

ETC



La blessure des origines

Irene F. Whittome, *Consonance*, Centre international d'art contemporain de Montréal. Du 28 septembre au 26 novembre 1995

Cristina Toma

Numéro 34, juin-juillet-août 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35530ac>

[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

Toma, C. (1996). Compte rendu de [La blessure des origines / Irene F. Whittome, *Consonance*, Centre international d'art contemporain de Montréal. Du 28 septembre au 26 novembre 1995]. *ETC*, (34), 23–26.

MONTRÉAL

LA BLESSURE DES ORIGINES

Irene F. Whittome, *Consonance*, Centre international d'art contemporain de Montréal. Du 28 septembre au 26 novembre 1995

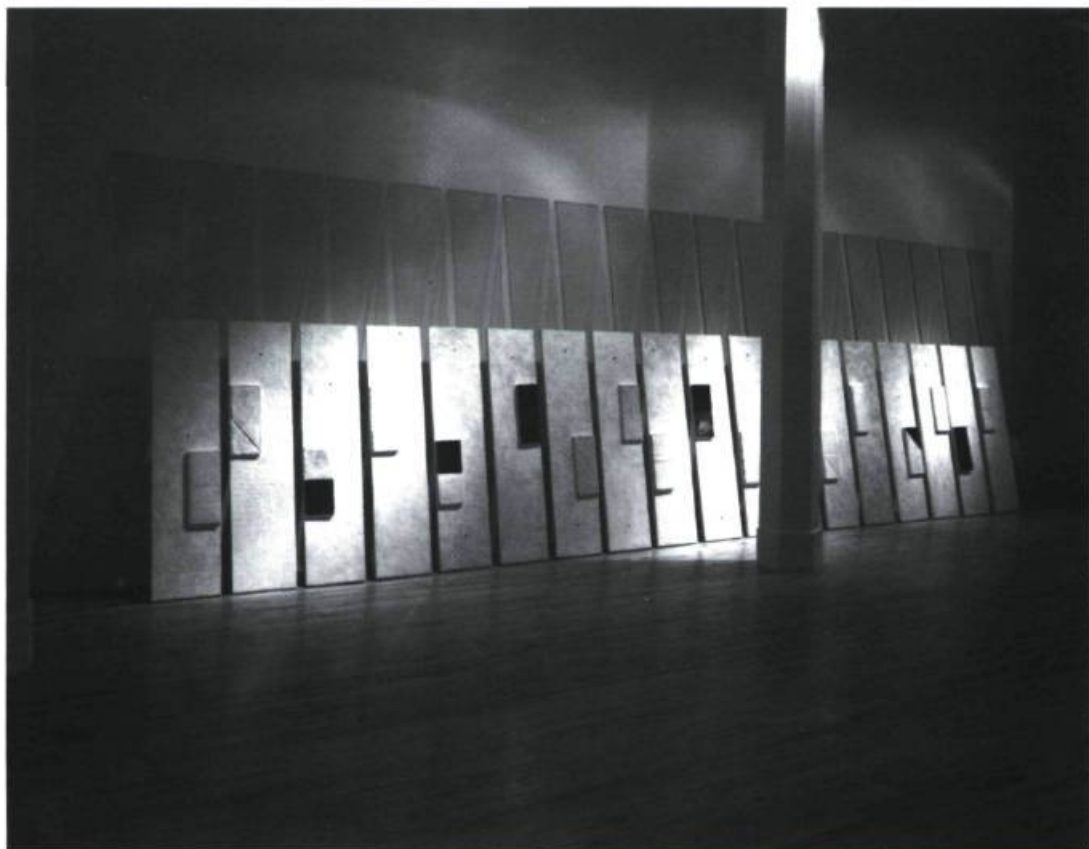


PHOTO : RICHARD-MAX TREMBLAY/COURTOISE DU CIAC

Irene F. Whittome, *Clavier*, 1995. Verre trempé, encaustique, papier moulé, peinture, bois; 323 x 999 x 61 cm.

