

## Une installation de Louise Viger

Jocelyne Connolly

Volume 7, Number 2, Winter 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9889ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Connolly, J. (1991). Une installation de Louise Viger. *Espace Sculpture*, 7(2), 40–43.

# Une installation

Jocelyne Connolly



Louise Viger, *Les noces de corneilles*, 1988. Bois, teinture, pastels à l'huile, fragments de parure, cires, pigments secs, pâte de bois, branche d'arbre. 140 x 182 x 152 cm. Photo : Éric Parent. Courtoisie du Musée d'art de Joliette.

# d e L O U I S E V I G E R



## LE PARCOURS

*Histoires de bois*, exposition itinérante et pan-canadienne organisée par le conservateur Jacques Doyon, est présentée depuis 1988, initialement à la galerie Optica (Montréal) et circulera jusqu'en 1991 : en 1989 - à la Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, en 1990 - au Musée régional de Rimouski et au Musée d'art de Joliette, en 1991 - à la Galerie d'art de l'Université de Moncton, à la galerie d'art de la Nouvelle-Écosse, à la galerie d'art de l'Université Mémoire de Terre-Neuve et à la Galerie d'art régionale de London (Ontario).

L'importance même du parcours de l'exposition, autant sur le plan géographique que sur le plan de la consécration (institutionnelle et finalement historique), présente un intérêt discursif. Le cas est peu fréquent dans l'histoire des expositions québécoises. Il est à considérer en tant qu'événement. Cela posé, *Histoires de bois* surgit dans le discours plastique au Québec, simultanément au discours social portant sur la protection de l'environnement. L'exposition, par la pertinence du propos des artistes participants et des organisateurs, en interaction avec la démarche de chercheurs d'autres sphères de la société actuelle, constitue un événement-clé dans l'histoire de l'art québécois.

Néanmoins, les oeuvres présentées donnent à voir les subtilités de la pensée plastique, subtilités qui n'appartiennent qu'au produit de l'imaginaire, par rapport au produit des autres systèmes de pensée. Nous verrons dans ces lignes comment l'installation de Louise Viger montre un langage signifiant face au débat social énoncé plus haut, mais à la fois autoréflexif face au système plastique, cette dernière démarche s'établissant spécifique de la pensée esthétique d'un imaginaire de la postmodernité.

La critique reçoit avec intérêt - du moins de nombreux périodiques<sup>1</sup> couvrent l'exposition - la première édition, à la galerie Optica en 1988. Étant donné la couverture considérable de l'événement par la critique, seuls les principaux éléments d'intérêt pour le présent commentaire sont ici rappelés. Sachons que l'exposition s'avère le prolongement d'un projet d'atelier tenu pour la première fois à l'été 1988 et élaboré par des intervenants qui dirigent les Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli, soit Johanne Blanchette, Jean-Pierre Bourgeault, Jacques Doyon, Roberto Pellegrinuzzi et Michel Saulnier<sup>2</sup>. Ces derniers invitent à participer au projet les artistes Ginette Légaré (Toronto) et Steven Curtin, David Moore,

Serge Murphy, Danielle Sauvé, Louise Viger et Françoise Sullivan (Montréal)<sup>3</sup>. Les participants, suite à un consensus, axent une problématique, bien que singulière à chacun, sur le thème commun de la polarité nature/culture. Ils appréhendent le pôle culture sous les angles formel et institutionnel de l'oeuvre d'art<sup>4</sup>. Il s'agit de commentaires plastiques sur les paramètres de la postmodernité.

