

les formes imprécises et floues évoquent – tout du moins pour l'artiste – la silhouette d'un éléphant de mer. Comme toujours chez Matyn, les spécificités du lieu, qu'elles soient d'ordre morphologique, environnemental ou historique, orientent plus que n'importe quel autre facteur la création de l'œuvre. Lors de ses pérégrinations en solitaire, l'artiste concentre son exploration sur des sites reculés, presque inaccessibles, à l'identité très marquée. Bien qu'étant situés dans des régions différentes, tous ces sites ont cela de commun : leurs particularités formelles, leur beauté ou les phénomènes qui leur sont associés suscitent l'admiration ou la crainte, et inspirent croyances surnaturelles et rites divers aux populations établies à proximité. Bien souvent, ces phénomènes naturels semblent partager plusieurs de leurs caractéristiques physiques avec l'espèce humaine ou animale (comme, par exemple, les trous des montagnes d'Ossétie du Nord consignés dans l'image *Breathing Mountain* (2016), dont la forme permet une évacuation d'air feignant la respiration). En rendant compte de ces phénomènes, Matyn tente de révéler et de partager ces éléments humains perçus d'abord au cœur de la nature, qu'elle tente ensuite d'insuffler aux œuvres qu'elle produit. Dans cette dynamique, chacune des créations présentées acquiert une utilité rituelle, tout en conférant à cette exposition une valeur anthropologique.

Véritable microcosme immersif sur lequel le temps ne semble pas avoir d'emprise, cette exposition homogène – tant au niveau de l'esthétique générale que de la démarche préalable – plonge le visiteur dans un état contemplatif dont il est difficile de s'extraire. Il apparaît d'ailleurs que l'exposition *Gouffres du souffle* se perçoit, se ressent plus qu'elle ne s'intellectualise. Aux antipodes de la rutilance de certaines créations contemporaines, les œuvres de Michèle Matyn montrent l'authenticité sereine et captivante de régions isolées, garantes d'un folklore millénaire, et ce travail fascinant, dont cette exposition ne livre cependant pas tous les secrets, mérite, sans aucun doute, d'être reconnu au-delà des frontières du *plat pays*.

1. Initié en 2015 par le commissaire d'exposition Nav Haq, le programme IN SITU permet à des artistes émergents ou en milieu de carrière d'exposer pendant plusieurs mois dans l'une des salles du M HKA.
2. Citation extraite du texte de présentation du projet IN SITU. Pour plus d'informations, voir : Michèle Matyn : *Gouffres du souffle*, brochure explicative, Anvers, M HKA, 2016 ([www.muhka.be/](http://www.muhka.be/)).
3. Casseroles, mortier, plaques chauffantes, masque confectionné dans un pain cubique, etc.

Pierre Arese est historien de l'art, diplômé de l'Université Libre de Bruxelles. Intervenant régulièrement à l'Institut Supérieur pour l'Étude du Langage Plastique (ISELP), ses recherches portent, plus particulièrement, sur l'art américain émergent après la Seconde Guerre mondiale, les croisements entre les arts ainsi que les questionnements liés à la spatialité de l'œuvre d'art moderne et contemporaine.

## David Armstrong Six : la poiésis exhibée

Maude Trottier

### BRACELETS

PARISIAN LAUNDRY

MONTRÉAL

13 JANVIER –

11 FÉVRIER 2017

Pour cette troisième exposition solo à la galerie Parisian Laundry, le Montréalais David Armstrong Six mise conjointement sur l'exploration formelle et l'affirmation du caractère matériel des œuvres en donnant à voir l'étendue de la dimension processuelle qualifiant son travail. Avec *Bracelets*, l'artiste choisit de présenter des œuvres sculpturales et picturales comme autant de morceaux enfilés sur un même fil.

En guise de prélude, dans un poème du cru de l'artiste présenté sur le feuillet d'exposition, se déclinent des motifs extraits du quotidien (*pearl of grey, half-smoked cigarettes, a pile of dirty clothes, poisonous berries, five o'clock bells*). L'insertion de formes verbales anciennes (*the wind bloweth*) et une mise en page syncopée révèlent un lyrisme teinté d'anachronisme ainsi qu'un goût pour la déconstruction et l'éclectisme dont on perçoit l'écho dans l'œuvre visuelle.

Pénétrant l'espace sans cloison de la galerie, le spectateur est saisi par des couleurs acidulées, parfois phosphorescentes; des formes tubulaires, tantôt érigées, tantôt abaissées; des masses courbes et concentrées, échelonnées au sol. L'arbitraire apparent des formes, la vivacité insolente des couleurs ainsi que le caractère disruptif de l'objet tridimensionnel dans l'espace physique créent un effet de surprise. Un humour indéniable se dégage de l'ensemble.