À la mémoire de Jacqueline Fry
et de René Payant

Dans le creux de l'avant-scène de la galerie, la première installation s'impose comme une « barre » au parcours. Une masse de briques de plâtre blanc emmure le regard, alors que son support de verre formé d'une « table » sur six « pattes », des répliques transparentes des modules de la Colonne de l'infini, lui ouvrent partiellement la voie, comme pour enclencher une pulsion scopique paradoxale. Pendant ce temps, le corps du spectateur évite de trébucher contre ce fragile assemblage. Le contenant transparent, qui supporte le contenant opaque, sont tous deux « vides » de contenu. La forme pyramidale des briques et le détournement ironique de la structure verticale brancusienne, couchée à l'horizontale pour faire support, promettent la mise aux aguets devant l'organisation de l'instable, dans le rapport dehors/dedans, avec l'ascension et l'essence de la forme.

C'est l'accueil que Irene F. Whittome nous réserve dans *Consonance*, sa récente exposition qui fête ses 20 ans de production et du coup, les 10 ans du CIAC, qui lui a donné ses 4 espaces. L'artiste a épuré la matière et a simplifié les assemblages de ses objets fictifs, culturels et trouvés, familiers à son travail (boîtes, verre, corde, œufs, tortue...). Si jadis les procédés de l'accumulation et du travail sur la matière avaient traduit et en même temps occulté l'identitaire, l'artiste n'en fait pas moins l'économie, pour se situer toujours « à côté » de la rigidité de certaines œuvres auto-réflexives. L'œuvre d'Irene Whittome se légitimise par l'excès de l'excitabilité de l'expérience sensorielle, et parvient à un changement substantiel de la conception du contenir-contenant, notamment celle du Musée qui fût la figure emblématique de sa « mise en boîte » du psychisme et du savoir universel. L'incursion dans l'élémental qu'elle nous présente approfondit le processus de l'identitaire ou la stase narcissique qu'on lui connaît. Elle garde, du processus auto-réflexif, l'idée qui, d'un point de vue clinique, peut être envisagée comme une

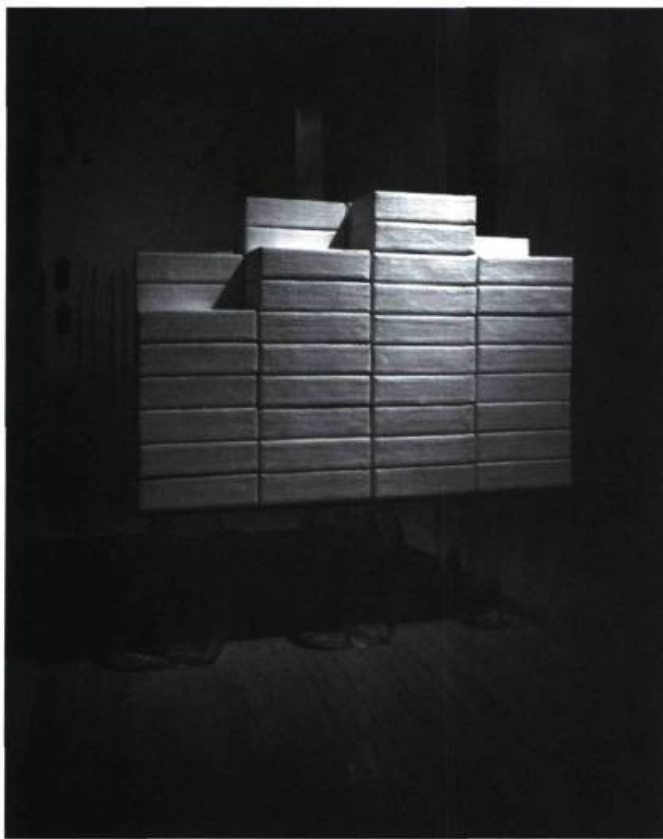


PHOTO : RICHARD-MAX TREMBLAY / COURTOISE DU CMC

Irene F. Whittonne, *Consonance : Dissonance*, 1995. Boîtes en carton, plâtre, verre soufflé, verre trempé; 243 x 168 x 69,85 cm.

certaine forme de matérialisation de l'activité originaire de la psyché, du spéculaire. Ce pouvoir où l'imaginaire du spectateur est subjugué, assujéti au moment même où il perçoit l'existence de l'indicible, de l'inommable, du secret et de son engendrement comme de son histoire, autrement dit, l'œuvre auto-réflexive vise l'activité pré-imageante et donc celle d'avant le stade du miroir ou du développement narcissique. C'est le site même de l'indifférencié qui avait permis le développement des abstractions (le minimalisme, le formalisme, etc.).