En 1969, l'École de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli introduit dans son enseignement l'« utilisation de matériaux industriels et un traitement renouvelé du matériau naturel, notamment avec l'utilisation de la machinerie... »<sup>5</sup>. La machine à ébaucher, permettant de reproduire simultanément six ou huit copies, aurait pu contribuer à une pratique artistique exploitant la notion de reproductibilité, mais cette notion est évacuée étant donné que les artisans utilisent la machine afin d'esquisser grossièrement la pièce dans un premier temps, et terminent la pièce à la main dans un deuxième temps<sup>6</sup>, dans le but de maintenir l'apparence et la notion d'unicité. Or, ces reproductions ne se posent jamais en interaction avec les paramètres d'une société industrialisée. Si ce projet s'était réalisé, il aurait été identifié au pôle culture. Les artistes du projet *Histoires de bois* s'inscrivent dans les normes postmodernes. Jacques Doyon, tout en identifiant les valeurs postmodernes au pôle nature, les distingue comme suit : « ... valeurs intemporelles de la nature, du cosmos, de la mythologie, du primitivisme, de l'inconscient et de l'expressivité. C'est pourquoi il (l'artiste) réinvestit les matériaux naturels, les savoir-faire traditionnels, les formes organiques et les processus rituels. »<sup>7</sup>

Même si les artistes d'*Histoires de*

processus rituels.»<sup>7</sup>

Même si les artistes d'*Histoires de bois* réinvestissent le matériau naturel/bois, Louise Viger, dans son installation *Les noces de corneilles*, pour ne discuter que de ce cas, réinvestit la technique, mais en détournant le sens du projet de la modernité. Et là où se situe le paradoxe, chez Viger, c'est que cette représentation de nature, selon les modalités exposées par Jacques Doyon et plus haut citées, se montre tout autant dans les codes citationnels de culture et d'histoire formelle de l'art, lesquels codes sont investis, par Viger, d'une façon analytique.

D'abord, il est indiqué d'appréhender la nature du contexte social synchronique au projet/production d'*Histoires de bois* - été 1988 - alors que le débat social qui est soulevé internationalement ne relève plus ni de la lutte ouvrière, ni de la lutte féministe, mais de la lutte pour la préservation de l'environnement. Dans les milieux du savoir, de la politique, des media et de l'économie, il se produit, à la fin des années 1980, un consensus social général, l'alerte est largement diffusée et la conscience collective tend (bien qu'avec réticence) vers un comportement plus écologique. Maintenant en 1991, l'on sait que le projet atteint la conscience économique. En 1986, les historiens Linteau, Durocher, Robert et Ricard écrivent qu'à cette période, les groupes environnementalistes ou écologistes visent les cibles du «gaspillage», de la «destruction des ressources» engendrée par «la production industrielle, l'exploitation agricole ou l'urbanisation» et réclament «des mesures de protection et de conservation du patrimoine naturel et du patrimoine bâti.»<sup>8</sup> Ils résument la situation à la fin des années 1980 sur la question : «... les mots patrimoine, environnement, écologie font partie du vocabulaire politique et reflètent un nouvel équilibre en voie de s'établir entre consommation et conservation.»<sup>9</sup> L'écologiste Pierre Dansereau évalue la situation en terme de projet social : «Encore faut-il posséder un véritable projet, prévoir un aménagement du territoire sauvage, rural, industriel, urbain où chacun puisse trouver sa place.»<sup>10</sup>

