

## David Armstrong Six : la poésis exhibée

Maude Trottier

**BRACELETS**  
**PARISIAN LAUNDRY**  
**MONTREAL**  
**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. Bracelets. 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<sup>1</sup> ». 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 détentriche 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.