Dans la suite du parcours, le spectateur subit un autre choc : des installations monumentales et sérielles s'adosent aux murs de façons substantiellement variables. Dix-huit panneaux d'encaustique blanchâtre reposent sur 19 panneaux de verre, qui les dépassent d'un tiers en hauteur, de sorte que vus de front, les panneaux opaques paraissent appuyés partiellement sur un support fantomatique. Sur le mur d'en face, une frise d'œufs d'autruche stabilise le regard. Sur le mur du fond, s'appuient également une série de tiges métalliques rouillées, intercalées entre des tiges enveloppées de bandages blancs, pour soutenir les deux éléments qui font nœud en leur milieu, suggérant la cassure d'un membre. Ces œuvres s'élançant dans l'inertie de l'harmonie cosmique et procurent la jouissance d'un désir répétitif d'indestructible fiction démoniaque, ce démoniaque qui est le propre de la répétition. Géants, ces objets sagement tactiles et fictifs proclament la résistance de la matière silencieuse et inerte. Une résistance à toute déstabilisation comme à toute rectification pour s'auto-conserver, se permettre l'ascension et échapper à « la chute », selon l'intention de l'artiste. Toutefois, ce désir de la matière ou de la masse est émaillé de brèches telles que la fragilité de l'assemblage de la première œuvre, qui annonce dans la seconde la disparition de la boîte de verre. Cette économie, autrefois jouissance ordonnée du savoir et du subjectile, au profit d'un « support » de la jouissance de la

production comme dévoilement de la lutte contre la mort, confère au verre une fonction de béance, l'annonce d'une forme de libération énergétique. Mais comme support, de concert avec le processus de l'adossement au mur qui est plutôt l'évocation d'une fragilité, le verre est la matière qui traduit l'impuissance et la fragilité des énergies qui cherchent « à se tenir debout » et à former la verticalité.

La rupture est présente dans les titres : *Consonance/Dissonance*, le titre de la première œuvre, évoque d'emblée les oppositions entre harmonie et disharmonie par le regard paradoxal. *Clavier, Notes*, est le nom de la frise des œufs qui évoque une image condensée, alors que *Clavier* nomme les grands panneaux d'encaustique. *Contredanse* est un titre qui frustre plutôt les tiges « blessées » qu'il ne les baptise, ces dernières ayant par définition comme partenaires de danse, les tiges métalliques, objets trouvés, supports scéniques, avec lesquels elles peuvent difficilement se mouvoir en tandem. À la lecture des titres, la perception subit le mécanisme de surfusion, c'est-à-dire de changement d'un état visuel à un autre auditif, et l'effet décrit moins l'état sensoriel que le fantôme des frontières entre les sens, où le temps se concentre, où l'espace psychique du moi et des œuvres, comme celui du mouvement du corps, se déforment. Les titres engendrent une machine à influencer, une organisation optico-acoustique, car ils détournent la parole ou la langue de leur fonction de mémoire, pour déclencher brusquement la mémoire de l'expérience sensorielle auditive des matières ou des masses qui sont de l'ordre de l'inertie, du silence de l'inommable.

À la vue du fragile assemblage de *Consonance/Dissonance*, le spectateur est submergé par le fantôme hallucinatoire auditif de l'accident du verre qui se brise. Placé entre *Clavier, Notes* et *Notes*, il peut se laisser emporter par la force d'attraction virtuelle, projective des œufs en tant que notes, ce qui enclenche l'hallucination auditive de leur écrasement contre les panneaux géants. S'ajoutent à ces