Puis, au fur et à mesure du parcours entre les pièces, l'effet de surprise se transforme en une sensation de placement judicieux des objets dans l'aire d'exposition. Les sculptures nous incitent à nous déplacer, peut-être moins parce qu'elles visent l'exploitation des différents points de vue de l'objet individuel que parce que leur mise en espace réfléchi crée un dialogue entre elles. Le spectateur cherche dès lors à entrer dans ce système de relations, à vouloir en comprendre le mécanisme tacite. L'accrochage stratégiquement groupé de tableaux aux quatre murs bordant la galerie est une autre marque de l'attention portée au placement des objets, relayé par la présence de fins encadrements sans image disposés en trois points de l'exposition. Ces cadres poursuivent la réflexion sur l'espace, car tout en suggérant des points de vue, ils délimitent du vide, nous invitant ainsi à méditer la façon dont nous nous positionnons dans l'espace et regardons les œuvres.

Occupant le centre de la galerie, l'œuvre la plus monumentale du corpus sculptural, *Five minute without talking*, déploie un tube doré abouté à un morceau massif et oblong, dessinant une longue ligne d'horizon tranchant avec la verticalité ou la concentration ronde des

David Armstrong Six, *Braccets*, 2017. Vue partielle de l'exposition. Photo : Guy L'Heureux

autres sculptures exposées. Obtenu grâce à une technique d'architecture industrielle, le corps central, béton coulé directement sur textile, évoque simultanément la rhétorique sculpturale du drapé antique et le port d'un vêtement fatigué. En équilibre improbable sur la masse, des œufs de marbre rose, jaune et mauve. On pense fugitivement à la figure du serpent.

La réminiscence de figures animales ou humaines est d'ailleurs présente dans les sculptures qui usent du béton coulé, série qui se démarque par sa verticalité et donc, par cette alliance de formes évocatrices et plus abstraitement géométriques. *Clay/Neon* rappelle une épaisse patte dont on s'étonne qu'elle puisse tenir ainsi posée sur un socle si fin. *All Floss from flight* intègre la présence inquiétante de jambières tordues où apparaissent la marque des coutures d'un vêtement dénaturé et la forme bottée d'un pied. Ces détails opèrent tels des *punctums*, ces éléments qui, dans une photo, font tache, ces « zébrures », issues de la « coprésence de deux éléments discontinus,

hétérogènes en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde' ». Si le réalisme du moulage pourvoit, en outre, les œuvres d'un effet de présence, l'extraction des motifs de la sphère du quotidien qui renvoie au poème leur confère un caractère étrange, par moments absurde.

À plus petite échelle, près du sol, un autre groupe de sculptures habite la galerie à la manière de roches dans un jardin zen. Bulles opaques ou transparentes de verre soufflé appareillées à un socle circulaire et bariolé intégré à même la sculpture, la série des *Fleurs d'erg*, dans son titre, reprend des termes du poème d'ouverture en laissant planer la présence d'un Baudelaire imaginé plus que tangible. Le motif de la fleur se retrouve à l'intérieur d'un globe de verre translucide, orchidée organique enfermée dans sa vitrine close. Des orchidées artificielles tombantes, suspendues dans deux des cadres vides sur pied, entrent en résonance avec le motif en mettant en exergue la qualité aristocratique de cette fleur capricieuse.

La facture laquée des bulles de verre soufflé renforce le jeu des contrastes entre les textures et les matériaux déployés dans les deux séries sculpturales. L'éclectisme relevé dans le poème émerge : la réunion de matériaux jugés nobles — l'orchidée, le marbre, le verre soufflé — et de matières brutes industrielles — le béton, l'acier, le pigment commercial, la brique — ainsi que la multiplicité des techniques sollicitées — le verre soufflé, la technique de moulage industrielle, l'assemblage, la taille — trouve son unité au sein d'un horizon expérimental et formaliste. En ce sens, la proposition de l'artiste affirme la sculpture comme médium, mais comme un médium qui chapeaute un ensemble de savoir-faire, et dont le projet moderne vise, tel qu'Alex Potts l'affirme<sup>2</sup>, à mettre en scène une oscillation entre insistante matérialité et déploiement tridimensionnel.

Divisée en quatre corpus, l'œuvre de papier se lit moins comme un travail préparatoire que comme une somme d'expériences issues des mêmes préoccupations. Les « gas drawings » sont des « all-overs » pointillistes à l'acrylique où l'enchevêtrement de couleurs finement distillées forment des nuées de confluence. Sur les autres corpus, c'est le travail mixte du découpage, du tressage et de la saisie musicale de la forme abstraite, qui renvoie aux élaborations sculpturales en autant d'essais de procédures.

