

Lani Maestro. *Chambre de quiétude* : à la rencontre du *je en devenir*

Anite de Carvalho

Number 60, Summer 2002

La sculpture vêtue/dévêtue
Clothed/Unclathed Sculpture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9307ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

de Carvalho, A. (2002). Review of [Lani Maestro. *Chambre de quiétude* : à la rencontre du *je en devenir*]. *Espace Sculpture*, (60), 45–46.

Lani Maestro Chambre de quiétude: À LA RENCONTRE DU JE EN DEVENIR

Chambre de quiétude, une exposition de Lani Maestro, est composée de deux installations, *Cradle* (1996) et *Tulalà* (2001). Ayant quitté les Philippines, son pays d'origine, en 1982, Lani Maestro, reconnue

l'affirme l'artiste : « Being born into the world is the first experience of displacement, of exile¹ ». À première vue, les deux installations semblent aux antipodes quant aux dispositifs mis en place pour des expériences corporelles et émotives du public, mais elles se conjuguent, jouent de leur

Les ficelles envahissent l'espace et s'entrecroisent sans jamais se toucher, formant une sorte de toile qui s'impose au regard et au corps. L'éclairage faible et tamisé, comme un crépuscule, se fait invitant pour toute personne désireuse d'entrer dans les structures translucides. Discrètement, l'individu se transforme en ombre presque immatérielle.

Il est ici question, dans les deux installations, d'engagement corporel. Le corps investit le site et s'imbibe d'un environnement muni d'un espace-temps réel et d'une ambiance qui interrogent son identité. *Cradle* peut troubler l'être. D'une part, l'œuvre rassure le visiteur par son lieu rempli de vide et de silence, mais ces deux mêmes composantes peuvent aussi l'inquiéter. D'autre part, les ficelles de sisal découpent l'espace et empêchent une promenade libre et paisible. Sans offrir de répit, elles imposent à l'individu des contorsions. Si nous pouvons y voir un aspect ludique, nous y observons également un côté angoissant. L'art, ici, inquiète.

L'art est politique. Émane de l'œuvre un propos sur le conditionnement sociétal du corps, ses habitudes, ses codes, son état normatif, sa possible aliénation. *Cradle* a cette capacité de nous transporter ailleurs en nous faisant voyager au sein d'une autre définition de notre interrelation à l'environnement. Au départ, le corps, contraint aux venelles, aux recoins et à la densité des ficelles, se désaliène. Il s'agit du corps nord-américain des *highways* de supermarchés qui prend conscience de son rapport culturel à l'espace. Cette désaliénation devient toutefois pervertie. *Cradle* restreint la position verticale et la liberté des mouvements amples. Au fil du temps, sans répit, le corps s'épuise et s'aliène à nouveau. Il est appelé constamment à se pencher. Cela constitue une exigence potentiellement irritante. Mais, tout en acculturant le corps, *Cradle* pourrait le libérer de ses perceptions superficielles.

Dans *Tulalà*, le corps est libre de ses mouvements. Par contre, la

mémoire, l'évasion émotive, voire inconsciente, s'y trouve circonscrite. Située dans la petite salle d'exposition de la galerie, *Tulalà* est composée de deux tables rectangulaires disposées au sol de façon diamétralement opposée. Le trajet diagonal les reliant l'une à l'autre est ouvert, davantage à la manière large et ample des *highways* que restreinte et étroite des venelles de *Cradle*. Dans *Tulalà*, le vide est spatial et devient une composante inhérente à l'œuvre. Le corps, vertical cette fois, peut se mouvoir sans contrainte, s'approcher des tables et de leur contenu. À l'intérieur se trouvent de multiples livres ouverts sur deux pages blanches, formant des ailes déployées. Ainsi enchâssées, ces pages sont énigmatiques. Lani Maestro, par un geste automatiste, a déplacé ces feuilles au-dessus d'une mèche de chandelle allumée, laissant place à l'impression de l'improbable. Des dessins en suie y sont imprimés et l'artiste y a écrit des mots dont on s'étonne. Le sens nous échappe. La langue philippine tagal nous est tout simplement inaccessible. Éléments d'un art hybride, ces mots appartiennent à la mémoire de l'artiste. Les mots ne s'envoleront pas, la suie ne partira pas en fumée. *Tulalà* retient un souvenir fragile, immatériel. Comme *Cradle*, elle pointerait le côté éphémère du souvenir.

