sphère d'activité où évolue l'artiste, ou encore telle qu'elle se pose bien sûr dans un musée de manière plus manifeste. Comme il se doit, à travers sa collection par exemple, le musée présente un regard, propose ou même impose des choix au visiteur, par le biais d'œuvres qu'il sélectionne, préserve, en leur offrant ainsi un statut nouveau.

Pour le visiteur, l'intérêt du propos où a pu le conduire le dispositif mis en place pour l'occasion se situe tout autant dans les choix que l'artiste a dû opérer, pour créer un tel contexte, propice à cette réflexion sur le goût. Ainsi, à travers une remise en question de sa discipline artistique, la sculpture, dont elle repousse toujours plus les limites, prenant davantage en compte l'aire d'exposition elle-même, au détriment, notamment, de la matière, Viger tend à miser sur l'effet produit, faisant montre de qualités théâtrales évidentes, ce qui n'est pas nouveau chez elle. Car, dans son intervention en salle, «qui repose sur une symbolique aérienne, qui revendique la légèreté comme valeur inhérente à une phénoménologie du goût[13]», il est bien difficile de ne pas lui reconnaître qu'elle joue habilement de l'effet : à preuve ce modeste et petit personnage menant à des éléments qui, monumentaux, en imposent; ou ce couloir étroit et sombre qui conduit à l'ouverture d'une aire spacieuse où la lumière prend toute la place; ou ce jeu dramatique encore, par lequel un espace important accueille un objet singulier, unique et coloré.

En usant d'effets nombreux et efficaces, et cela avec une grande économie de moyens, en réussissant à créer ce lieu tout de dénuement, presque étrange, où rôde pour certains une odeur d'enfance[14], l'artiste en vient à effleurer l'onirique, nous emmène aux portes du rêve : «Les songes ne sont que la mémoire des sens[15]». Et tout à coup, sans même y prendre garde, une autre porte s'entrebâille où l'installation, soudain, prend une vague couleur psychanalytique. Comme le rêve, ce lieu, dans sa singularité, dans son indétermination même, porte à interprétation, semble vouloir s'ouvrir sur d'autres horizons. Une fois de plus, dans la suite du travail antérieur de l'artiste, et on le saisit rapidement, ce dispositif est codé, peuplé de symboles qui sont à déchiffrer, à interpréter diversement.

Du goût et du musée

«L'appétit tient du rêve, car il est à la fois mémoire et hallucination[16].» Et soudain, on prend conscience que cette allusion au rêve n'était pas si aléatoire qu'on l'eût cru. Assez curieusement, dans cette citation, le rêve, empruntant une voie inattendue, nous ramène au goût et à sa phénoménologie. Et comme par hasard, de façon indirecte peut-être, la boucle semble vouloir se boucler avec le goût sensuel, qui a aussi et d'abord pour fonction d'éloigner la mort, en entretenant la vie : manger pour survivre; manger pour se garder en vie. En fait, «la mort rôde chez ceux qui jubilent dans les banquets et les repas, elle est à l'œuvre dès qu'on ingère, dès qu'on digère, dès qu'on ressent la faim ou la soif[17]...»

Et dans ce retour à sa définition première, le goût nous renvoie à nouveau au musée, lieu particulièrement prisé du Connaisseur (la boucle, une fois de plus...). Il nous renvoie à cette fonction essentielle du musée à qui il revient également de conserver, de protéger du temps et de ses affres, de prolonger aussi la vie de l'œuvre, de lui éviter toute détérioration, de lui proposer enfin une bien relative pérennité, un ersatz d'immortalité.

Dans cette fonction unique qui leur est dévolue, et où ils se rencontrent, l'un comme l'autre — le goût et le musée — méritent d'être renvoyés dos à dos, n'étant l'un et l'autre que vanité (comment ne pas penser à nouveau à cette grosse langue rouge, à la fois nature morte et objet précieux, bien mise en valeur dans son environnement/écrin, traitée avec tous les égards, nous renvoyant ainsi, métaphoriquement, à l'objet ou à l'œuvre de musée) : tous deux sont voués à l'échec dans leur entreprise dérisoire de repousser l'inévitable. Comme dans les grandes mythologies nordiques, leur combat jamais ne cesse, bien que son issue, scellée d'avance, soit connue de tous.

À l'évidence, cette installation, réalisée ailleurs que dans le musée, se serait vue amputée de tout un pan de la réflexion qu'elle porte; une composante vraiment essentielle, à la limite davantage symbolique que matérielle, lui aurait cruellement fait défaut. Dans son parcours, sur les traces du goût, le visiteur n'aurait certes pu prendre toute la mesure du sujet proposé, sujet pour lequel l'artiste, cette fois, pousse un peu plus son art dans ses derniers retranchements, où la matière, de moins en moins présente, se fait aussi de plus en plus surprenante, au profit de nouveaux «matériaux» qui jamais n'altèrent son pouvoir expressif, bien au contraire. Jamais non plus nous ne sommes amenés à douter, et cela en dépit de l'audace dont elle fait preuve, que nous sommes, à chaque fois, en présence de l'œuvre d'une authentique sculpteure.