## LA NATURE

Si l'on analyse les termes utilisés par les historiens plus haut cités : «protection et conservation du patrimoine naturel et du patrimoine bâti», en interaction avec le travail de réflexion historique des arts qu'effectue Viger (voir ci-après), l'on peut interrelier les effets de la postmodernité dans la production artistique aux effets du débat social sur l'environnement. Les historiens associent *patrimoine naturel* (nature) et *patrimoine bâti* (culture). L'architecture et les arts plastiques relèvent de ce *patrimoine bâti* (j'ajouterai aussi d'un patrimoine du savoir). Après avoir examiné le contexte social, l'on peut observer, sur le plan iconographique, qu'à l'instar des artistes d'*Histoires de bois*, plusieurs de leurs pairs participent au débat écologique, produisant des schèmes de leur imaginaire, tant au Québec qu'à l'étranger, depuis la fin des années 1980 jusqu'à maintenant. Cette tendance est mise en évidence, par exemple dans l'installation de Joseph Beuys, *Halbzeit*, dès 1984, présentée dans l'événement *Blickpunkte* au Musée d'art contemporain de Montréal (13 septembre 1989 - 14 janvier 1990), de même que dans l'événement connexe de *Blickpunkte*, tenu à la galerie Optica (14 octobre - 12 novembre 1989), *Le Bestiaire* de Wilmar Koeing; dans plusieurs travaux présentés aux *Cent jours d'art contemporain de Montréal*, éditions 1989 et 1990, cette dernière portant directement sur le thème de l'environnement et intitulée *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être*, pour ne s'en tenir qu'à ces exemples malgré que de nombreux cas pourraient être cités.

Les artistes d'*Histoires de bois*, par leur adhésion même au projet, semblent participer à une volonté de réinstauration d'une valeur de nature. Leur signe commun est le bois, sans ignorer ce que l'analyse indique de façon évidente, la technique. Mais dans *Les Noces...*, l'imaginaire de Viger oscille entre le débat social et le débat sur l'art. Le bois de Viger, pour référer au concept de Jean Baudrillard, de «bois naturel» devient «bois culturel».<sup>11</sup> Il explique que le bois est «si recherché aujourd'hui par nostalgie affective : car il tire sa substance de la terre, il vit, il respire, il "travaille"».<sup>12</sup> Mais il explique aussi que le matériau naturel/bois ayant, à travers la culture, trouvé son équivalent dans les synthèses du béton, du formica et du polystyrène, «l'opposition substances naturelles/substances de synthèse (...) n'est qu'une opposition morale.»<sup>13</sup> Par analogie à ce concept, l'on peut interpréter que le *bois naturel* de Viger, par la synthèse d'une pensée plastique, prend le statut de *bois culturel*. Son bois, enduit de pigment par le procédé de la teinture, perd sa nature intrinsèque. Il est pénétré par la culture. Son contenu est la culture. Il signifie ce qu'une pensée plastique veut bien lui faire dire sur l'histoire sociale et l'histoire de l'art. Or, le matériau ainsi transformé, devient, comme le propose Baudrillard, «un simple signe culturel»<sup>14</sup> de la chaleur (nature) du bois, ou encore une «abstraction culturelle».<sup>15</sup>

Au Musée d'art de Joliette, s'approchant des *Noces de corneilles*, le perceuteur fait face à un ensemble d'éléments sculptés mis en scène mais, contrairement aux modalités habituelles de perception d'une installation, il ne pénètre pas au travers la totalité du

