Document generated on 08/13/2025 6:27 a.m.

ETC

Irene F. Whittome
Le Musée des traces

Sylvie Ollivier

Number 10, Winter 1989

URI: https://id.erudit.org/iderudit/36309ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Ollivier, S. (1989). Review of [Irene F. Whittome : le Musée des traces]. *ETC*, (10), 48–49.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Irene F. Whittome
Le Musée des traces

Irene F. Whittome, *Le Musée des traces* (vue partielle), 1989.

***Le Musée des traces*, à l'angle sud-est des rues Clark et Marie-Anne, Montréal, du 4 mai au 17 juin 1989 —**

À l'angle des rues Clark et Marie-Anne, un petit sanctuaire entrouvre sa porte. Parfois, le passant curieux, mais le plus souvent le spectateur averti, décident d'en franchir le seuil. Et c'est dans un silence imperturbable que le regard se dirige vers les passages traçés par l'artiste. La visite de ce musée commence par ses vitrines, lieu muséologique par excellence qui permet de saisir les objets par le regard. La tortue nous présente ses nombreux synonymes. La plus petite, posée sur son rocher, renvoie à la notion d'objet décoratif. À cela s'oppose la tortue domestique (dessous de plat ou tambour) qui révèle sa fonction instrumentale. D'autres objets soulignent le caractère sacré et mystique de l'animal (le masque en carapace ou encore la statuette du Zaïre). Ainsi, l'animal nous montre la pluralité de ses métamorphoses. Mais les vitrines ne proposent pas seulement des variations sur un thème. Elles nous soumettent aussi un répertoire «d'objets trouvés» troublés par la présence «d'objets-intrus» (puisque fabriqués par l'artiste).

Mine de rien, ce passage vitré nous amène tout doucement vers la tortue géante, copie d'un spécimen mâle, capturé dans des filets de pêcheurs au nord du Québec. Sa taille gigantesque souligne la générosité de la nature mais en même temps ses cas d'anomalie, voire de monstruosité. Cette tortue de mer au ventre granuleux de concrétion déploie ses palmes. L'animal au caractère anthropomorphique adopte étrangement l'attitude d'un orant. La tortue en monstration s'offre au spectateur. Mais une carapace posée devant elle lui sert de bouclier. Ainsi la forme géante et pleine rebondit dans le vide d'en face. La copie et l'original s'affrontent.

Ayant terminé son «voyage» en territoire québécois, cet animal perd toute dimension exotique pour devenir un objet local. Ainsi, l'accident de parcours de la tortue vient renforcer la notion de régionalisme déjà fortement présente dans le musée (les photographies de Montréal et les pierres du Terminus Craig). Cette tortue indigène des mers chaudes du globe révèle ici un déplacement géographique. Et nous retrouvons ce déplacement dans les vitrines qui exposent des objets aux provenances lointaines. Mais autant ces objets sont «décontextualisés», autant la tortue géante est constamment remise dans un contexte d'exposition. En

effet, les photographies des voyages de la tortue (que l'on retrouve au parcours des installations antérieures de l'artiste) la redéfinissent non plus comme animal mais comme objet d'art. De cette façon, la tortue se pavanant sur le mur du musée trace un peu sa fortune critique!

L'arche noire fait de la tortue un monument. Elle lui dessine un cadre solennel que celle-ci ne respecte pas. Cette arche sépare bien l'animal de la dernière partie du musée, sorte de naos reculé qui nous signale la présence d'une divinité. Il s'agit de la première tortue dessinée hâtivement par l'artiste en juillet 1986. Le caractère naïf de cette esquisse annonce bien la naissance d'une nouvelle source d'inspiration. La fin du musée montre alors judicieusement son commencement.

«Le Dolly», pièce rapportée de l'installation *Vancouver* (Musée des beaux-arts de Montréal, 1980) s'énonce comme métaphore de la tortue. Ce chariot aux allures de carapace mouvante symbolise le transport physique et temporel de tous les objets du musée. Le mât emmailloté conçu pour *Le Musée blanc* (Musée des beaux-arts de Montréal, 1980), mais finalement mis en attente dans l'atelier de l'artiste, prend sa place ici. Son réseau de ficelles cite formellement le piège fatidique de la tortue.