L'Éclipse, les Délicieux, 1991

1. Au moment où nous écrivons ces lignes, l'allure que prendra cet élément n'est pas définitivement arrêtée. **2.** On pense ici à la peinture, celle de la Renaissance où l'«admoniteur» tient lieu de structure d'accueil, de guide, de présentateur d'une scène principale auprès du spectateur. On pense également à la fonction de narrateur dans le roman, au théâtre. De plus, ce petit personnage renvoie immanquablement à la figure de l'ange et à sa fonction d'annonciateur, dont l'équivalent en cuisine serait celle du fumet, annonciateur du repas à venir. **3.** Michel Onfray, *La Raison gourmande*, Paris, éditions Grasset & Fasquelle, 1995, p. 116. **4.** Gianfranco Marrone, «Réception et construction de l'objet de goût chez Brillat-Savarin», *Nouveaux actes sémiologiques*, Limoges, Pulim, Presses universitaires de Limoges, 1998, p. 9. **5.** Michel Onfray, *op. cit.*, p. 111. **6.** Michel Serres, *Les Cinq Sens*, Paris, éditions Grasset & Fasquelle, 1985, p. 177. **7.** Gianfranco Marrone, *op. cit.*, p. 9. **8.** Entre autres, l'utilisation de la pâte de sucre dans ses sculptures de l'exposition *L'Éclipse, les Délicieux*, en 1991. **9.** Chantal Boulanger, «*L'Éclipse, les Délicieux* de Louise Viger», *Protée*, vol. 24, n° 1, printemps 1996, p. 70 — 71. **10.** «Le goût institue la sapience. Par la définition latine ancestrale de l'humain, nos aïeux instruits, mais sensibles encore, signifiaient sérieusement que sans le goût nous risquions de quitter l'état d'homme, de retomber au rang des bêtes.» Michel Serres, *op. cit.*, p. 167. **11.** Michel Onfray, *op. cit.*, p. 155. **12.** De Voltaire, cité par Jean-Jacques Boutaut dans son article «Sémiotique de la représentation visuelle du goût», *Images du goût, Champs visuels* n° 5, mai 1997, p. 56. **13.** Texte de l'artiste dans la présentation de son projet au Musée. **14.** Pour l'artiste et pour la plupart des gens de sa génération, le sucre d'orge évoque l'enfance qui, elle-même, est tout de suite associée au jeu... Il est intéressant de constater que dans nos sociétés, le «bon goût» s'exerce souvent comme un jeu. **15.** Citation de Brillat-Savarin, tirée de la lecture de Roland Barthes accompagnant *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin, texte établi par Michel Guilbert, Paris, Hermann, 1975, p. 24. **16.** *Ibid.*, p. 25. **17.** Michel Onfray, *op. cit.*, p. 252.

On the Trail of Taste

To start with, there is the title, *The Ogre and the Connoisseur*, whose very wording is suggestive of the world of children's stories. Right away, while the statement holds out a vague promise of wonderment, it proposes, above all, to delimit the visitor's scope of investigation. Its hint of paradox and mystery further sets the tone: the promised encounter with the latest creation by Louise Viger may now take place.

In this work, the artist, who defines herself as a sculptor, continues a series revolving around the five senses, which she began a few years ago with *Zéphyr* (touch). This time, the subject is taste, both in its sensory dimension (the Ogre) and in its aesthetic sense (the Connoisseur), hence the semantic range cleverly mapped out by the title.

This recent work brings two innovations in Louise Viger's approach to her art. First, a notable change in scale marks her first experiment with monumentality. As a consequence, the new piece introduces a spatial relationship which we were unaccustomed to in the artist's previous work and which the opportunity she was offered to exhibit at the Musée evidently allowed her to take up purposefully and fittingly.

An obligatory route is laid out for visitors as soon as they have read the title. They have barely crossed the gallery threshold when they come up against a wall that inevitably diverts them from their planned direction, as a small figure that is rather hard to ignore catches their attention and welcomes them, in a way. Seemingly sexless, hybrid, half-angel, half-gnome, this figure, a little like Puss in Boots, has the job of guiding visitors to the main body of the work.[1] In so doing, through the place it holds on the work's periphery and the role it plays there—as a kind of intermediary between two parties, or between a party and some kind of event or scene, acting as greeter, announcer, presenter and guide all at once, and even, in a pinch, as narrator—the figure establishes a connection between this piece, in the form in which it is presented, and some of the most accomplished works of painting or literature, by having it share with them this proven, rich, creative process.[2]

Then, continuing their journey along a narrow and increasingly dark corridor that gradually shuts out all light, visitors soon come face to face with the essence of the work. Stepping forward, then moving around the vast space that is both component and site of the work, they are quickly confronted with the scale of a creation in which the "wonderment" promised by the title is already plainly visible. Here, visitors are brought right into a luminous environment which has deliberately been bled of all colour and which runs across the gallery walls, seeming thick and dense because of the projected image, but made unimaginably evanescent by its very material, consisting of shadow and light. And above all, standing out in sharp contrast against this intangible black and white environment, an imposing, enigmatic, flaming red form rises up in the centre of the space and, irresistibly, draws the eye. We are now able to fully apprehend the work described by this odd title: like the title, the work is dual in nature; and again like the title, it tends to bring out certain differences as well as to emphasize the contrasts.

Once the shock of the surprise has passed, our attention turns to this curious pairing that inevitably refers back to the title. We have the sense of a connection, of some kind of echo, of course, but at first glance, no clue is given allowing us to place it. We therefore have to continue our reading, and consider more closely everything that is there to see.

Between Light and Matter

What we notice of the luminous environment, made up of projections on the four gallery walls, is its configuration, all curves, practically organic, forming something like an arena, a nest, a den, or else an immense piece of wickerwork—perhaps even all of that at once. Because of the obvious regularity of its repetition, in which only the play of proximity and distance creates variations in scale, a motif suddenly appears at the base of this fabulous construction. This motif is that of a chair, quite straight, reduced to its simplest expression, stylized, like its own "skeleton" in fact, and turned over on its side, a motif which we eventually lose sight of in its accumulation. It is strange for a sculptor to relinquish matter this way, yet at the same time she uses an image of lightness to maintain its undeniable sensuality.

Sensuality radiates even more from this unique, almost indecent, object, standing proud and red, not to mention totally organic, and ambiguous, too: an improbable flame, a vague, turgescent sex organ. On closer look, certain signs, such as its shape and texture, as well as the reactions the sight is likely to spark in some people—children, in particular: an irrepressible salivary activity that gives them an urge to taste, or at least to lick—lead us to believe that it is an enormous tongue, a fairytale tongue, we might say: a giant stick of barley sugar in its woven box of shadow and light. And this tongue, like a monarch sitting enthroned at the centre of his arena or palace, like a Solomon judging and decreeing what is just, and above all, what is good, this tongue becomes a semantic foundation, a symbol, a glowing red emblem of taste, that sense which is described first of all as "ensuring the preservation of the individual."[3]