plan spatial qui pourrait, par la superficie de chacun de ses vides, contenir la présence du perceuteur. Il n'entre pas au coeur de l'espace parce que Viger en décide ainsi en dressant une colonnade d'éléments faisant figure de chandeliers autour d'une pièce se montrant, au premier coup d'oeil, démesurée, ayant l'apparence d'une saucière (rappelons que le titre suggère un banquet qui pourrait bien être ou un paysage, ou une cosmogonie). Cette gêne résulte possiblement du fait que les éléments lui montrent du savoir-faire, des pigments de divers médiums; or, non pas du ready-made, mais de l'artifice. Il est à noter que les installations des années 1970 et du début des années 1980, de façon générale, n'affichent pas ce schème du savoir-faire, tandis que le projet du groupe d'*Histoires de bois* réfléchit sur la notion de savoir-faire. Viger refuse d'accorder légitimité au processus de production des artisans de l'École de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli, lesquels n'assument pas, sur le plan esthétique, la notion de reproductibilité. Ils auraient pu utiliser la machinerie à industrialiser afin de problématiser leur pratique, mais ils l'utilisent dans le but de diminuer le temps de production, objectif calqué sur celui des sphères de production en général dans un système capitaliste, donc de rentabilité commerciale. Et paradoxalement, les artisans souhaitent maintenir l'idée d'unicité en terminant leurs pièces, reproduites en six ou huit copies, par des opérations nouvelles. Les oiseaux de Viger, au contraire, donnent à voir le processus mécanique, sous une parure d'artifice. C'est peut-être ici que se condense le plus la polarité nature/culture : de bois, matériau primaire de nature, les oiseaux sont construits (ou bricolés) par Viger, de plusieurs pièces de bois collées, ébauchées à la machine par la suite et laissant voir, en autant que la vision se rapproche de l'objet, les traces de l'ébaucheuse : les légers interstices formés entre les couches de bois (plein surtout, mais parfois contreplaqué) collées et la texture grossière et granuleuse donnée par le couteau de la machine qui brise parfois le bois, produisant des petits vides sur la surface (ce qui donne l'apparence de plumes). La stratification du volume (strates de bois collées) se perçoit à l'extrémité de la partie arrière des oiseaux perchés sur un candélabre (à l'extrémité droite de la scène), alors que la machine n'esquisse pas la queue de l'oiseau : la figure se rapproche du bloc primaire. Autre signe de mécanisme : la prise laissée à voir sur le sommet de chaque figure/oiseau.

## L'INSTALLATION

Le système référentiel de Viger oscillant à l'intérieur d'une structure de polarité nature/culture, les figures d'oiseaux, dont le titre affirme l'espèce/corneille, individualisées chacune par une parure de fête, montrent un costume d'apparat. Ce parement se compose surtout de garnitures de couture raffinées (ayant ordinairement la fonction d'orneer les draperies et le revêtement textile de mobilier, etc.), telles que franges et agrafes, toutes composées de fils soyeux rendus mats par des teintures, de même que de fils métalliques formant bijoux (bagues, bracelets, etc.). Cet apprêt s'interprète en tant que connotation à la culture et ce, par les entrées suivantes : d'abord, l'oeuvre est produite dans les paramètres

de la postmodernité et divers indices montrent une fonction citationnelle. Si Viger réinvestit les symboles de la mythologie grecque, c'est dans une visée analytique de l'histoire de l'art et non dans une visée nostalgique à un moment d'hégémonie technologique de notre société. Autrement dit, les références mythologiques de Viger opèrent dans une structure de pensée rationnelle et non religieuse (c'est pourquoi la référence mythologique actuelle est ici associée à la culture plutôt qu'à la nature).

Posons que la corneille représentée dans un schéma sériel/individuel symbolise le mythe grec de la déesse Athéna. L'hypothèse prend forme au moment de l'apparition des motifs/chandeliers dans un postulat d'ambiguïté suggérant que ces éléments iconographiques pourraient tout autant dénoter des colonnes. Étant donné que la figure de la colonne, même avec le peu de distance historique disponible, est considérée en tant que paradigme du discours plastique postmoderne, il semble raisonnable et pertinent de diriger l'interprétation, pour une certaine couche, à l'aide de l'information mythologique, bien que cette source relève de l'empirique. Or, c'est sur ces chandeliers/colonnes que Viger perche ses protagonistes, tel des chapiteaux ornements selon des ordres architecturaux fictifs (parures/ornements des oiseaux). L'idée mythologique s'appréhende donc par analogie. La corneille, dans la mythologie grecque, serait consacrée à Athéna<sup>16</sup>. Les artistes s'approprient le mythe d'Athéna en tant que code de représentation, sous diverses références, par exemple : en tant que déesse de la guerre<sup>17</sup>, inspiratrice des arts<sup>18</sup>, de la réalisation intellectuelle<sup>19</sup>, de la sagesse<sup>20</sup>, et en outre en tant que participante des grands récits cosmogoniques<sup>21</sup>. Dans *Les noces...*, il se dégage une logique d'interprétation assurant la cohérence du mythe d'Athéna. La notion d'autoréflexivité décelable dans les œuvres postmodernes, voulant que l'œuvre réfléchisse sur elle-même et « se pense »<sup>22</sup>, dans les paramètres de la fonction analytique de l'histoire de l'art (formelle et/ou institutionnelle), ne validerait-elle pas l'usage du mythe/Athéna : intellect + sagesse = analyse historique des systèmes de représentation formelle et institutionnelle de l'art. Bien que la figure mythologique d'une Athéna dont les attributs sont le bouclier et la lance afin de produire la représentation d'une déesse guerrière<sup>23</sup>, soit absente, il semble pertinent d'élargir ce lieu d'interprétation, proposant que le code de la corneille/Athéna constituerait l'autoportrait. L'artiste conscient de la fin des années quatre-vingt peut se percevoir en tant que guerrier<sup>24</sup> sans conserver l'attitude du guerrier positionné sur la tranchée de front, tel que le démontre la modernité. L'artiste postmoderne, assagi, réfléchit sur son système spécifique de connaissance. La connotation s'insère donc dans la haute sphère de la culture. Le caractère paradoxal que prend le thème de la polarité nature-culture se voit ici réitéré par la représentation véhiculée du mythe d'Athéna, voulant que la figure soit associée à la plupart des grands récits cosmogoniques<sup>25</sup> - valeur de nature.