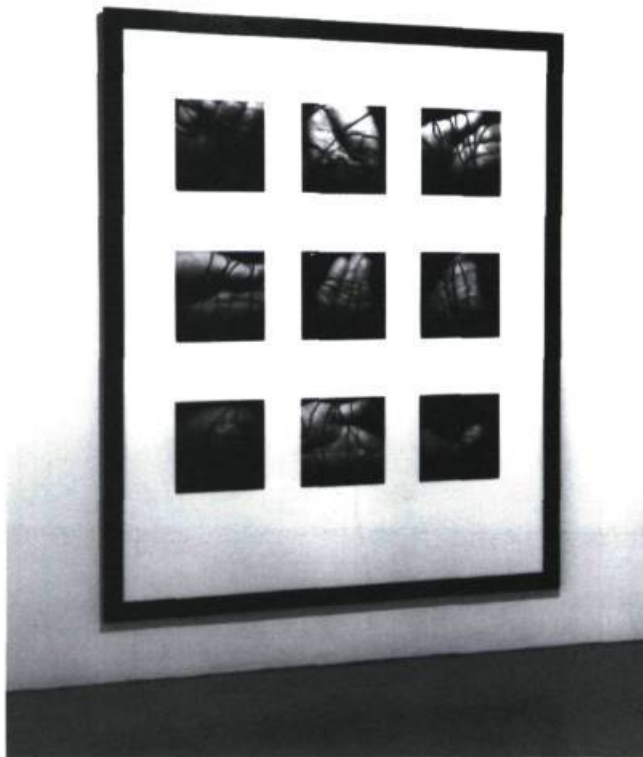


PHOTO : RICHARD-MAX TREMBLAY / COURTOISE DU CIAC

Irene F. Whitmore, *Autoportrait (Self-Portrait)*, 1976. Photographie n/b; 30,5 x 30,5 cm chacune.

effets limites, la suggestibilité de la danse dans la dernière œuvre, l'éclairage naturel aveuglant l'espace ou encore la couleur blanche dominante, comme autant de manières d'envelopper totalement l'être du spectateur, qui devient alors l'objet de projection pré-narcissique des installations.

Ce processus provoque toutefois des défenses locomotrices du corps (retrait, recul, saisissement), indices que l'incorporation violente du sonore dans le visuel, le rend vulnérable. Ceci parce que le sonore a un pouvoir de pénétration plus direct à l'intérieur du corps pour excéder le tactile, ce qui révèle une topologie somatique où la comparaison avec le visuel, qui suppose la partie frontale, orale du corps, s'effectue dans une polarité antérieure, avec la partie postérieure du corps. Ces peurs de l'incorporation « par derrière » que le regard ne peut plus maîtriser, appartiennent au champ de défense de la névrose contre le clivage, qui est cependant aussitôt renversé dans la dernière œuvre par les sacs de sable accrochés à côté des tiges dont les bandages évoquent la cassure, la fragmentation du corps ou la menace « psychotique » de la chute. Comme ensembles entiers et faits en une « peau » rêche, ces sacs peuvent se comprendre comme des « moi-sac », c'est-à-dire des contenants (et non plus des contenant), dépositaires vides et rustres du moi, gisant pendus au mur à côté des « moi-os » représentés par la fonction de la pensée des tiges métalliques.

D'autre part, les bandages tentent d'unifier le corps à la manière d'un pare-excitation, contre la pénétration du plus-de-jouissance provoqué précédemment par le sonore dans le visuel et source du démantèlement du contenant de verre. Cachant des blessures, ils évoquent la réparation par le processus d'enveloppement qui est d'ailleurs l'opération de liaison avec la salle suivante, appelée par l'artiste *la salle de l'Histoire*. *Self-portrait* présente, en une série de neuf photographies, sous un éclairage dramatique, le ligotage des mains de l'artiste avec des fils de fer, comme une

transgression du principe de l'enveloppement. Placées dos à dos avec *Contredanse* et donc séparées de celle-ci par le mur, les deux installations révèlent des moments de « régression », puisque les pulsions dirigées vers l'avant (l'ascension), puisent leurs énergies dans la force d'attraction du passé. Les ruptures déjà explorées de l'accident, le fracas, la cassure, la fêlure et ici, la présentation directe de de l'auto-mutilation, sont l'accumulation d'autant de formes de la castration, des symptômes que la clinique associe à la blessure des origines et du narcissisme.

