

## Michèle Matyn : Gouffres du souffle

Pierre Arese

Number 116, Spring 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85660ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Arese, P. (2017). Review of [Michèle Matyn : Gouffres du souffle]. *Espace*, (116), 90–92.



induisent une forme d'impermanence des apparences, misant sur les déplacements des visiteurs et la lumière extérieure pour intensifier le caractère changeant des perceptions. Lorsqu'elle manipule ses photographies sur papier pour réaliser ses œuvres vidéo, le corps retrouve une forme de disponibilité à son environnement. Sa présence entend suggérer que le désir « n'a pas pour objet des personnes ou des choses, mais des milieux tout entiers qu'il parcourt, des vibrations et flux de toute nature qu'il épouse<sup>2</sup> ». Par leurs notions de territorialités simultanées, et de corporéité, *Machinari* et *Sporobole – titre de travail* objectivent cette nécessité intérieure de décrire le monde sous la forme d'un paysage sensible, de le circonscrire en fenêtres plurielles où se donnent à voir les moindres détails des espaces et des lieux familiers que nous traversons, comme pour pouvoir mieux en ressentir la densité.

1. Dans un article intitulé *L'effet de réel*, écrit en 1968, Roland Barthes interroge la capacité des textes à représenter le réel. En examinant les notations insignifiantes qui n'ont pas de fonction dans la grammaire du récit, il développe la notion d'« effet de réel ». Cette notion est utilisée en théorie littéraire pour désigner l'illusion de représentabilité dans le tissu narratif.
2. Florence Andoka, « Machine désirante et subjectivité dans *l'Anti-Edipe* de Deleuze et Guattari », dans *Philosophique : annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*, n° 15, 2012, p. 87.

Cynthia Fecteau détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Interpellée par les formes de connaissances sensibles en philosophie et en création, notamment les concepts d'écophilosophie, d'être-au-monde et de collectivité, elle s'intéresse à leurs manifestations concrètes en art actuel. Outre ses textes publiés dans *ESPACE art actuel*, *ETC MEDIA*, *Zone Occupée*, *Les Cahiers de la Galerie* et *Le Sabord*, elle a poursuivi ses recherches en écriture lors de résidences au Québec, à LA CHAMBRE BLANCHE (2014), au Centre BANG (2017) et en France, dans la Commune de Saint-Mathieu (2015).

Léna Mill-Reuillard, *Sporobole – titre de travail*, 2016. Sporobole, Sherbrooke. Photo : Tanya St-Pierre

## Michèle Matyn : Gouffres du souffle

Pierre Arese

### MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN D'ANVERS (M HKA)

13 OCTOBRE 2016 –

5 FÉVRIER 2017

En marge de la rétrospective *Robert Filliou – Le secret de la création permanente* et de l'exposition *De Broodthaers à Braeckman, la photographie dans les arts plastiques en Belgique*, le musée d'art contemporain de la ville d'Anvers (M HKA), dans le cadre de la quatrième édition de son projet IN SITU<sup>1</sup>, invitait l'artiste Michèle Matyn à prendre possession de « l'espace d'exposition le plus vaste et [sans aucun doute] le plus atypique<sup>2</sup> » de cette institution belge de premier plan. Il semble d'ailleurs que le premier défi à relever par l'artiste fut de disposer de façon équilibrée la vingtaine d'œuvres sélectionnées pour l'exposition

— la forme particulière de cette salle se situant à mi-chemin entre la pointe de flèche et le diamant de taille brillant. Malgré cette contrainte d'ampleur, à laquelle s'ajoute une configuration tout aussi particulière des éléments architecturaux (colonnes centrales, différentes hauteurs sous plafond, lumière naturelle émanant de trois longues fenêtres verticales), Michèle Matyn est parvenue à concevoir une installation captivante sans pour autant saturer l'espace muséal. En lieu et place d'un remplissage stérile et sans relief, l'artiste a choisi de faire la part belle aux interstices, chaque œuvre bénéficiant d'un périmètre suffisamment grand pour permettre une lecture détaillée (sans que le regard ait à pâtir d'un quelconque élément disruptif émanant d'une œuvre adjacente) et, *a contrario*, suffisamment restreint pour permettre de révéler, dès l'entrée, l'homogénéité formelle liant les initiatives proposées.

En vue de constituer cette exposition, Michèle Matyn a choisi de miser sur un croisement des pratiques et des médias, faisant intervenir tour à tour la photographie — redimensionnée puis imprimée sur différents supports ou intégrée à des installations composites —, la sculpture, l'assemblage, le *ready-made*, la vidéo, le textile ou encore la diffusion sonore. Si le placement de la plupart des œuvres a été pensé *a priori*,

Michèle Matyn. Gouffres du souffle. 2016. Vue de l'exposition. Photo : M HKA



de nombreux objets<sup>3</sup> disséminés au sol, de façon quelque peu anarchique, apparaissent comme autant de vestiges de la performance *Breadhead* (réalisée par l'artiste lors du vernissage), que de performances antérieures, notamment l'ensemble *Dropstein* (2013), inspiré de la croissance lente et progressive de stalactites, constitué d'une structure tripode en bois à laquelle s'ajoutent divers objets, ainsi qu'une photographie imprimée sur une combinaison portée par l'artiste lors de ladite performance. Du reste, il est intéressant de remarquer que certains dispositifs d'accrochage se confondent avec les œuvres elles-mêmes. Pour exemple, le diptyque *Gatekeeper/Gathering* (2016) donne à voir deux images monumentales maintenues à la cimaise par quatre troncs d'arbre — une technique manifestement inspirée d'une pratique sri-lankaise consistant à utiliser des troncs pour baliser les chemins et indiquer la position des sites de grande importance. Dans la même logique, une corde tendue entre l'une des colonnes et le tronc d'un arbuste a permis à l'artiste de créer une structure centrale offrant un support rustique à quelques œuvres, notamment l'image *Drool* (2016), attachée à la colonne par la corde enroulée, ou la photographie *Breadhead* (à l'origine de la performance éponyme déjà mentionnée) suspendue à la même tresse épaisse. En outre, par l'utilisation prononcée d'éléments naturels (troncs, branches, bûches, argile, etc.),

Matyn parvient à apporter, au cœur de cette exposition, un peu des contrées qui l'ont inspirée.

À l'instar des grandes œuvres romantiques du 19<sup>e</sup> siècle, le travail de Michèle Matyn répond avant tout à un besoin précis, celui de rendre compte d'une certaine fascination personnelle pour la nature. À une différence près : à la grandiloquence romantique, l'artiste substitue l'intimité presque mystique de motifs naturels pris sur le vif. Aussi, quand elle ne travaille pas dans son atelier anversois, elle arpente les routes d'Europe et d'Asie à la recherche de matériaux naturels ou d'artefacts à collecter, mais traque également des ambiances et des textures spécifiques, la plupart du temps captées au moyen d'un simple Polaroid. Bien évidemment, l'utilisation de cet outil, que d'aucuns qualifieraient de rudimentaire, n'a rien de fortuit. Grâce à l'instantanéité du développement, l'artiste peut influencer manuellement — par pressions, frottements ou grattages — sur l'aspect final de l'image obtenue. La photographie *Elephant Seal*, réalisée en 2011 dans la région marécageuse du Dartmoor (Devon, Angleterre), rend compte de cette technique originale. Une fois le cliché éjecté de l'appareil, l'artiste l'a littéralement réchauffé à l'aide de ses mains. En résulte une photographie décrivant un sol rocailleux recouvert d'un enchevêtrement de branches, dont

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 poésis 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