La connotation de nature se trouve également réitérée lorsque Viger réfère au mythe populaire de la corneille, avec les humains<sup>26</sup>. La représentation de la corneille, selon le mythe populaire, s'associe

généralement au mouvement des saisons. L'image du grand corvidé noir, de même que son cri, dans l'imaginaire du Québécois astreint aux contraintes de l'hiver, se fait métaphore du début d'un renouvellement de la nature. Viger s'approprie une expression de la légende populaire pour titrer l'œuvre : « Au mitan de l'été, quand les petits sont élevés, les corneilles se regroupent en sociétés. Il n'est pas rare alors d'être témoin de ce que les cultivateurs appellent "les noces de corneilles". »<sup>27</sup> Mais de quelles noces s'agit-il dans le processus de symbolisation de Viger? Si l'on se réfère au thème, la clé conduit à l'union nature/culture. Cependant, la mise en scène laisse supposer que cette union se produit avec résistance.

La présente structure d'interprétation appréhende les cinq pièces chantournées, verticales, formant une ligne en demi-cercle autour d'une partie de la saucière, en tant que colonnes, métonymie des formes bâties - cependant pas uniquement les formes construites d'un édifice architectural, mais également d'un édifice social. Elles se posent donc ici en dualité : le social, dans ce cas, serait le projet social de la protection de l'environnement à bâtir (projet de nature), et l'architectural relèverait, encore, de l'attitude analytique de Viger face à l'histoire formelle et institutionnelle de l'art (projet de culture). Regardons-les se dresser en colonnade ou en garde-fou devant une pièce ayant l'apparence d'une saucière en forme d'oiseau, mais laquelle, selon le réel appréhendé par l'artiste, nous apparaît davantage un prétexte à la couleur, une masse évidée et colorée. Par la technique de bains de teinture, Viger, par le biais d'un schème de sculpture, pénètre le matériau de pigment plutôt que de le déposer sur le support, ce qui produit des motifs, sous forme de magma, lieu d'autoreprésentation de l'œuvre. La fonction du pigment ne consiste pas seulement à souligner la présence de la figure, ni uniquement à créer un équilibre chromatique dans la mise en scène, mais, par la présence même de ce magma de bleu, à créer une zone pouvant être identifiée, selon une notion d'interprétation iconologique de Georges Didi-Huberman, en tant que « traumatique cause matérielle »<sup>28</sup>.