And so we get to the heart of the work, whose facets, barely glimpsed but guessed to be many, give a taste of our subject, an idea of its full extent. What surrounds us will now tend, in various ways, to illustrate it: beginning with its appointed organ, the tongue; then the luminous evocation of the cavity in which it moves (the mouth, metaphorically taking the shape of a cage, a paunch, an arena, etc.), formed of part of the furniture generally associated with one of the main activities involved in exercising it (eating). Paradoxically, this latter evocation is completely disembodied, thereby echoing the subtlety of the chemistry which it implies indirectly (in the ingestion of food), or even relating to the delicate, fleeting, evanescent nature of taste, in its other sense connected more closely with intellectual exercise.[4]

Set out in this dialogue with its polarized, even antithetical terms—through light and shadow, matter and its absence, and a limited, targeted use of colour, also contrasted with its absence—are all the complexity and mystery of this sense that is often disdained, because it "displays the body too much"[5]—paradoxically in its very absence (with the exception of that of the visitor). Through metaphor, what is said about taste and its characteristics inevitably sends us back to the complexity and mystery of man himself, half-god, half-beast, body and soul intermingled, fairly well summed up in the following brief statement with tautological overtones: "There is nothing in the intellect that has not first passed through the senses."[6]

Let us say right away that if the subject concerned is at least two-headed (the direct connection between taste and good taste),[7] so is the way of approaching and handling it, from the choice of title to the plastic and aesthetic expression of the work presented. And when we are familiar with Louise Viger's earlier work, we readily recognize her style. It was perfectly natural for the artist to be interested in the five senses, and in taste in particular, since she has long been in the habit of using edible materials, among other things, in her work.[8] This use has more to do with an expressive need, but it also shares its persistence with Louise Viger's way of tackling the questions she usually deals with in a binary or even antagonistic mode. Regularly, and since the beginning, her work has thus involved pairings of evanescence and sensuality, materiality and immateriality, lightness and heaviness. The combination of light and shadow appears, as well, along with the conflict, often expressed dramatically, between the sacred and the profane, angel and beast,[9] recurrences that certainly remain active in the current installation.

The Eye… and the Mouth

The choice of an enormous red tongue as the sole object, in the centre of the luminous environment where it stands, could not be better as a way of crystallizing and extending the preceding observations. Symbol of taste, to be sure, in which the incarnate nature of our condition is also underscored: implying sexuality

and animality, the tongue, through language (the word), of which it is also the emblem, is the pre-eminent vehicle of human thought, easily associated in this case with an intellectual, even spiritual order. Through it we see outlined the image of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, or better yet, of Dionysus (linked to excesses of passion) and Apollo (identified with manifestations of reason).

Of course, this "bifid" language corresponds to a similar sense of taste, at least in relation to the extremes of the spectrum covered.[10] If, along the way from its gustatory sense, taste begins to take on one of its faces "of the inescapable submission to the order of the body, to the necessities of biology and physiology,"[11] it also, conversely, leads us into the vast realm of the aesthetic: "This sense, this gift of discerning our foods, has produced in every known language the metaphor that expresses through the word taste the sense of beauty and defect in all arts…"[12] In this vein, it ushers us into the world of the Connoisseur, who may be recognized by his never-failing judgment, made up of intuition, a sure eye and extensive artistic knowledge coupled with a solid experience of the works.

Precisely because of the aesthetic dimension we are now coming to, Louise Viger felt that this work could not be created anywhere else but in a museum. For while the first definition of the term is still just as relevant and elicits a keen interest on her part, it goes without saying that the notion of taste, as it here involves the Connoisseur, is fundamental to her as an artist. The idea of conversing about taste with visitors in a museum offered the assurance of embracing all of the word's meanings, of opening the door to the essential question of taste as it is posed in the sphere of activity in which the artist operates, or as it is naturally and more obviously posed in a museum. The museum—through its collection, for example—quite properly presents a look, proposes or even imposes choices for the visitor by way of the works it selects and preserves, thus offering them a new status.

For visitors, the interest of the notions introduced by the device employed here lies just as much in the choices the artist has had to make, in order to create such a setting conducive to this contemplation of taste. Consequently, in calling into question her artistic field—sculpture—whose limits she is constantly expanding, in making more of the exhibition space itself, to the notable detriment of the material, Viger is counting on the effect produced, so displaying obvious dramatic qualities, and not for the first time. Indeed, in her work here in a museum gallery, "which is based on an ethereal symbolism, which demands lightness as an inherent value in a phenomenology of taste,"[13] it is very hard not to acknowledge her skill in playing on effects: look, for instance, at this small, modest figure leading us to imposing, monumental elements; or this dark, narrow corridor that opens up in a spacious area where light fills the whole room; or else the drama in which a large space holds a single, unique, colourful object.

By making use of numerous powerful effects with great economy of means, by managing to create this utterly bare, almost strange place which, for some people, is redolent of childhood,[14] the artist touches on the world of dreams, brings us up to the open doorway: "Dreams are only the memory of the senses."[15] And suddenly, without our realizing it, another door begins to open, where the installation suddenly takes on a vague psychoanalytic colour. Like a dream, this place, in its singularity, in its indeterminacy even, prompts interpretation, seems to open onto other horizons. Once again, keeping in mind the artist's earlier work, we quickly grasp that this device is coded, filled with symbols that are to be deciphered and interpreted in different ways.

Of Taste and the Museum

"Appetite depends on dreams, since it is both memory and hallucination."[16] And suddenly we realize that this allusion to dream was not as random as we may have thought. Oddly enough, in this quotation, dreams follow an unexpected path leading us to taste and its phenomenology. As if by chance, perhaps indirectly, the circle wants to be completed with the sensual taste, whose primary function is to keep death at bay, by sustaining life: eating to survive; eating to stay alive. For indeed, "death lurks in those who exult at banquets and meals, it is at work as soon as we ingest, as soon as we digest, as soon as we feel hunger or thirst…."[17]

In this return to its initial definition, taste takes us back once again to the museum, a place especially prized by the Connoisseur (completing the circle, yet again…). It takes us back to this essential function of the museum, which is also charged with preserving the work, protecting it from the throes of time, and also prolonging its life, preventing any deterioration in it, offering it a rather relative perpetuity, an ersatz immortality.

