

ETC



Entrevue avec Irene F. Whittome

Irene F. Whittome, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 3 mai au 26 octobre 1997

Annie Molin Vasseur

Number 40, December 1997, January–February 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/399ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Molin Vasseur, A. (1997). Entrevue avec Irene F. Whittome / Irene F. Whittome, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 3 mai au 26 octobre 1997. *ETC*, (40), 19–22.

ENTREVUE

MONTRÉAL

ENTREVUE AVEC IRENE F. WHITTOME

Irene F. Whittome, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 3 mai au 26 octobre 1997



Irene F. Whittome, *Ozeanische Kunst*, 1990. Photo : Richard-Max Tremblay

Annie Molin Vasseur: *En visitant votre exposition, on a l'impression qu'elle fonctionne comme une installation, bien qu'elle comporte des œuvres de différentes époques.*

Irene F. Whittome: Ce qui est important pour moi, c'est d'utiliser l'espace et de le rendre vivant. Les pièces de la collection du musée appartiennent au passé et sont inactives. Certaines ont été créées il y a trente ans et ne font plus partie de ma pensée. Je voulais jumeler ces œuvres avec de nouvelles créations et faire des liens entre les deux univers. En proposant au musée la création de deux nouvelles installations, je souhaitais réactiver les œuvres de la collection et l'espace dans sa globalité.

A. M. V.: *Cela repose-t-il sur un des principes de votre travail, qu'une œuvre ne soit jamais arrêtée?*

I. F. W.: En effet, il n'y a jamais d'arrêt dans l'espace ou dans le temps. J'ai fait l'expérience de lancer un appel énergétique pour rencontrer à l'extérieur ce qui nourrit mon travail et c'est ainsi que sont nées les deux installations nouvelles: *Le Château d'eau: lumière mythique* et *Gymnasium: Outfit of the Soul* (1997). J'ai trouvé une photo d'archives, datant de 1920, d'un gymnase, ayant existé à Cologne en Allemagne, que j'ai reconstitué. Et, tout à fait par hasard, un château d'eau, en provenance de Montréal, m'a été proposé. Je l'ai restauré.

A. M. V.: *Donc au départ, vous élaborez un concept et faites confiance au hasard?*

I. F. W.: Plutôt que le mot concept, je parlerais d'apport plastique. Je vois l'objet trouvé comme répondant à une forme plastique en appel. Si on veut, cela représente une sorte de travail conceptuel en mouvement. L'objet, la matière, arrive d'abord; ensuite l'idée vient.

A. M. V.: *On est frappé par la dualité qui circule dans les œuvres. Que ce soit la rencontre matière/esprit, ou noir et blanc, la notion d'intérieur/extérieur, le centre et la périphérie, la liberté et la contrainte, la permanence des œuvres et leur mutation, les objets trouvés et leur nouvel usage...*

I. F. W.: Je crois qu'il y a en moi, comme en tout un chacun, une sorte de combat intérieur. Je pense que cette tension est nécessaire au mouvement. Il y a des moments où on rejoint un équilibre entre ces deux points. Toute œuvre est intuitive. Le château d'eau et le gymnase répondent à deux pôles: le masculin et le féminin. Avec les années, j'observe dans mon travail le non-dit du corps, le *Body Language* qui s'y inscrit. Je peux voir des fluctuations d'une énergie plus ou moins prononcée dans un sens. Peut-être qu'avec les années, le yang a gagné sur le yin.

A. M. V.: *Donc, une volonté de création qui s'inscrirait davantage dans l'action?*

I. F. W.: Plutôt dans la construction ou la reconstruction, si on pense aux deux dernières installations.

A. M. V.: *Qu'est-ce qui sous-tend la notion d'objet trouvé?*



Irene F. Whittome, *Château d'eau : Lumière mythique*, 1997.



Irene F. Whittome, *Château d'eau : Lumière mythique*, 1997.



Irene F. Whittome, *Château d'eau : Lumière mythique*, 1997.

PHOTO : DENIS FARLEY

PHOTO : RICHARD-MAX TERNIGUY

PHOTO : DENIS FARLEY

I. F. W.: Si je prends, par exemple, le corset de *Gymnasium: Outfit of the Soul*, je suis partie d'une photo de l'art gréco-romain, du corset de la déesse Diane, un soutien-gorge de fertilité en quelque sorte. En le positionnant dans un lieu qui sert à une autre fonction, j'ai réactivé cet archétype. Cela constitue une espèce d'androgynie, toujours la quête d'équilibre! On a parlé plus tôt de cet éternel combat avec soi-même. Sans doute projette-t-on cette énergie-là à l'extérieur, et le public y réagit avec ses propres paramètres. La question qui se pose maintenant est: où est-ce que je vais avec le gymnase? J'espère réactiver la présence de cette pièce en l'installant dans un lieu où le public l'utilisera. En ce moment, je me contente d'y penser. Je projette de cette façon une énergie qui me permettra de lui trouver sa place.