Louise Viger, avec *Les noces de corneilles*, donne à voir et à comprendre que la postmodernité, tant sur le plan social qu'esthétique, même à l'intérieur de structures d'action hétérogènes souvent décrites comme éclatées, concourt à une réflexion historique essentielle à notre époque. De cette attitude, pourrait résulter des idéologies nouvelles. D'ailleurs, une étape historique se termine avec les transformations politico-idéologiques des pays de l'Est de l'Europe, ce qui pourrait bien être un signe de transformations dans la pensée plastique, corrélativement. La cause actuelle de l'amélioration de l'environnement est probablement visée inconsciemment par Viger (son adhésion à *Histoires de bois* en serait normalement le signe), mais le sens réel de l'écologie, chez Viger, réside dans le lieu de la culture, voire d'une écologie de la culture, néanmoins en en objectivant la dualité. ♦

- Christine Bernier, "Histoires de bois", *Parachute*, no. 54, avril 1989, pp. 61-62. N. Caron, "Envoye la Pitoune", *Voir*, semaine du 3 au 9 novembre 1988. Johanne Chagnon, "Branchés sur un ballon qui se gonfle", *Inter*, no. 42, mars 1989, p. 64. Claire Gravel, "Le menu d'automne est chargé dans les musées et les galeries", et "Histoires de bois", *Le Devoir*, 10 septembre 1988, p. C-14 et 5 novembre 1988, p. C-13. Charles Guilbert, "Bonjour les arts visuels", *Voir*, semaine du 5 au 31 août 1988, pp. 10-12. Lise Lamarche, "Histoires de bois", *Vanguard*, février 1989, pp. 32-33. J.-C. Leblond, "À l'Est du Québec", *Vie des arts*, décembre 1988, pp. 61-64. Alan Pringle, "Histoires de bois. Wormwood", *Etc Montréal*, no. 6, hiver 1988, pp. 68-70. Un entretien avec Gilles Daigneault, Rober Racine, Jacques Doyon et Michel Saulnier, *Présence de l'art*, Radio-Canada, 8 novembre 1988. La liste n'est pas exhaustive.
- Histoires de bois*, Saint-Jean-Port-Joli, Les Studios d'été Saint-Jean-Port-Joli et Jacques Doyon, Galerie Optica, 29 octobre - 20 novembre 1988, p. 4.
- Ibid.
- Jacques Doyon, *Histoires de bois*, p. 6.
6. 7. Ibid., pp. 6-7.
- Paul-André Linteau et al., *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal Express, 1986, p. 571.
- Ibid., p. 572.
- Raymond Légaré, "Pierre Dansereau, écologiste, Université du Québec à Montréal. Les enjeux écologiques de notre époque", dans *Médium*, no. 25, printemps-été 1986, p. 20.
- Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 52.
13. 14. 15. Ibid., pp. 53-54-55.
- Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont (S.A.) et Éditions Jupiter, 1982, p. 291.
- W.K.C. Guthrie, *Les Grecs et leurs dieux*, Paris, Payot, 1956, p. 18. 19. Ibid., p. 129.
- Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Références Larousse, 1986, p. 54.
- Ibid., p. 53.
- René Payant, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976 - 1987*, Laval, Trois, 1987, p. 25.
- Guthrie, op. cit., p. 126.
- Payant, "Les guerriers postmodernes", op. cit., pp. 351-363. Ce texte, à mon point de vue, constitue un manifeste de l'auteur sur la question de la postmodernité.
- Schmidt, op. cit., p. 53.
- Renseignement communiqué par Louise Viger lors d'un entretien, le 26 février 1990.
- Jean Provencher et Johanne Blanchet, *C'était le printemps. La vie rurale traditionnelle dans la vallée du Saint-Laurent*, Montréal, Boréal Express, 1980, p. 85. Source communiquée par L. Viger.
- Georges Didi-Huberman, "L'art de ne pas écrire. Une aporie du détail chez Vermeer", *La part de l'oeil*, no. 2, 1986, p. 90.