LA MÉMOIRE DU JE

L'opposition de deux types de rapports corporels ouvre sur une complémentarité et interpelle la mémoire d'un vécu corporel façonnant l'identité. *Tulalà* discute d'un moment de la pratique de l'artiste, de son geste inconscient et de l'expression de sa mémoire. Il y a aussi nous qui observons le travail à l'œuvre. *Cradle*, quant à elle, resserre l'individu dans l'espace en lui permettant de s'évader dans la mémoire. L'œuvre évoque également les souvenirs de l'artiste.

En parlant de *Cradle* en 1996, Lani Maestro affirmait qu'il s'agissait d'un lieu libérateur : « [...] it's a liberatory space, like sleep, like the unconscious³ ».

pour la poésie plastique et la simplicité de ses matériaux pauvres, poursuit ses recherches sur les notions d'identité, d'altérité, de silence, de perte et de vide.

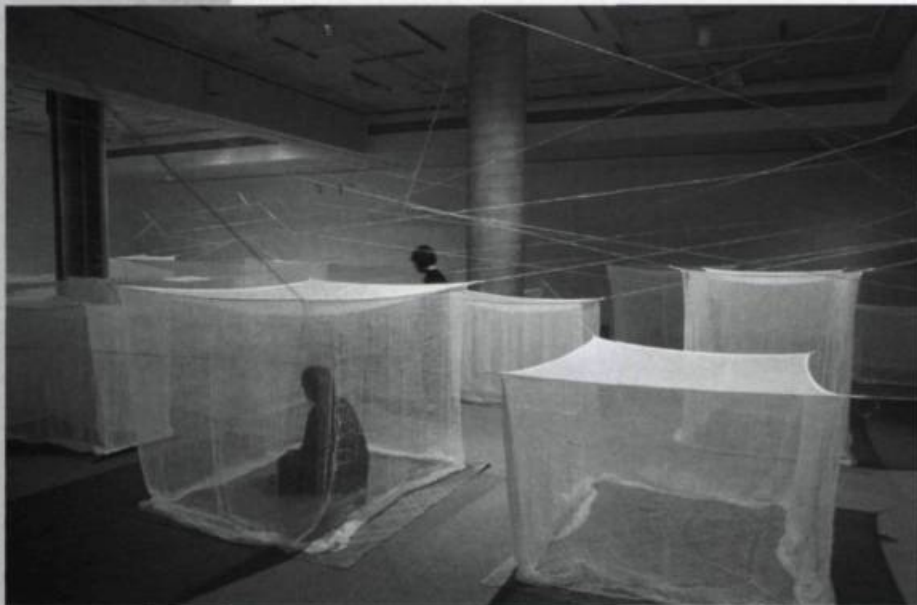
Quoique distinctes l'une de l'autre, ces deux installations discutent de tous ces éléments. La quête de l'artiste en est une d'un ailleurs et d'un ici, tous deux réunis en un présent créé de toutes pièces. Son concept de l'identité se réfère au questionnement sur le corps physique et émotif, sur son rapport à l'espace-temps, ainsi qu'à la mémoire. Cependant, les stratégies diffèrent dans les deux cas.

Qui suis-je ? Éternelle question. À travers *Cradle* et *Tulalà*, Lani Maestro déclenche un parcours, peut-être inconscient, qui sème le doute sur l'identité. Il n'est pas nécessaire de quitter un pays et de se sentir déraciné pour se demander qui l'on est. Et comme

complémentarité. *Cradle* propose un espace ponctué d'éléments restrictifs pour le corps, tout en permettant une évasion émotive teintée de nostalgie. *Tulalà*, qui occupe un espace épuré et ouvert à la libre circulation du corps, enferme la mémoire.