Chaque œuvre appelle la suivante, selon l'orchestration consciencieuse des sculptures dans l'espace, mais encore grâce aux soins pris pour faciliter le passage entre les œuvres tri et bidimensionnelles. En dehors de la signalétique du cadre vide, c'est aussi la disposition des œuvres papier à l'intérieur de boîtes posées par terre, perpendiculairement au mur, qui fait la jonction entre les murs et l'espace. Ces dispositifs chiasmiques — le cadre laissé pour vide, l'œuvre de papier ceinte dans l'espace tridimensionnel de la boîte — relativisent la différence entre sculpture et peinture, médiums que l'histoire de l'art tient souvent pour rivaux. Ils nous invitent à penser la démarche de l'artiste au sein d'un même geste et à réfléchir la poétique de l'atelier dans ses résultats ainsi soumis au contexte de la galerie.

1. Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1980, p. 42-43.
2. Alex Potts, *The Sculptural Imagination, Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven & London, Yale University Press, 2000, p. 5.

Maude Trottier est détentrice d'une maîtrise d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Sa thèse de doctorat (UdeM/EHESS) interroge le statut théorique et épistémologique de la sculpture dans certains discours de la science de l'art (*Kunstwissenschaft*) et de la science de la culture (*Kulturwissenschaft*), en considérant le rapport à la photographie dans une perspective intermédiaire.

## Phyllida Barlow, *demo* : chantier en cours

Mélodie Boubel

KUNSTHALLE ZÜRICH

29 OCTOBRE 2016 -

19 FÉVRIER 2017

Intitulée *demo*, l'exposition de Phyllida Barlow exploite littéralement la démolition en cours au troisième étage de la Kunsthalle de Zürich et annonce la rénovation à venir. Au-delà de la tension entre le faire et le défaire qui infuse également la pratique de l'artiste, c'est encore une belle occasion pour elle de démontrer ce qui constitue sa sculpture : un jeu entre précarité et monumentalité, imposant des formats absurdes qui envahissent l'espace et engagent le visiteur à faire l'expérience physique de l'œuvre.

La proposition de la sculpteure britannique répond à l'invitation de Daniel Baumann, directeur de la Kunsthalle depuis 2014. C'est leur seconde collaboration après l'exposition *Carnegie International* dont il était commissaire en 2013. Elle y présentait *TIP*, un assemblage de bois et de tissus colorés qui barrait l'entrée du musée avec autorité. Depuis les années 1960, elle construit une œuvre abstraite et rugueuse, qui fait fi du beau et du « bien fait » pour mieux questionner son médium. Échappant au circuit des galeries et des collectionneurs jusqu'aux dernières années, ses sculptures n'ont longtemps existé que le temps de l'exposition. Si elles ont souvent été détruites après coup, faute d'acheteurs ou d'espace pour les entreposer, on en décèle toutefois les vestiges dans les œuvres suivantes. La pratique de Barlow est en effet cyclique, voire répétitive : elle utilise invariablement des matériaux banals, « préférant le bois et le carton au marbre ou au bronze<sup>1</sup> », et compose avec un répertoire restreint de formes qu'elle adapte selon les circonstances et les lieux; ici, un espace d'exposition à repenser, le temps des travaux.

*Demo* se déploie ainsi sur deux étages et en deux temps. L'exposition s'ouvre sur une vision absurde et bigarrée : une énorme boîte rose et blanc écrasée est posée sur une plateforme faite de palettes et de cartons. Derrière elle, une imposante structure en bois se déploie et s'infilte dans les trois salles successives de la Kunsthalle. Des échafaudages irréguliers où se détachent, çà et là, des sculptures installées au sol ou en hauteur semblent parfois prêts à chuter. Colonnes à l'équilibre incertain, bobines en lévitation, tubes en carton, palettes de bois et pianos volants se côtoient ainsi dans un joyeux désordre. Les éléments bruts ou peints se croisent, se superposent pour composer ce qui pourrait s'observer de loin comme une grande toile colorée, selon les mots du commissaire de l'exposition<sup>2</sup>. La construction évoque d'autres installations récentes, notamment *Dock*, présentée en 2014 à la Tate Britain : les tasseaux de bois peints de couleurs vives pour l'exposition de Londres sont d'ailleurs recyclés et redécoupés pour s'adapter à l'espace plus modeste de Zürich. Ils en frôlent tout de même le plafond, car Barlow s'attache à exploiter au maximum l'espace qui lui est offert et entend occuper « les 99 %