In this unique function that they have been granted, and where they meet, they both—taste and the museum—deserve to be simply dismissed, both being nothing but vanity (how can we not think again about this huge red tongue, at once still life and precious object, spotlighted in its environment/box, treated with every consideration, thus alluding, metaphorically, to the artifact or work of art as displayed in a museum): both are doomed to failure in their laughable venture of pushing back the inevitable. As in the great Nordic mythologies, their struggle never ceases, even though its fate, sealed in advance, is known to all.

Quite clearly, this installation, produced anywhere else but in a museum, would have been cut off from a large segment of the thoughts it induces; the lack of a truly essential component, ultimately more symbolic than physical, would have been sorely felt. In their journey on the trail of taste, visitors would certainly not have been able to take the full measure of the subject proposed, a subject for which the artist pushes her art to the limit this time, where matter, less and less present, becomes more and more surprising, in favour of "new materials" which never alter her expressive power—quite the contrary. Nor are we ever tempted to doubt, in spite of the audacity she demonstrates, that we are, every time, in the presence of the work of a genuine sculptor.

1. At the time of writing, the look of this element had not been finally decided.
2. Here we are thinking of painting, in the Renaissance, for example, where the "admonisher" acts as greeting element, guide and presenter of aprincipal scene to the spectator. We are thinking, as well, of the role of the narrator in novels and plays. This small figure also inevitably alludes to the figure of the angel and its function as a herald, of which the culinary equivalent would be the smell of food cooking, heralding the meal to come.
3. Translated from Michel Onfray, *La Raison gourmande* (Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1995), p. 116.
4. Gianfranco Marrone, "Réception et construction de l'objet de goût chez Brillat-Savarin", *Nouveaux actes sémiologiques* (Limoges: Pulim, Presses universitaires de Limoges, 1998), p. 9.
5. Michel Onfray, op. cit., p. 111.
6. Translated from Michel Serres, *Les Cinq Sens* (Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1985), p. 177.
7. Gianfranco Marrone, op. cit., p. 9.
8. Such as the use sugar paste in her sculptures in the exhibition *L'Éclipse, les Délicieux*, 1991.
9. Chantal Boulanger, "*L'Éclipse, les Délicieux* de Louise Viger," *Protée*, Vol. 24, No. 1 (Spring 1996), p. 70-71.
10. "Taste introduces wisdom. In the ancestral Latin definition of humankind, our educated, yet still sensitive, forebears meant quite seriously that without taste we ran the risk of departing the human state and of falling back to the station of beast." Michel Serres, op. cit., p. 167.
11. Michel Onfray, op. cit., p. 155.
12. Voltaire, quoted by Jean-Jacques Boutaut in his article "Sémiotique de la représentation visuelle du goût," *Images du goût, Champs visuels*, No. 5 (May 1997), p. 56.
13. Text by the artist in the presentation of her project at the Musée.
14. For the artist and most people of her generation, barley sugar conjures up childhood which, in turn, is immediately associated with play… It is interesting to note that in our societies, "good taste" is often exercised in the way of a game.
15. Quotation from Brillat-Savarin, taken from Roland Barthes' introduction to *Physiologie du goût* by Brillat-Savarin, ed. Michel Guilbert (Paris: Hermann, 1975), p. 24.
16. Ibid., p. 25.
17. Michel Onfray, op. cit., p. 252.

Biobibliographie sélective

Louise Viger. Née à Grand-Mère (QC). Vit et travaille à Montréal (QC).

Expositions particulières

1994 *Louise Viger*, Galerie Charles & Martin Gauthier, Québec (QC), 10 févr.-13 mars 1994. — Catalogue.

1991 *L'Éclipse, les Délicieux*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 11 mai-15 juin 1991.

1990 *Louise Viger*, CREDAC, Ivry-sur-Seine (France), 3 oct.-25 nov. 1990. — Catalogue.

1988 *Hommes, usages, ornements*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 17 sept.-15 oct. 1988.

Œuvres publiques

1997 *Et moi, la goutte, je te parle à toi la rivière*, Hôpital Notre-Dame-du-Lac, Notre-Dame-du-Lac (QC), 1997.

1995 *J'écoute vos voix (comme j'écoute l'immensité de la mer)*, Foyer Dehauffe, Shawinigan (QC), 1995.

1994 *Le Chant luminaire*, Théâtre Petit Champlain, Québec (QC), 1994.

Vasque vitrail (aux ailes déployées), Hôpital historique l'Hôtel-Dieu du Québec, Québec (QC), 1994.

1993 *Lys*, Musée Marius Barbeau, Saint-Joseph-de-Beauce, 1993.

1992 *L'Homme carrousel*, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), 1992.

1986 *Les 350° autour de l'objet*, 1986. — Art public. Projet conjoint avec Gilbert Boyer, événement en trois temps : *350 Degrés autour de l'objet*, févr.-mai 1986, installation spatiale et temporelle : envois postaux, affiche, encarts publicitaires et commentaire complice de Johanne Lamoureux dans la revue *Parachute*, n° 43 (1986), p. 29-30; *A Question of Image II*, Contemporary Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 27 mai-21 juin 1986; *Facteur, Facteurs*,, sept lieux d'exposition dans des vitrines du boul. Saint-Laurent, Montréal (QC), 19-30 nov. 1986. — Catalogue-livre d'artiste, dépliant.

Expositions collectives

1999 *La Folle du logis*, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), 24 sept.-19 déc. 1999. — Dépliant.

1997 *L'Histoire à l'œuvre*, Galerie du Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC) , 9 janv.-16 févr. 1997. — Catalogue.

L'Intime : la mise en scène des corps, Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (QC), 12 oct.-9 nov. 1997. — Feuillet.

1996 *Seeing in Tongues = Le Bout de la langue*, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 10 nov. 1995-13 janv. 1996 [itinéraire : Galerie de l'UQAM, Montréal (QC), 30 mai-22 juin 1996]. — Catalogue.

1994 *Le Bruit des songes*, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), été 1994.

Musée Marius Barbeau, Saint-Joseph-de-Beauce, 23 mai-30 sept. 1994.

Paysage(s), Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 15 avril-15 juin 1994. — Catalogue.