L'ESPACE / TEMPS DU CORPS

À la Galerie de l'UQAM, *Cradle* s'adapte au lieu et comporte une cinquantaine de structures diaphanes, soit près du double de la version originale². Les moustiquaires quadrangulaires faites d'étamine, de tailles et hauteurs diverses, sont dressées sur des nattes de palme tressée. Des ficelles de sisal soutiennent les structures, les reliant aux murs. Disposées de manière irrégulière, mais non désordonnée, elles articulent le parcours : les chemins, les ruelles, voire les venelles labyrinthiques, étroites et courtes comme les méandres d'une forêt.



LANI MAESTRO, *Cradle*, 1996. © Galerie de l'UQAM. Photo: Richard-Max Tremblay.

Œuvre de référence... la mesure du vrai et du faux LES STÛPAS DE RICHARD PURDY

Souignons que cette œuvre commémore la mort de la *nanny*, la nourrice de Lani Maestro⁴. Elle montre que lorsqu'on a bercé la mort de tout notre corps, lorsque notre peau a senti la raideur froide de l'autre peau, notre souffle, d'une fragilité inouïe, s'est agrippé à la mémoire. Le deuil a lieu suite au refus du désespoir. Envahi par le silence, il fait le vide et guérit les blessures. L'identité se réajuste et s'enracine dans les souvenirs.

Le public s'empare à son tour de l'espace et lui prête un vécu. Après avoir été inquiété, le corps s'étend, s'apaise sur les tapis en natte de palme. Une expérience se vit et une mémoire prend forme. L'individu, sous la structure diaphane qui respire à son rythme pulmonaire, peut réfléchir à son identité. L'art rejoint la vie. Il discute du moment réel.

Cradle constitue une communauté de solitudes exilées : des je s'assemblant et demeurant je, se cherchant et se trouvant. *Cradle* peut permettre de se retrouver. L'installation est mémoire collective d'un sommeil universel. *Tulalà* parle également d'universalité. Son propos réside dans la préservation de la mémoire propre à chaque individu, quitte à l'enfermer sous Plexiglas pour la retenir.

Le souvenir, essentiel à la définition de l'identité, est volatile. On doit le retrouver pour que le je adienne. Dans *Chambre de quiétude*, Lani Maestro demeure fidèle à la simplicité pour illustrer sa poésie d'un exil universel et sa recherche sur l'identité. ■

Lani Maestro
Chambre de quiétude
Galerie d'art de l'UQAM, Montréal
18 octobre – 24 novembre 2001

NOTES

1. Carolyn Forché, Rina Carvajal, Stephan Horne, *Cradle*, catalogue d'exposition, New York, Art in General, Burning Editions et Lani Maestro, 1996, p. 20.
2. *Cradle* a été exposée, en 1996, à New York (Art in General) et à Buffalo (Hallwalls), et en 1998 à Ottawa (Musée des beaux-arts du Canada).
3. Carolyn Forché..., *op. cit.*, p. 20.
4. Musée des beaux-arts du Canada, *Traversées*, catalogue d'exposition, Ottawa, 1998, p. 22.

Comment comprendre la pratique d'un artiste lorsqu'elle a toujours tenté de déjouer le spectateur en utilisant parfois l'ironie, sinon la fiction, alors qu'elle révèle soudainement sans subterfuge un moment de vérité ?

Que dire quand le regard de Richard Purdy porte sur une série d'artefacts bien réels et que ses expériences une fois analysées deviennent des données scientifiques ? Par un jeu d'anamorphose, Richard Purdy réhabilite, le temps d'une « installaction », notre interprétation de ses inversions du monde en laissant apparaître par les interstices de sa nouvelle construction les ficelles qui maintenaient jusqu'alors ses histoires en place. En remplaçant tous les érudits imaginaires qui meublent ses archéologies fictives¹ par sa propre voix, Richard Purdy Ph.D devient, dans *Stûpa : l'environnement d'un horizon vertical*, le spécialiste de monuments orientaux que sont les stûpas².