De vieilles machines désaffectées ont également été installées dans le musée. En les déposant dans cet espace, Irene F. Whittome les réaffecte de sens. Le projecteur de théâtre souligne toute la «mise en scène» du musée; sous les feux du regard, la tortue devient alors l'actrice principale du film. En effet, une caméra hors d'usage, gravée de l'inscription «Home Movies», indique bien que dans ce musée, le visiteur tourne son propre film.

Dans un poste de radio vide, le *walkman*, plein musical, diffuse le son du parc Villa Maria. Intervention de Rober Racine qui vient se greffer au musée le matin même de son ouverture. En écoutant ce signal sonore, le visiteur voit doucement s'animer les natures mortes du musée. Puis le canal de Soulanges présente ses petits passages d'eau, mais le regard scrutateur finit par buter contre les ouvertures aveugles. Les différences de niveaux que proposent les chemins de halage rappellent la disposition des étagères. Ces étagères, structures murales qui rythment l'espace du musée, marquent l'imposante présence du matériel muséologique. L'habituel «trop plein» des musées est ici contrecarré par le vide de certaines tablettes. Les étagères bien ventilées deviennent alors les poumons de cette installation.

Ganté de blanc, le visiteur finit toujours par feuilleter les livres d'images. Ces photographies, bribes d'informations désordonnées, évoquent chez chaque individu des souvenirs qui, mis bout à bout, tissent une trame narrative.

Des liens étroits et cohérents unissent toutes les traces posées par l'artiste. Pourtant, ce musée est le siège d'un duel constant entre des éléments de nature différente mais complémentaire. Des confrontations s'établissent entre le caractère masculin et féminin de certains objets, entre la terre et l'eau, l'étagère et l'objet, puis, enfin, entre le musée et son public.

Avec cette installation, Irene F. Whittome pose un regard critique sur l'institution muséale. L'espace public et impersonnel du musée devient ici un espace privé, même intime. Ici, c'est le lieu, un ancien garage, qui s'est progressivement adapté aux objets, sorte d'épousailles entre le musée et ses habitants. De plus, comme l'artiste n'a pas identifié toutes les pièces du musée, le regard ne peut plus se perdre sur la vignette, il se concentre alors sur l'objet même.

Si le concept de musée est questionné, sa présence souveraine n'est pas évincée. Les carapaces de tortues sont à l'image du musée, des boîtes qui renferment une substance. Les photographies du canal de Soulanges et l'«Homme-trace» dans son passage grillagé, montrent des espaces fermés et directifs qui forcent un trajet...

Irene F. Whittome s'est intéressée à la pratique de certains artistes qui ont «problématisé» le concept du musée. En 1968, Marcel Broodthaers fonde à Bruxelles son *Museum* sur le thème de l'aigle. Et en 1972, Claes Oldenburg présente à La Documenta de Kassel son *Mickey Mouse Museum*. À la différence de ces deux interventions pleines d'ironie, le *Musée des traces* se fait grave et dégage un sentiment de religiosité; l'animal tortue vénéré par l'artiste s'énonce ici comme un objet de culte.

«Installation muséale» ou «musée installé», ce lieu-microcosme est en fait une synthèse de la production de Whittome. Comme dans la plupart des œuvres de l'artiste, le *Musée des traces* arbore une certaine retenue : le choix des couleurs est restreint (des bruns terreux, du noir, du rouge et une touche de vert jade), le geste de l'artiste est lent et calculé car il hésite à réunir tel objet avec tel lieu. Mais pour l'artiste, son musée est comme «un carré de sable», il permet aux traces de se creuser puis de s'effacer au fil des incertitudes. Cette installation signale également l'idée d'une fragmentation temporelle. Dans *Fragment pour un musée personnel ou le Jardin de traces* (Montréal, 1982), l'exposition était dispersée dans trois lieux différents : un musée, un atelier et une galerie. Dans le *Musée des traces*, l'alternance de l'objet réel et de ses photos souligne, là encore, la présence d'un décalage.

Le *Musée des traces*, pièce hybride conçue à partir d'une chaîne d'installations antérieures, s'énonce comme un dernier maillon, maillon qui reste entrouvert... afin de permettre des insertions.

Sylvie Ollivier