

ETC



La cirière de l'image

Irene F. Whittome, Galerie Samuel Lallouz, Montréal. Du 6 juin au 22 août 1992

Sylvie Ollivier

Numéro 20, novembre 1992, février 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35985ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ollivier, S. (1992). Compte rendu de [La cirière de l'image / Irene F. Whittome, Galerie Samuel Lallouz, Montréal. Du 6 juin au 22 août 1992]. *ETC*, (20), 22–24.

LA CIRIÈRE DE L'IMAGE

Irene F. Whittome, Galerie Samuel Lallouz, Montréal. Du 6 juin au 22 août 1992



Irene F. Whittome, *Emanation : le Musée noir 2*, (détail), 1992. Treize encaustiques sur panneau de bois; 203,2 x 91,44 cm chacun. Photo Richard-Max Tremblay

Après s'être éloignée délibérément du circuit artistique avec l'élaboration de son musée personnel ou *Musée des traces* en 1989, la production de Irene F. Whittome a réintégré depuis ces dernières années l'espace artistique traditionnel (le Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1990-91 ; la Galerie Samuel Lallouz, 1990, 1992 et le Musée d'art contemporain, 1992.¹) Dans sa dernière exposition intitulée *Encaustiques*, l'artiste nous présente deux séries d'œuvres travaillées à la cire pigmentée qui, occupant les murs de la galerie, ont la fonction de tableaux.

Dans la première salle, les petits bas-reliefs du *Musée noir* qui s'alignent sur la paroi font écho au développement linéaire de la phrase de Lou Andreas-Salomé, inscrite sur le mur voisin : « Dans son expérience la plus spirituelle, dans l'emprise la plus forte de

la culture même, (la femme) – reste au centre d'elle-même : formant autour d'elle des cercles de plus en plus larges – selon ses dimensions les plus profondes. »²

Ces mots qui ont inspiré l'artiste dans l'élaboration de ce projet artistique résonnent dans la tête du spectateur comme une apostille et créent un point d'ancrage salvateur pour celui qui avance dans l'espace quasi virginal de la galerie.

Le Musée noir

À l'instar d'un chemin de croix, le *Musée noir* illustre, en dix tableaux, les pérégrinations de l'œuvre whittomienne. En effet, chaque panneau renferme des objets appartenant au passé de l'artiste qu'elle a encaustiqués dans une boîte vitrée rappelant ainsi

l'intouchable vitrine muséale. Le premier d'entre eux exhibe un iris majestueux mais séché (en déperdition qui est juxtaposé à une liste de noms de fleurs (fragment d'un carton d'invitation d'une exposition de Daniel Buren). Cette énumération met l'accent sur les notions de classement et d'inventaire méthodiques, préoccupations majeures de l'artiste qui ressortent de la pratique muséale.

Chaque cycle de production de Whittome divulgue une présence animale. À la tortue qui dominait dans le travail méditatif de ces dernières années (*Illuminati*, 1987 ; *Shamash*, 1988 ; *Le Musée des traces*, 1989) s'est substituée l'abeille, féconde et productive. Cet hyménoptère, véritable double de l'artiste qui inspire le travail de métamorphose et de trituration de l'encaustique, indique l'amorce d'un retour vers l'activité picturale. Délaissant parfois la veine de l'animalité, certaines parties du *Musée noir* abordent « l'humanité », se référant ainsi à l'histoire artistique. L'encastrement d'alvéoles noires dans un fond blanc d'inlandsis évoquent inmanquablement la sobriété chromatique des derniers tableaux parisiens de Borduas (*Composition*, *Composition 33* ou *Mushroom*, *Silence magnétique*, tous de 1937). Comme chez le peintre automatiste, la surface whittomienne s'anime et les taches vivantes semblent se déplacer dans l'espace circulaire.

Écrire pour la mémoire

La cire, cette matière malléable qui peut changer d'état, fascine l'artiste qui n'hésite pas à utiliser sa potentialité, lui faisant jouer le rôle des composants multiples d'un projet pictural, étant à la fois support et motif, pigment, médium, et fixateur (engluant les objets). Véritable mémoire, cette cire a retenu les empreintes d'objets posés sur son épiderme lisse et doux. Dans certains panneaux, elle a figé des pages d'écritures (notes scolaires, réflexions personnelles) qui rappellent à l'observateur les productions de *PaperWorks* (1977) et de *Crossword Compass* (1978-80) où le scriptural se mêlait à l'image. Dans un des tableaux du *Musée noir*, la photographie d'un œil peint et craquelé qui renvoie au nôtre et qui scrute le spectateur relève du paradigme de la vision. Cette pièce, évoquant ici *Narcisse*, sérigraphie de 1969 et *L'œil* (1970) qui citent tous deux la prunelle d'un por-

trait de jeune fille du peintre flamand Petrus Christus, signale clairement au public averti un travail d'hybridation, croisement fécond entre diverses œuvres qui opère sans cesse un retour en arrière « la femme restant au centre d'elle-même, formant des cercles... ».³ Ainsi, inlassablement, Whittome se cite, puisant son inspiration dans son œuvre ouverte, véritable chantier où les constructions à venir sont déjà en gestation. Récupérant des fragments d'objets conservés dans son atelier, elle leur donne une nouvelle existence en les réintégrant progressivement dans sa production. Cette attitude, un tantinet passéiste, remet en question le principe de datation des œuvres et l'idée de chronologie, si prisée dans la muséologie traditionnelle et qui ne peut plus offrir ici de clef de lecture. Ainsi, *Le Musée noir* exhalant des émanations du passé nous fait naviguer dans un moment hors-temps. Toutefois, comme dans le *Musée des traces* où un baladeur diffusait les sons enregistrés du Parc Villa-Maria, une durée musicale cadence cette œuvre. Un métronome, figure préminente de la série, semble fixer le tempo de la visite.