« Le mot stûpa, précise-t-il, signifie "tas" ou "pile". Le "tas" est un des tout premiers objets que nos corps produisent naturellement. Des profondeurs de la défécation jusqu'aux sommets de la défécation, il est naturel à l'homme d'entasser comme d'empiler. Pour le paléontologue, l'empilement est l'indice élémentaire de la présence humaine. »

Richard Purdy, en prenant le stûpa comme objet de recherche, nous invite à un voyage de reconnaissance au pays des Bouddhas, des Upanisads, du Nirvana et de tous les Caityas où s'élèvent, au-dessus des horizons plats ou presque, ces structures verticales millénaires. Ces tas, qui pour certains sont des sculptures, qui pour d'autres sont des architectures-non-fonctionnelles, expriment paradoxalement, par leur composition compacte, le vide et le creux, le multiple et l'original, le corps et son absence, tout ça soutenu par la verticalité du monument, l'arbre, le pilier de

l'univers. Purdy veut démontrer par cette installation que l'expérience du stûpa ne peut pas être démontrée ou décrite. L'expérience se fait par appréhension, selon une approche faite de rituels et d'offrandes, ce qu'il traduira de différentes façons, que ce soit par la danse, la vidéo et la réalisation d'une installation

spontanée exécutée lors de son premier voyage en Inde en 1977. Représentée vingt-trois ans plus tard, cette action performative est une mise en plan des sept stûpas étudiés. Le troisième mouvement correspond à un travail *in situ* dans l'espace de la galerie. L'artiste s'adonne à la reproduction de multiples stûpikas³ de



in situ. Autant de moyens pour entrer en relation, expérimenter et vivre l'espace suggéré par cette fusion des horizons vertical du monument et horizontal de la terre. L'exploration de l'artiste se rapporte à une autre approche qui n'est plus celle de l'historien, de l'anthropologue ou de l'architecte, mais celle qui valorise une interprétation sensible du stûpa.

Stûpa : l'environnement d'un horizon vertical se développe en trois mouvements, chacun prenant racine dans le temps, celui qui s'écoule dans la vie de Purdy depuis vingt-trois ans. Le premier mouvement est la réalisation d'une vidéo dans laquelle on assiste aux déplacements du chercheur sur le terrain. Dr R. Purdy retrace, étudie et documente sept stûpas sur sept lieux différents en Inde, au Sri Lanka, en Indonésie, en Thaïlande, au Népal et au Canada. Le deuxième mouvement est la reprise d'une créa-

tion spontanée exécutée lors de son premier voyage en Inde en 1977. Représentée vingt-trois ans plus tard, cette action performative est une mise en plan des sept stûpas étudiés. Le troisième mouvement correspond à un travail *in situ* dans l'espace de la galerie. L'artiste s'adonne à la reproduction de multiples stûpikas³ de

plâtre qu'il dispose selon une intégration au lieu. L'endroit choisi pour la représentation n'est pas sans créer un autre paradoxe. L'installaction se déroule dans la nef de la Chapelle historique du Bon-Pasteur, lieu sacré d'un autre ordre. Si dans le cas de la nef tout se passe en dedans, dans le cas des stûpas tout se passe autour. En lisant la thèse de Purdy, on comprend que l'on doit aborder le stûpa par le mouvement. On exécute la *pradaksina* qui est une rotation effectuée trois fois autour du monument. Cette circumambulation se fait de gauche à droite imitant le mouvement du soleil et les saisons. Le pratiquant épouse ainsi par le mouvement les archétypes cosmogoniques contenus dans les multiples strates qui composent cette construction. Dans cette circumambulation, la fusion des horizons planétaire et vertical du monument emporte l'exécutant dans un état hypnotique. Une

RICHARD PURDY, *Stûpa : l'environnement d'un horizon vertical*, 2001. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.