

ETC



## Ai-je le droit de déambuler dans cet espace?

Lani Maestro, *Cradle*, Galerie de l'UQÀM, Montréal. 19 octobre - 24 novembre 2001

Jean-Émile Verdier

Number 57, March–April–May 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35269ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Verdier, J.-É. (2002). Review of [Ai-je le droit de déambuler dans cet espace? / Lani Maestro, *Cradle*, Galerie de l'UQÀM, Montréal. 19 octobre - 24 novembre 2001]. *ETC*, (57), 42–46.

Montréal

## AI-JE LE DROIT DE DÉAMBULER DANS CET ESPACE ?

Lani Maestro, *Cradle*, Galerie de l'UQÀM,  
Montréal. 19 octobre - 24 novembre 2001

Exposée à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal, *Cradle*, de Lani Maestro, se présente sous l'aspect d'un groupement de plus d'une cinquantaine de nattes de palmes de différentes tailles qui ont été disposées sur toute la superficie de la grande salle. Elles sont rectangulaires, à peu près deux fois plus longues que larges. Il ne semble pas y avoir d'autre règle d'agencement que celle de la possibilité de circuler entre elles. Des moustiquaires ont été suspendus au-dessus de chacune d'elles. Ils ont tous l'exacte dimension des nattes qui leur correspondent, la hauteur semblant à peu près égale à la largeur de celles-ci. Les fines parois de gaze dessinent ainsi une indénombrable quantité de petites pièces isolées les unes des autres, comme autant d'espaces adaptés au repos. Mais le voisinage et la transparence des parois contrastent avec l'effet d'intimité qui émane de ces îlots de quiétude déployés dans l'espace. Chacun des moustiquaires est tenu aux quatre coins

supérieurs par des ficelles de sisal fixées aux cimaises de la galerie. Des centaines de fils s'entrecroisent à travers tout l'espace de la galerie. C'est dire que le visiteur qui s'aventure entre les nattes doit calculer son parcours, faire des choix, juger de la difficulté, déterminer autrement dit s'il peut ou non passer, lui, son corps, sa corpulence, évaluer la souplesse de ses tendons car quelquefois, pour passer, il faut plier beaucoup. Mais avant que la question de passer ne se pose dans les termes des possibilités et des limites du corps de chacun, une autre question se sera posée, pour chacun encore, en termes de légalité cette fois. Ai-je le droit de déambuler dans cet espace ? Je ne puis le faire sans qu'à un moment ou à un autre je frôle les ficelles, mais ai-je le droit de toucher aux ficelles ? Jean-Claude Rochefort écrivait dans son compte rendu journalistique de l'exposition : « [...] le visiteur, qu'un rien effarouche lorsqu'il s'agit de toucher aux œuvres ou d'interagir avec elles, hésitera longtemps avant de s'engager de plain-pied dans cette ins-



tallation, installation devant laquelle on se demande vraiment quelle attitude adopter<sup>1</sup> ». Des dispositions légales communément entendues entourent l'expérience des œuvres, et *Cradle* les ravive. La loi précède toujours le geste, ou plus exactement le geste quel qu'il soit s'enveloppe nécessairement de la loi. Et la loi c'est toujours, toujours, la loi de l'Autre, jusqu'à ce qu'un jour, le sujet lui substitue une éthique; pas une morale, mais une attitude qui réponde systématiquement à la seule exigence de la propre pensée du sujet. Au seuil de *Cradle*, la question n'est pas : « puis-je entrer ? ai-je le droit de le faire ? ». Quelque chose suspend un instant le spectateur comme spectateur. Il n'est même pas encore spectateur de l'installation qu'il est obligé d'interroger ses actes. Pas n'importe lesquels cependant. Il est obligé d'interroger les actes qui, s'il les pose, lui octroieront une identité, celle de spectateur, le temps de la visite du moins. Je suis celui qui visite, mais devant ce réseau de filins érigés en véritable toile d'araignée, la visite pourrait s'arrêter là.