L'essaïm

Le Musée noir, émanation II nous présente dans la seconde salle une alternance de mâts solitaires ou couplés, fixés par l'artiste sur des panneaux encaustiqués, certains étant reliés les uns aux autres par un fil de fer (sorte de cordon ombilical). Ces totems indiquent un axe vertical, omniprésent dans cette œuvre, qui vient relier le domaine du céleste au terrestre. La rigidité de ces mâts, organisant le parcours du regard, rappelle également les bords cimentés du canal de Soulanges photographiés par l'artiste en 1987 et exposés dans le *Musée des traces*.

Le Musée noir, titrage anti-thétique du *Musée blanc*, remémore cette installation créée 17 ans plus tôt qui présentait une série de bâtons emmaillottés et enfermés dans des boîtes vitrées. En 1992, l'artiste s'intéresse toujours aux superpositions de matière, l'enroulement de cordages du *Musée blanc* faisant place ici à l'accumulation de couches d'encaustique. Mais à la différence du *Musée blanc*, le *Musée noir* qui se libère de ces attaches et qui sort de sa boîte est peut-être le signe précurseur d'une nouvelle phase créatrice.

De chaque côté des mâts, de longues larmes

noires formées par la cire dégoulinante mais refroidie, trahissent une application gestuelle de la matière. Ces mâts, apparemment semblables, se différencient de leur voisin par des traces gravées à la gouge qui s'inscrivent dans les emplâtres de cire. La modulation du noir et du blanc sous les divers effets de la lumière révèle tantôt la brillance d'un glaçage sucré, tantôt la matité du goudron. Cette lumière, tamisée par un rideau blanc diaphane est transformée ici en véritable éblouissement, sorte d'aura qui dégage une énergie puissante. Dans cette clarté intense, les bandes de cire noire, formes prégnantes, se projettent dans l'espace dévoilant un art cinétique.

Sans grande surprise, *Le Musée noir, émanation II* pose un regard critique sur quelques principes muséologiques. L'éclairage optimal, conçu par l'artiste, pointe bien l'importance d'une source lumineuse naturelle. Le cadre, éternel signe d'apparat du tableau, lieu où se sont concrétisées les nombreuses réflexions de la peinture moderniste, est ici recouvert d'encaustique, s'énonçant à la fois comme support et motif et se faisant « œuvre ». Sa bordure n'est plus qu'un passage ouvert qui permet le glissement du regard vers la prochaine pièce.

L'animalité de l'œuvre se manifeste précisément lorsque le visiteur attentif découvre des fibres (morceau de lin cru), poils ou plumes qui saillent des côtés du mât. Des fils de fer, sortes d'appendices tentaculaires qui dépassent du haut de ces totems, transforment l'œuvre en insecte géant, révélant ainsi la série comme un essaim immobile. Curieusement, une des œuvres cache une anomalie, sorte de « punctum » qui surprend le regard. Un petit orifice situé au pied du mât ressemble aux interstices sexualisés que l'on retrouve dans de nombreuses huiles de l'artiste révélant bien un travail pictural (*Atonement*, 1989 ; *A Female Property*, 1989 ; *Unity & Fecundity*, 1990).

Le Musée noir, émanations II réalisé avec une économie de moyens, proposant des formes pures et originelles se rapproche d'un art primitif pariétal et contraste avec la préciosité des vitrines du *Musée noir*. Ces mâts incarnent les touches ou les cordes d'un instrument de musique qui, effleurées par le regard, diffusent leur musique intérieure, léger bourdonnement, « chant du monde »⁴ cadencé par le métronome de l'autre salle.

Confrontées, les deux œuvres d'*Encaustiques*

deviennent complémentaires puisqu'elles s'énoncent comme une série de rectangles et de traverses, formant une grille que le spectateur doit mettre en place pour découvrir cette mise au carreau de l'espace artistique. Toutefois, cette configuration rationnelle, valorisant l'ordonnance est contrecarrée par d'imperceptibles débordements qui démontrent l'affectivité de la cire en pleine production d'images.

SYLVIE OLLIVIER

NOTES

1. Dans le cadre de l'exposition *Pour la suite du monde*, le Musée d'art contemporain de Montréal présentait *Le Musée noir, émanation, second volet d'Encaustiques*, du 26 mai au 11 octobre 1992.
2. Tiré de *L'amour du narcissisme*, Paris, Éd. Gallimard, 1970, p. 88.
3. Idem.
4. Irene F. Whitome en entrevue avec l'auteur, 10 août 1992, Galerie Samuel Lallouz.