1992 *Espaces privés*, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), 19 juin-30 août 1992.

1989 *Séries Kompakt*, Galerie d'art Lavalin, Montréal (QC), 7 avril-6 mai 1989. — Catalogue.

1988 *10 ans*, La Chambre blanche, Québec (QC), 1988.

Histoires de bois, Galerie Optica, Montréal (QC), 29 oct.-20 nov. 1988 [itinéraire : Galerie d'art de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 19 nov.-12 déc. 1989; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 11 janv.-25 févr. 1990; Musée d'art de Joliette, Joliette (QC), 11 mars-22 avril 1990.]. — Exposition organisée par les Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli. — Catalogue.

Noël réinventé, Musée de la civilisation, Québec (QC), nov.-déc. 1988. — Dépliant.

1986 *Canada Collects : Contemporary Sculpture from the Art Bank*, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 1er oct. 1985-2 janv. 1986 [itinéraire : PPG Place, Pittsburgh, Penn., 4 janv.-18 févr. 1986; Colony Square, Atlanta, Géor., 7 mars-11 avr. 1986; LTV Building, Dallas, Tex., 10 juin-15 juill. 1986; The San Diego Art Center, San Diego, Calif., 1er août-15 sept 1986]. — Dépliant.

Écrits de l'artiste

1991 Viger, Louise. — «La mêlée». — ETC Montréal. — N° 15 (août 1991). — Sous : Le Golfe. — Dossier thématique art et guerre. — P. 15

1990 Viger, Louise. — Louise Viger : hommes, usages, ornements. — Ivry-sur-Seine : CREDAC, Centre d'Art Contemporain Ivry-sur-Seine, 1990. — 25 p.

1989 Viger, Louise. — Louise Viger : les indolentes, le troc des places, les colporteuses. Charles Guilbert : le petit marin seul, les sirènes. — Montréal : Les éditions du fatras, 1989. — [82] p. — Livre d'artiste

Viger, Louise; Boyer, Gilbert. — «Un choix déterminant la pratique». — La Chambre blanche. — N° 17 (1989). — Actes du Colloque sur le développement des galeries parallèles. — P. 18-26

1987 Viger, Louise; Boyer, Gilbert. — «Boyer-Viger dépassent les bornes : un degré du 350 autour de l'objet». — Cahiers des arts visuels au Québec. — Vol. 9, n° 35 (automne 1987). — Sous : L'art timbré. — P. 22

1986 Les 350 images autour de l'objet : facteur / facteurs : A question of images II. — Montréal : Boyer / Viger, 1986. — N. p. — Dépliant-affiche

1984 Viger, Louise. — L'Île-aux-Oies. — 1984. — N. p. — Livre d'artiste accompagné d'une bande sonore de Gilles Ouellet

1982 Louise Viger. — Québec : Galerie Hasart, 1982. — [12] p. — Livre d'artiste

1981 Viger, Louise. — «Madone, nomade, monade, domane». — La Chambre blanche. — N° 9 (juin 1981). — Sous : L'Espace du jeu. — P. 10-11

1980 Viger, Louise. — «Interdit de traces». — La Chambre blanche : '79, '80. — Québec : La Chambre blanche, [1980]. — P. 20

Livres, textes dans livres et mémoires

1995 Boulanger, Chantal. — L'histoire, l'allégorie, le baroque dans la sculpture post-moderne. Un cas : Louise Viger. — 1995. — 158 p. — Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)

«Louise Viger». — L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement : bilan 1994-1995. — [Québec] : Ministère de la Culture, 1995. — P. 16

Nadeau, Lisanne. — «Lise Bégin et Louise Viger : Écrans tus». — Résidence 1982-1993. — Québec : La Chambre blanche, [1995]. — P. 19-21

1994 Le Grand, Jean-Pierre. — Séduction et mise à distance : le cas des arts visuels : essai. — 1994. — 156 p. — Mémoire présenté à l'Université du Québec à Montréal comme exigence partielle de la maîtrise en études des arts

1993 «Louise Viger». — L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement : bilan 1992-1993. — [Québec] : Ministère de la Culture, 1993. — P. 17

1992 Décades 1972-1992 : chronologie des expositions, index des artistes . — Montréal : Optica, [1992]. — P. 11, 16

Textes dans périodiques

2000 Sioui Durand, Guy. — «La folle du logis». — Inter. — N° 75 (hiver 2000). — P. 46-47

1999 Noreau, Pierre-Paul. — «La folle du logis». — Le Soleil. — (16 oct. 1999). — P. D-16

1998 Bérubé, Stéphanie. — «Quand l'art et l'architecture font corps». — La Presse. — (1er août 1998). — P. D-3

Fisette, Serge. — «Et le corps s'est fait œuvre». — Espace. — N° 43 (printemps 1998). — P. 22-27

1997 Bernatchez, Raymond. — «Traces du passé dans l'œuvre de six artistes». — La Presse. — (11 janv. 1997). — P. D-14

Lamarche, Bernard. — «Des projets inachevés». — Le Devoir. — (18 janv. 1997). — P. D-6

Lehmann, Henry. — «Chasing memories, "L'histoire à l'œuvre" calls for contemplation». — The Gazette. — (1997). — P. [H-6]

1996 Aquin, Stéphane. — «Le bout de la langue : mots peints». — Voir. — Vol. 10, N° 24 (13 juin 1996). — P. 51

Boulanger, Chantal. — «"L'éclipse, les délicieux" de Louise Viger». — Protée. — Vol. 24, N° 1 (printemps 1996). — P. 70-78

Couëlle, Jennifer. — «Loquace, l'accrochage». — Le Devoir. — (13 juin 1996). — P. B-8

Lamarche, Bernard. — «Le retour du refoulé». — Le Devoir. — (14 déc. 1996). — P. B-10

1995 Boulanger, Chantal. — «L'œuvre de Louise Viger : l'allégorie et la problématique de l'identité dans la sculpture contemporaine québécoise (1975-1994)». — Perspectives : écrits sur l'art. — N° 9 (été 1995). — P. 21-25

Cron, Marie-Michèle. — «Jamais plus loin que la page 12». — Le Devoir. — (4 févr. 1995). — Sous : Expositions. — P. D-13