Dans l'expérience de *Cradle*, je suis ce que je fais, et je fais ce qui m'agit. Je suis d'être agi par une pensée qui me dicte quoi faire. Et cette pensée ne me vient pas de moi mais bien de l'œuvre. Je suis agi par l'œuvre; qu'elle soit force de répulsion ou d'attraction, elle m'agit(e). Hors de l'œuvre, qui étais-je, et qui serai-je ? L'œuvre m'isole. Elle m'isole dans le drame qu'elle m'impose d'emblée, mais je suis loin d'être ainsi le pantin de l'artiste. J'aurais beau me frayer un chemin à travers ce labyrinthe de fils tendus, le travail de l'artiste est d'ores et déjà accompli : Je suis seul en train d'approfondir cette expérience du deuil de l'idée d'être libre de faire ce que je veux.

Quelque chose m'incite cependant à devenir un ami du lieu. Le labyrinthe devient un parcours; la progression, une exploration; la visite, un désir. Que s'est-il produit pour qu'un tel renversement advienne ? J'adopte le chemin que l'œuvre m'assigne, et parcours ainsi l'espace de l'œuvre. Et voilà que ma route, loin d'être parsemée d'obstacles, est remplie de moments de décisions.







Par où passer ? Comment passer ? D'où voir autrement l'ensemble ? Et pourquoi ne pas entrer dans l'un ou l'autre des petits habitacles ? Si l'œuvre m'impose quelque chose, elle ne m'oblige à rien. Elle m'impose de choisir sans m'obliger. Ou du moins, en m'intimant de choisir sans cesse, elle me plie à l'expérience de la liberté. Ainsi, si l'art oblige, il oblige à la liberté. Mais la liberté est quelque chose qui peut se refuser dès lors que, comme il est possible d'en faire l'expérience dans *Cradle*, la liberté a la solitude pour condition; en refusant la liberté, on refuse en vérité la solitude qu'elle suppose.

À la Galerie de l'université du Québec à Montréal, *Cradle* était exposé avec *Tulalá* (2001). Les deux œuvres avaient leurs espaces respectifs, la grande salle pour *Cradle* et la petite pour *Tulalá*, mais elles étaient

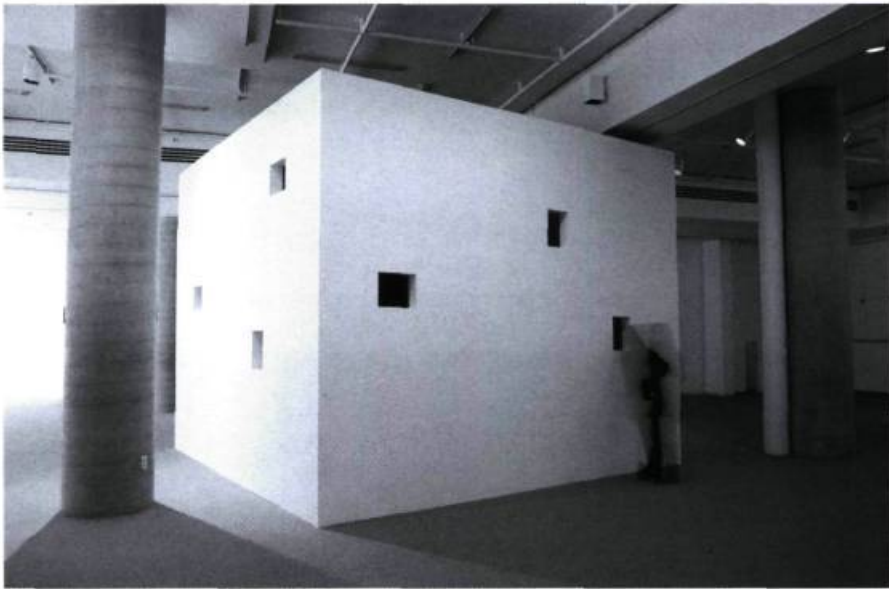
liées par la circonstance de l'exposition. Dans *Tulalá*, deux présentoirs sont disposés en vis-à-vis. Dans chacun d'eux, Lani Maestro a disposé sous verre près d'une cinquantaine de livres ouverts et tenus ainsi par la vitre du présentoir. Qui ne sentirait devant un tel spectacle qu'il est dans une situation comparable à celle d'admirer une collection exceptionnelle d'insectes rares dans un musée de sciences naturelles ? La beauté de la présentation ne rivalise cependant pas avec l'attraction que les livres produisent un à un. Voilà qu'on s'étonne de la fabrication de ces livres, comme on s'étonnerait devant l'ingéniosité de la nature, qui affuble le vivant des plus extravagants appareils. En effet, dans la chronologie de la fabrication d'un livre, la création du récit est sans doute la toute première chose qui soit réalisée. Il s'ensuit un ensem-