Self-portrait est l'œuvre secrète la plus ancienne que l'artiste a choisi de nous dévoiler après 20 ans et donc la plus sensible de l'exposition. Elle révèle la douleur du raté de l'identitaire développé depuis ses origines et du processus de la création. *Self-portrait* montre l'incorporation littérale de la blessure des origines comme perte fondamentale de l'emprise active de la main de l'artiste sur ses objets de création. Le « moi-main » devient l'objet-enveloppe, « moi-chair ». Seule autre œuvre de cette salle, *24 Wrapped Rope Pieces*, qui est une frise de petites enveloppes enroulées sur elles-mêmes, ligotées avec du fil de fer, peut paraître présenter les enveloppes des tiges rapetissées, momifiées et en même temps pendantes de la main-enveloppe.

Curio: Fantasia-Fantasia-Fancy-Phatasterien est le titre de l'œuvre de la troisième salle. Hormis son évocation ludique, l'installation est dans une zone psychique plus profonde, que traduit l'éclairage lunaire où se joue le drame de la « désonorisation » du spectateur, impuissant devant la tortue, alter-égo de l'artiste, qui crie, enfermée dans une boîte de verre perchée sur un piédestal de bois sur lequel repose, sous ses pieds, un vieux dictionnaire de traduction latine, comme si cette masse ancienne et morte de la connaissance était la source du cri. Le cri est l'élément de la dissonance de l'ordre harmonique par excellence, qui échappe par là à toute représentation. Le verre, qui l'étouffe sous vide comme dans une crypte, fait écran, comme



PHOTO : RICHARD-MAX TREMBLAY / COURTOISE DU CAC

Irene F. Whittome, *Pause : Fermata*, 1995. Bronze, verre, bois, pâte de verre, métal, 2 haut-parleurs, 1 projecteur; 274 x 122 x 66 cm.

conteneur du tactile et du sonore pour préserver la tension de la violence irruptive qui s'y prépare. *Pause; Fermata* est une déesse féminine noire qui repose sur des morceaux de verre, comme pour indiquer qu'elle est née de la force du cri qui a cassé la boîte de verre. Elle repose sur une boîte vide et évoque le déplacement du contenu vers l'extérieur. Le fracas du verre se produisant à intervalles répétés est le seul son audible de l'exposition, et symbolise pour l'artiste le murmure intra-utérin qui scande les pulsations du sang dans les veines. La présentation de la déité évoque plutôt la transcendance traditionnelle, alors que le propos induit la catastrophe au sens de René Thom, la rupture suivie de l'auto-naissance, de sorte que l'association de ces deux opérateurs discordants qui s'opposent en dissonance produit une sorte de parodie du mythe matriciel. Mais, par le choix de la déité féminine venue de l'Orient, dont l'Occident fait l'économie au profit d'un Dieu masculin qui connote la femme châtrée, interdite de parole, l'artiste inscrit le sens de la blessure là où la femme « jamais ne se re(n)ferme en un volume ».

CRISTINA TOMA

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anzieu, Didier, « La fonction contenante de la peau, du moi et de la pensée; conteneur, contenant, contenir », in *Les contenants de pensée*, Collectif, Dunod, Paris, 1993, pp. 15-39.
- Daron, Jack, *Chaos psychique, esquisse d'une cartographie de la psyché*, Paidós/Centurion, Paris, 1991.
- Fry, Jacqueline, « Irene Whittome, 1975-1980 », Catalogue, Musée des beaux-arts de Montréal, 1980.
- Fry, Jacqueline, « Le Musée des traces d'Irene F. Whittome », Montréal, *Parachute*, 1989.
- Guillaumin, Jean, *Entre blessure et cicatrice*, Champ Vallon, 1987.
- Irigary, Luce, *Speculum, de l'autre femme*, Minuit, Paris, 1979.
- Lévesque, Claude, *Dissonance, Nietzsche à la limite du langage*, Hurtubise hmh, Montréal, 1988.
- Payant, René : « Le discours blanc », in *Vedute*, Trois, Laval, 1987, pp. 113-123.
- Rosolato, Guy : « Les hallucinations acoustico-verbales et les champs perceptifs du corps », in *L'Évolution psychiatrique*, Tome XLII, Privat, Paris, 1977, pp. 729-741.
- Tisseron, Serge : « Les images psychiques entre les générations », in « Le psychisme à l'épreuve des générations », *clinique du fantôme*, Dunod, 1995.
- Verdiglione, Armando : « La semblance », in *Matière et pulsion de mort*, collectif, 10/18, Paris, 1975/1, pp. 9-104.