Laurence, Robin. — «Gaps made visible between language and understanding». — The Vancouver Sun. — (Nov. 18, 1995). — P. D-5

1994 Boulanger, Chantal. — «Paysage(s)». — Parachute. — N° 76 (oct./nov./déc. 1994). — P. 45-47

Carani, Marie. — «Baie-Saint-Paul "Paysage(s)" : simulacre de paysage/landscape simulacre». — ETC Montréal. — N° 27 (août/nov. 1994). — P. 37-44

Cron, Marie-Michèle. — «Arts visuels : les musées muent en 1994». — Le Devoir. — (27 août 1994). — P. C-22

Delagrave, Marie. — «"Le bruit des songes" à la Maison Hamel-Bruneau». — Le Soleil. — (18 juin 1994). — P. C-11

Delagrave, Marie. — «Paysage(s)». — Vie des Arts. — Vol. XXXIX, n° 156 (automne 1994). — Sous : Expositions. — P. 68

Delagrave, Marie. — «"Paysage(s)" au Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul : une fabuleuse virée dans l'imaginaire». — Le Soleil. — (23 avril 1994). — P. E-7

Hakim, Mona. — «La nuit, théâtre et arts visuels songent ensemble». — Le Devoir. — (23 juill. 1994). — P. C-11

Quine, Dany. — «Viger à la galerie Gauthier». — Le Soleil. — (23 févr. 1994). — P. C-3

«Saint-Joseph : collectif beauceron». — Le Soleil. — (22 juill. 1994). — P. B-1

1993 Gagnon, Claude-Maurice; Viger, Louise. — «Éros à l'œuvre». — Espace. — N° 23 (printemps 1993). — P. 6-12

1992 Cron, Marie-Michèle. — «La galerie Chantal Boulanger devient la galerie Rochefort». — Le Devoir. — (5 déc.1992). — P. C-16

Delagrave, Marie. — «À Lévis et à Sainte-Foy : l'art de la sculpture occupe le terrain!». — Le Soleil. — (19 juin 1992). — P. A-8

Dumont, Jean. — «Découverte, quelle découverte?». — Le Devoir. — (25 juin 1992). — P. B-3

Royer, Sylvie. — «Un jardin de sculptures à la Maison Hamel-Bruneau». — Le Soleil. — (18 juill. 1992). — P. D-4

1991 Canty, Daniel. — «Déambulations circulatoires : "L'éclipse, les délicieux" de Louise Viger». — Esse. — N° 19 (automne 1991). — Sous : Montréalités. — P. 52-57

Cron, Marie-Michèle. — «Artistes en miroir». — Le Devoir. — (30 nov. 1991). — P. C-11

Cron, Marie-Michèle. — «Fragilité et virilité». — Le Devoir. — (1er juin 1991). — P. C-8

Cron, Marie-Michèle. — «Louise Viger». — Le Devoir. — (17 mai 1991). — Sous : Arts visuels. — P. B-3

Fisette, Serge. — «La statuaire clandestine». — Espace. — N° 17 (sept./oct./nov. 1991). — P. 38-39

«Histoire de bois». — L'Acadie nouvelle. — (29 janv. 1991)

1990 Connolly, Jocelyne. — «Une installation de Louise Viger». — Espace. — Vol. 7, n° 2 (déc. 1990/janv./févr. 1991). — P. 40-43

Cron, Marie-Michèle. — «Jeu de société : mini-golf 90». — Voir. — Vol 4, n° 31 (4 juill. 1990). — P. 16

Dobbels, Daniel. — «Sculptures, Ivry». — Libération. — (Nov. 1990)

«Expositions au Musée d'art de Joliette». — Le Devoir. — (13 mars 1990). — P. 14

1989 Bernier, Christine. — «Histoires de bois». — Parachute. — N° 54 (mars/avr./mai 1989). — P. 61-62

Fisette, Serge. — «Incontournable, la sculpture». — Espace. — Vol. 5, n° 2 (hiver 1989). — P. 5-8

Lamoureux, Johanne. — «Ichonographies». — Trois. — Vol. 4, n° 3 (printemps/été 1989). — P. 3-39

Poissant, Louise. — «Louise Viger». — Vie des Arts. — Vol. XXXIII, n° 134 (mars 1989). — Sous : Expositions. — P. 66-67

1988 Caron, Nathalie. — «Histoires de bois : envoye la pitoune!». — Voir. — Vol. 2, n° 48 (3 au 9 nov. 1988). — P. 18

Falk, Lorne. — «The unsettling work of Louise Viger». — Vanguard. — Vol. 17, n° 6 (déc. 1988/janv. 1989) . — P. 38

Gravel, Claire. — «Histoires de bois». — Le Devoir. — (5 nov. 1988). — P. C-13

Guilbert, Charles. — «Vive la différence». — Voir. — (Sept. 1988). — P. [15]

Lamarche, Lise. — «Histoires de bois». — Vanguard. — Vol. 18, n° 1 (févr./mars 1988). — P. 32-33

Le Grand, Jean-Pierre. — «Tom Dean, David Mach, Louise Viger : multiplier le réel». — ETC Montréal. — N° 6 (hiver 1988). — P. 40-43

Pringle , Allan. — «Histoires de bois : wormwood». — ETC Montréal. — N° 6 (hiver 1988). — P. 68-70

1987 Pons, Christian-Marie. — «L'art timbré». — Cahiers des arts visuels au Québec. — Vol. 9, n° 35 (automne 1987). — P. 18-21, 23-25