A. M. V.: *La continuité des objets, des lieux, cela me fait penser au Musée des traces.*

I. F. W.: Il y a sans doute un rapport à trouver dans le fait que des fragments du passé me parviennent souvent, le château d'eau en est un bel exemple. En même temps, comment un château d'eau peut-il se trouver dans un musée? Il est aussi inactif que le gymnase que les gens n'utilisent pas.

A. M. V.: *Au fond, votre travail ne serait-il pas la création continue d'un musée imaginaire, comme celui d'un anthropologue qui trouverait des objets et en réécrirait l'histoire?*

I. F. W.: Peut-être est-ce ma façon de rendre les musées habitables. Je les vois comme des lieux en péril, distants de la vie des gens, et que le public n'investit pas réellement.

A. M. V.: *Votre quête serait de ramener l'art dans la vie?*

I. F. W.: Oui, de faire des œuvres que les gens vivent. Créer de la chaleur. Le lieu du musée est intimidant, mais cela n'empêche pas les gens de toucher les œuvres. J'aime beaucoup cela. Un peu comme s'ils entraînent de façon virtuelle dans l'œuvre. Par exemple, je pourrais transcrire mes œuvres sur CD et les rendre interactives. Les gens pourraient explorer l'intérieur du château d'eau. J'aimerais que se croisent le réel et l'imaginaire, mon travail va dans ce sens.

A. M. V.: *Il y a toujours eu chez vous un intérêt pour montrer l'envers, l'intérieur des choses ou l'inachevé comme ces cahiers d'apprentissage, des croquis, des œuvres en formation...*

I. F. W.: Je me perçois moi-même comme une œuvre en formation (*pires*). Quand je regarde actuellement l'exposition, je me vois en arrière comme dans un miroir, je ne suis plus là. Si on va dans le sens de la mythologie, le miroir c'est l'eau, le narcissisme. Si on en croit le mythe, on se découvre soi-même en se regardant dans l'eau. On voit sa propre réflexion. Le miroir devant le château est une stratégie pour lancer l'objet à l'infini. On y voit les images se déplacer, chacune entrant dans la suivante. Une illusion. C'est peut-être l'aspect étrange de mon travail que de vouloir rendre visible l'impalpable.

A. M. V.: *Comment interpréter l'apport de la couleur rouge dans vos œuvres. S'agit-il d'un dépassement de la dualité noir/blanc?*

I. F. W.: L'introduction de la couleur rouge dans mes œuvres correspond à l'énergie primordiale, l'énergie de base. Le rouge a été introduit dans la série *Creativity; Fertility* en 1985. On trouve également cette présence du rouge sur les murs de l'exposition *Individuelle mythologique*, au CIAC, en 1986. Et *Ozeanische Kunst* est une œuvre créée en 1990, constituée de reproductions de masques de Nouvelle-Guinée



Irene F. Whittome, *Gymnasium: Outfit of the Soul*, 1997. Photo: Richard-Max Tremblay

sur lesquels je suis intervenue entre autres avec de la peinture rouge.

A. M. V.: *Que dire de l'introduction de différentes couleurs sur les murs du musée?*

I. F. W.: Pour le rose de *Gymnasium: Outfit of the Soul*, j'y vois une fleur, une floraison. Pour l'œuvre *Creativity; Fertility*, on voulait retrouver une couleur propre au cabinet des estampes, un ocre. Mais là, il s'agissait d'une couleur pour l'accrochage, alors que le rose de *Gymnasium* fait partie de l'installation. Le bleu violet qui se trouve derrière le tableau intitulé *Egg* est un rappel de la couleur du mur qui annonce mon exposition, en connotation avec la notion de station, de parcours. Tout cela a été mis au point avec les responsables¹ du musée.

A. M. V.: *Peut-on parler de ce qui semble être, dans vos productions, des clins d'œil à Beuys et à Louise Bourgeois?*

I. F. W.: Un hommage, en quelque sorte. En fait, on trouve des allusions à Louise Bourgeois dans mon travail, dans le sens d'une continuation de l'universalité de l'œuvre d'art. J'ai rencontré d'ailleurs Louise Bourgeois plusieurs fois à New-York, en compagnie de Jacqueline Fry. Elle reste pour moi une femme exemplaire pour s'être bâti une deuxième jeunesse à 70 ans. Je suis très contente si on fait référence à elle dans mon travail. Quant à Beuys, lorsque j'étudiais aux beaux-arts, il était au centre de mon intérêt. Artiste-shaman, il a été le premier à introduire le rituel en art. Et le rituel participe certainement d'une présence qui est très forte dans mon travail.