ble d'opérations qui dépendent toutes d'un savoir-faire particulier. Au travail du graphiste succède celui de l'imprimeur, auquel succède à son tour celui du relieur. Lani Maestro en sait quelque chose, puisque l'artiste est la cofondatrice des Éditions Burning depuis 1992, mais elle est aussi auteure et de plus, son œuvre est fréquemment matière à publication<sup>2</sup>. Lani Maestro a donc une triple expérience du livre; une expérience entendue du livre, quand il s'agit de la fabrication convenue d'un tel artefact. Or, pour les livres qui feront *Tulalá*, Lani Maestro inverse l'entreprise. Elle procède tout d'abord au tirage à des centaines d'exemplaires d'un livre aux pages blanches, reliées dans une couverture souple noire. Puis elle les marque un à un, en laissant se déposer des traces de suie sur une double page située à peu près au centre

du livre, qu'elle passe au-dessus de la flamme d'une bougie. Ensuite, les livres toujours pris un à un, elle inscrit à la mine de plomb des mots qui pourraient aussi bien avoir été inventés par l'artiste qu'issus d'une langue qui me reste étrangère.

Mais *Tulalá* expose plus que le seul retournement de la fabrication conventionnelle du livre. Chaque livre se présente comme le pendant d'un des habitacles de *Cradle*. Et le secret que chacun exhibe sans le révéler, là, dans les circonvolutions du dessin à la suie et dans la sonorité des mots qui y sont écrits, semble valoir pour l'espace circonscrit par chaque parallépipède transparent. *Tulalá* semble s'affairer à représenter une histoire pour chacune des petites aires de repos dans *Cradle*. Du coup, tous ces livres ouverts sont comme autant de papillons épinglés, sortis tout droit des habi-



tacles disséminés dans la grande salle, qui prennent alors l'allure d'une indénombrable colonnie de cocons.

D'un espace d'exposition à l'autre se dessine alors une continuité aussi belle qu'horrible. Les nattes surmontées d'un moustiquaire apparaissent comme autant de présences désincarnées de corps disparus, tous aussi semblables les uns aux autres dans leur destin. Dans *Tulalá*, ne les voilà-t-il pas, présents et présentés sous les traits de livres tous différents par l'histoire qu'ils renferment. Jusqu'à quel point ces livres ne représentent-ils pas la figure aussi belle qu'horrifiante de l'artiste tel qu'il est perçu dans notre culture ? Issu de la communauté en s'y distinguant, ses œuvres muséifiées, il finit épinglé sous verre. À moins que chaque livre ne métaphorise le destin du sujet qui, issu d'une communauté, s'en délivre en s'épanouissant dans la différence pour mourir alors dans les plus beaux appareils que la liberté lui aura offerts sur le chemin de sa solitude.

Disons pour conclure que si *Cradle* pose, à travers l'expérience même de l'œuvre, que toute liberté est conditionnelle à la traversée d'une incontournable soli-

tude libératrice, *Tulalá* montre qu'une telle liberté ne s'acquiert pas autrement qu'en ne cessant pas d'écrire de la différence dans la norme. Geste artiste par excellence, qui légitime l'existence même de l'art aujourd'hui, et qui fait de *Cradle* et *Tulalá* un acte qui assujettit l'art à une proposition politique. Celle d'édifier un lien social non pas sur le sens commun mais sur une solidarité autour de ce qui se démarque du sens commun, autrement dit autour de ce qui se manifeste ou bien comme solitude – car qu'est-ce que la solitude sinon la marque d'un écart avec le sens commun ? – ou bien comme différence.

JEAN-ÉMILE VERDIER

#### NOTES

<sup>1</sup> Jean-Claude Rochefort, « Un seuil à franchir », *Le Devoir*, samedi 17 et dimanche 18 novembre 2001, p. C-9.

<sup>2</sup> Citons le très beau texte de Lani Maestro, « Sur la liquidité de la terre ferme », publié chez Dazibaó en 1999. Citons aussi le récent catalogue de Renée Baert sur l'œuvre de Lani Maestro, publié par la Galerie de l'UQAM et que je n'ai pas eu l'occasion de consulter au moment de la rédaction de cet article.