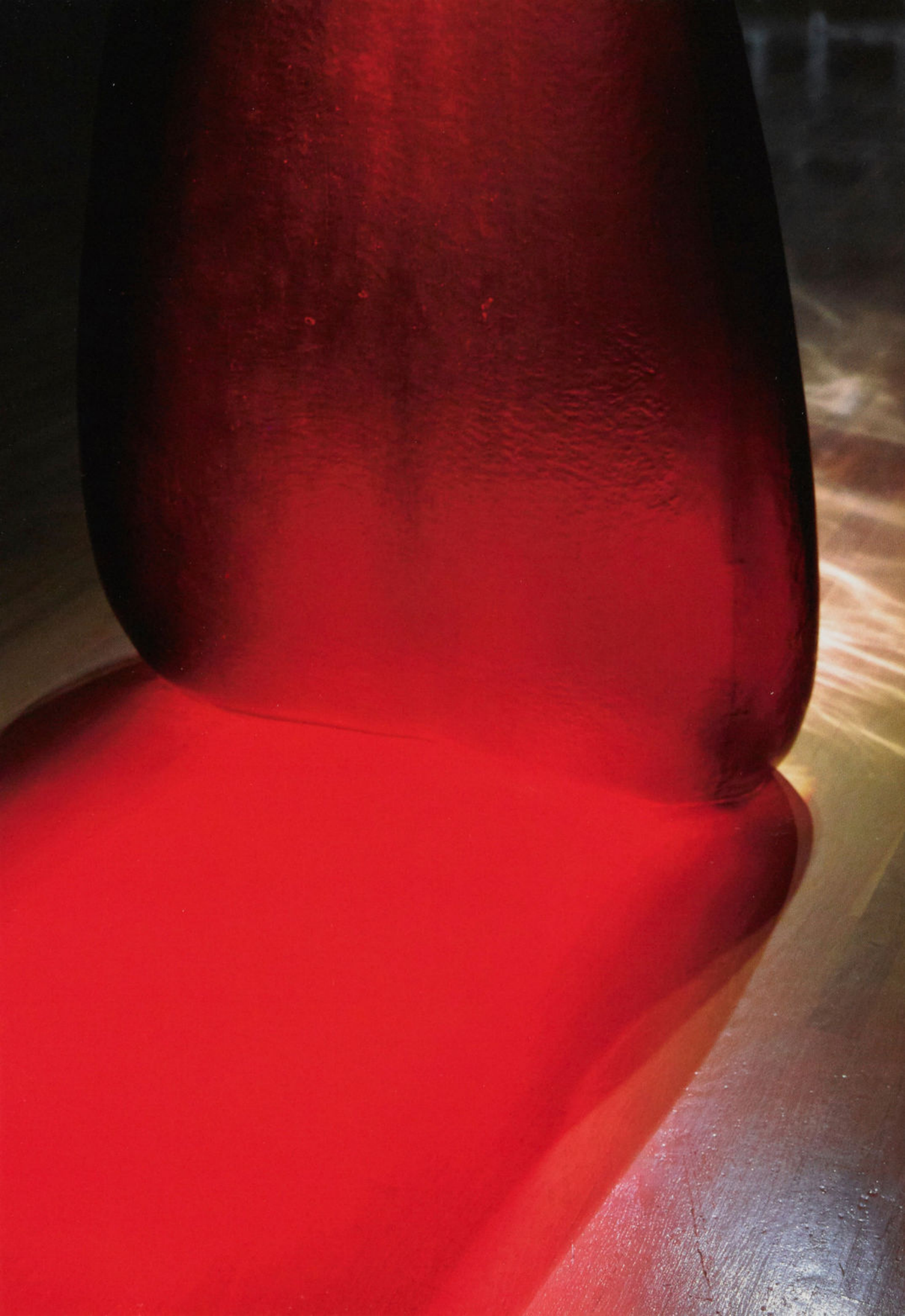
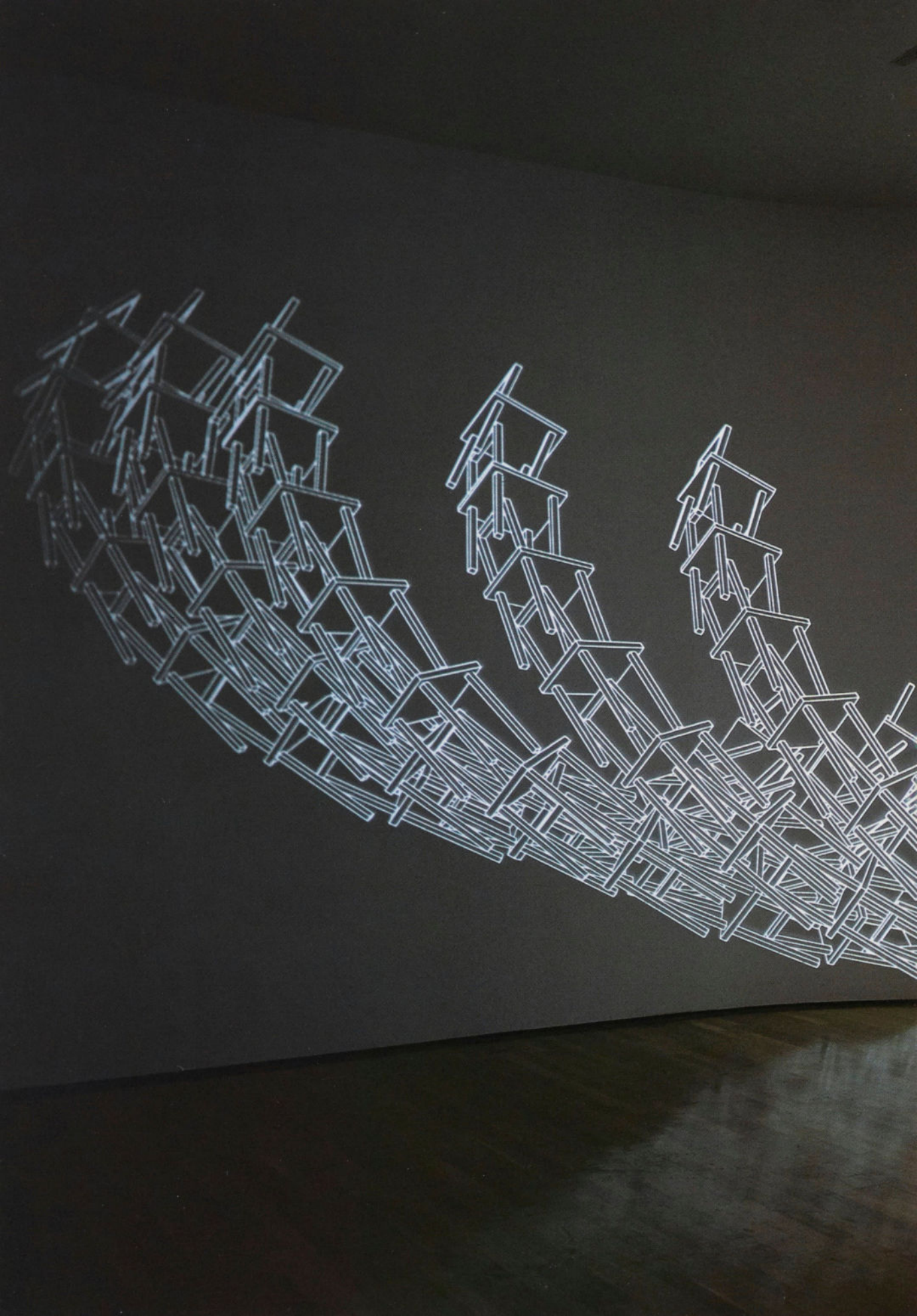
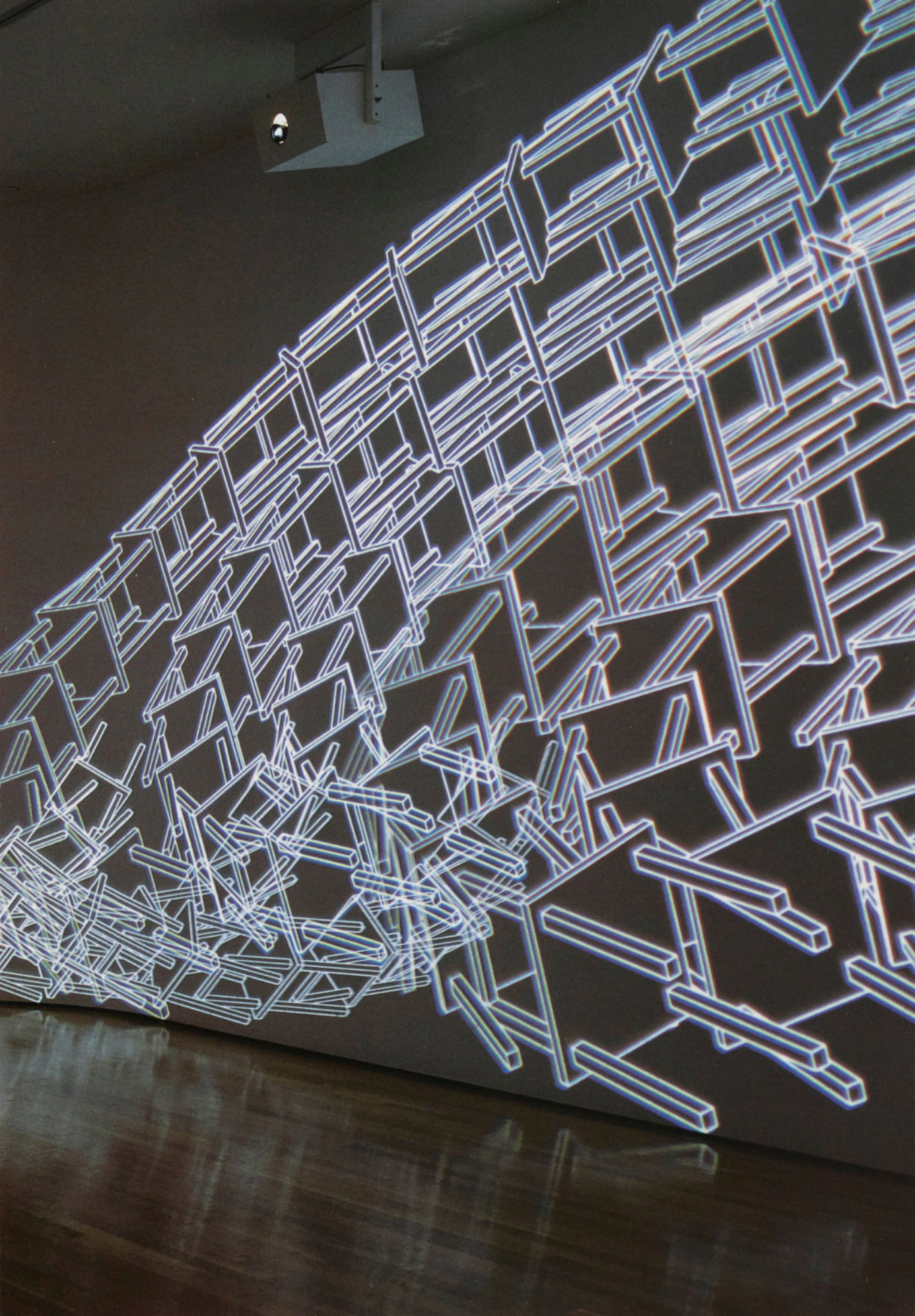
Pons, Christian-Marie. — «Facteur de Louise Viger et Gilbert Boyer : "Autour de l'objet Boyer-Viger"». — Spirale. — N° 68 (mars 1987). — P. 4

Simon, Cheryl. — «Gilbert Boyer / Louise Viger : facteur/facteurs». — C Magazine. — N° 13 [March 1987]. — P. 72-73

Waquant, Michèle. — «350° autour de l'objet». — Parachute. — N° 46 (mars/avr./mai 1987). — P. 124-125

1986 Boulanger, Chantal. — «L'installation : au-delà de l'in situ». — Parachute. — N° 42 (mars/avr./mai 1986). — P. 16-20. — Texte en anglais p. 53-55

Johnson, Eve. — «Artists making a very big name by themselves». — The Vancouver Sun. — (June 11, 1986). — P. E-2

Lamoureux, Johanne. — «Gilbert Boyer - Louise Viger». — Parachute. — N° 43 (juin/juill./août 1986). — P. 29-30

Lepage, Jocelyne. — «Signes de piste rue Saint-Laurent : les invitations de Louise Viger et Gilbert Boyer portées au niveau des beaux-arts». — La Presse. — (27 nov. 1986). — P. D-1