A. M. V.: *Le shaman se guérit lui-même et aide les autres à guérir. Est-ce que l'art pourrait avoir un pouvoir de guérison?*

I. F. W.: Je n'en ai pas parlé au sujet de cette exposition, mais je suis fascinée par les pierres précieuses, auxquelles on attachait autrefois des valeurs thérapeutiques. Certaines étaient dans des anciens corsets. Ce sont encore des traces en mémoire. Dès qu'on interroge des banques d'images dans la mémoire, on peut s'en nourrir indéfiniment. Le corset par rapport au gymnase est, d'une certaine façon, un élément de surprise qui dérouté les gens. Il maintient le corps droit, à la verticale, dans la réceptivité, entre ciel et terre. La circonférence du *Château d'eau* est également un peu un corset qui enserre la lumière. Les gens voulaient toujours voir l'intérieur de *Château d'eau: lumière mythique*. Cela fait référence au corps et renvoie à la citation de William Blake qui accompagne l'exposition: «L'énergie est la seule vie, et elle provient du corps; et la raison est la limite ou la circonférence de l'énergie. L'énergie est plaisir éternel.»

A. M. V.: *Si on regarde les œuvres plus anciennes, celles par exemple qui ont été exposées au Musée des beaux-arts en 1980, elles semblent plus proches de l'art brut, plus massives, moins liées à une recherche esthétique peut-être?*

I. F. W.: Si je pense à la série *Vancouver*, cette pièce était un peu l'équivalent du *Château d'eau*. Dans cette installation, il y avait une dizaine d'éléments, de gros blocs de cire qui représentaient ma ville natale. Entre les années 75 et 80, j'ai travaillé la cire en trois dimensions, ensuite en deux dimensions, comme dans les tableaux *New Testament* et *Silent Ledgers* qui sont dans la présente exposition.

A. M. V.: *On y trouve également L'Annexe au Musée blanc (Altar), une œuvre de 1975-76 qui appartient à la collection du musée.*

I. F. W.: Les gens me connaissent surtout avec la série *Le musée blanc*. Ce que je trouve intéressant, ici, au musée, c'est que le regard peut embrasser en même temps *Annexe au Musée blanc (Altar)* et *Gymnasium: Outfit of the Soul*. Le spectateur doit faire un saut dans la mémoire. Affronter un lieu qui est plutôt physique, et un objet qui est son antithèse, plutôt méditatif.

A. M. V.: *Avec la série Le musée blanc, on vous a souvent posé des questions, au sujet de la corde et des pièces qui sont ficelées. Des bandelettes souvent, d'ailleurs non sans rapport avec Beuys. Des protections aussi?*

I. F. W.: Oui et je dirais que le château d'eau est aussi un revêtement. Les œuvres que j'ai réalisées entre 75 et 80, de la même façon, protégeaient la vie, le fragment, la mémoire. Si on pense à la pièce *Watertable*, au départ c'était une caisse trouvée au Parc Lafontaine, je l'ai enrobée de cire pour lui donner la chaleur et protection.

A. M. V.: *N'y a-t-il pas au fond un dialogue continu avec Beuys?*

I. F. W.: Peut-être dans le fait de continuer à protéger la vie, un musée dans un musée, et j'espère, un gymnase dans un gymnase. Depuis *Paperworks*, en 1977, en passant par *The Buci Letter* (1980) ou *Creativity; Fertility* (1985), ces papiers sont recouverts de cire. Protégés.

A. M. V.: *Pour finir, comment percevez-vous votre exposition?*

I. F. W.: Le premier mot qui me vient est celui de libération. Je ne sais pas où cette exposition va me mener, mais je sens une porte qui s'ouvre dans mon œuvre. Cette exposition me donne le privilège de rapprocher trente ans de travail. De voir trente ans de traces qui finalement vivent bien en équilibre, d'après ce qu'on m'en dit. J'ai trouvé, de plus, une complicité avec le musée. Mon œuvre a été bien traitée, toute l'équipe partageait ma pensée. J'ai ressenti également l'identification du public qui existait plus que je pensais. Peut-être les gens ont-ils vu une sorte de continuité dans mon travail qu'ils ne percevaient pas auparavant. Précisément parce qu'ici, on a un point de vue global. Bien que je n'aie pas souhaité qu'on voit cette exposition comme une rétrospective, ce qu'elle n'est pas, on voit les traces de mon cheminement. Je regarde mon œuvre comme dans un rétroviseur et j'y retrouve les énergies qui m'habitent et que j'essaie d'équilibrer dans ma vie. Je suis contente de partager l'énergie, cette chose si mystérieuse à transmettre, le *Body Language* de l'univers, le vôtre, le mien, celui de nous tous. Cette exposition est un voyage à travers la mémoire du regard. *La Dame aux castors* (1973), qui se trouve face à toute l'exposition, regarde les visiteurs d'un seul œil. La dernière pièce est un miroir. Le plaisir du voyage est plus important que l'arrivée. Contrairement à ce que je pensais, il y a quinze ans, alors que je programmais l'arrivée, c'est d'être en route qui est important.

ENTREVUE DIRIGÉE PAR ANNIE MOLIN VASSEUR

NOTE

¹ La conservatrice Josée Bélisle et le scénographe Guy Neveu.