

ETC



## Précaire monument aux fluides ambiants : une plongée dans l'oubli avec Lani Maestro

Christian Roy

Numéro 93, juin–juillet–août–septembre 2011

Éphémère

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64065ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, C. (2011). Précaire monument aux fluides ambiants : une plongée dans l'oubli avec Lani Maestro. *ETC*, (93), 23–27.

# P récaire monument aux fluides ambiants : une plongée dans l'oubli avec L a n M a e s t r o

La présence monumentale de l'installation de Lani Maestro dans la grande salle de la Fonderie Darling ne doit pas nous abuser. L'air de rien, c'est toute prétention à s'installer dans l'être qu'elle met en cause, ne l'admettant que comme faire-valoir de ce qui brille par son absence et n'est justement pas rien, mais le milieu de toute existence : l'élément air, voué à l'oubli dès que celle-ci prend forme et lui emprunte sa vie. Maestro répercute ici la méditation de Luce Irigaray sur *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, à propos de cette hypothèque grevant même l'effort de penser l'oubli de l'être en son déploiement à partir de l'Ouvert, puisqu'il négligerait une fois de plus les éléments qui le constituent. La rationalité philosophique avec ses idées fixes, aussi bien que la mobilisation totale du monde par la technique, procéderaient ainsi « d'une même incapacité à traduire dans la discursivité des réalités fluides<sup>2</sup> ». C'est certes à les laisser parler d'elles-mêmes en leur muet langage que s'attache plutôt Maestro. Pour prêter l'oreille à leur murmure dans cette œuvre, il faudra se rapprocher par degrés des sources où elles se cèlent dans l'oubli d'une prétention continue.

*L'oubli de l'air* consiste en une nappe de 30 tonnes de sable noir, épanchée uniformément sur le plancher et parsemée d'une cinquantaine de bassins d'eau de 50 ou 110 cm de diamètre et de 8 cm de profondeur, encastrés dans la surface environnante sans en dépasser. Dans cette vaste salle de métallurgie désaffectée où trône encore, d'un côté, la base d'une cheminée rouillée, on a l'impression que cette usine a soudainement cessé ses activités, ses machines disparues y laissant en plan les réserves qu'elles s'approprièrent à consommer : du charbon comme carburant, de la limaille de fer comme matériau ? C'est comme si l'arrondissement du monde comme pur potentiel (*Gestell*) avait buté sur quelque obstacle à son mouvement perpétuel, seule constante d'une société industrielle. Du coup, l'attention à la particularité des êtres, ou en l'occurrence, à la texture des matières, redevient possible, dès lors qu'ils ne sont plus seulement quantité négligeable d'une masse en transit comme flux d'énergie canalisée.

De fait, ce sable noir est du sulfate d'aluminium, servant normalement au sablage par jet. Son rôle est de disparaître dans un nuage de poussière concentrée dirigée sur un bâtiment ou un monument afin de le soulager de la patine du temps, lui conférant l'aura d'une durée inaccessible à ses outrages. Mais les rôles sont ici inversés, car le bâtiment industriel arbore fièrement les marques de sa ruine et le sable, de jet fluide qu'il était, fait maintenant figure de monument, fascinant par la texture chatoyante de son grain soyeux. Non qu'il se revête du même genre

d'aura : à la différence du *Tapis de sucre 3* d'Aude Moreau qui, emplissant en 2008 ce même espace de sa blancheur immaculée, savait imposer aux visiteurs le respect de son intégrité<sup>3</sup>, l'égale fragilité de cette sombre plage ne la protège nullement, mais semble plutôt inviter leurs intrusions et manipulations inopinées. Il faut alors passer le râteau sur ce jardin zen en négatif, où les rochers irréguliers sont remplacés par de petits étangs circulaires.

Même manège après l'arrosage de ce jardin à l'aide d'une passerelle amovible, puisque le niveau d'eau descend continuellement par évaporation. Il y a sans doute, là aussi, matière à métaphore, car flottant au milieu de cette nappe noire, ces sombres nénuphars évoquent des barils de pétrole enfouis dans une mer de sable ou de charbon, suggérant une disponibilité illimitée. Or ils s'épuisent insensiblement, comme les puits de pétrole alimentant l'illusion de stabilité du mirage de croissance indéfinie sous-tendant la société industrielle; mais à la différence de cette ressource non renouvelable dont dépend sa subsistance au point d'assurer sa perte, si ces puits d'eau paraissent maintenir un niveau constant, ce n'est qu'en vertu du souci, du soin qu'appelle leur caractère éphémère.

Par leur mince surface réfléchissante, en constant échange avec les éléments de l'atmosphère ambiante, ces puits ouvrent en fait sur une autre dimension plus englobante que l'espace concret de la salle, qu'elle redouble en profondeur jusqu'au ciel changeant par-delà les larges fenêtres le longeant en surplomb. Ils trouent comme un gruyère la croûte terrestre sur laquelle reposent nos points de référence stables, n'en laissant qu'une mince pellicule, aussi délicate que celle de l'eau au milieu de la bulle de la Fonderie, où nous semblons flotter dans un espace virtuel à la fois aérien, aqueux et lumineux, soudain plus crédible que les coordonnées familières à notre occupation du monde. Dans les mots d'Irigaray, nous nous faisons « ôter ce sol ferme, cette "illusion" d'un chemin qui tient sous les pas », que présuppose la métaphysique : « une écorce solide, à partir de laquelle élever une construction ». C'est cette érection de l'abri contre les éléments où a lieu leur mise à distance et leur contrôle qui se trouve ici replacée dans un espace matriciel plus primordial. Car « le métaphysique ne s'écrit ni sur/dans l'eau, ni sur/dans l'air, ni sur/dans le feu. Son ek-sistance se fonde sur du solide. Et ses abîmes, d'en bas ou d'en haut, trouvent sans doute leur interprétation dans l'oubli des éléments qui n'ont pas la même densité. » D'où la hantise de leur vertige, puisqu'ils ne donnent pas la même impression rassurante de permanence en un lieu : « l'être-là, étant spatial, étant d'espace-temps fabriqué









Lani Maestro, *L'oubli de l'air*, 2010. 30 tonnes de sable noir et 50 bassins d'eau de 50 ou 110 cm de diamètre et de 8 cm de profondeur encastrés dans la surface environnante. Photo : Guy L'Heureux.



par et pour l'homme pour toute assimilation en vue d'une croissance qui surgisse durablement, d'une constitution d'érection sans défaillance, et d'une fabrication de "choses" qui subsistent à portée de main et d'humeur (...)<sup>5</sup>. »

Un tel lieu ne serait-il pas par excellence l'espace qu'occupe une construction industrielle vouée à leur production ? Maestro semble avoir choisi de la remettre à sa place, en ramenant sur un même plan d'eau les abîmes qu'elle se suscite comme ténèbres extérieures. Elle la réinscrit par là « dans cette relation d'assimilation aux fluides » d'où Luce Irigaray rappelle que le corps « tire sa vie », « sa constitution et sa permanence » par « interpénétration » du sujet et des « choses », en leur « va-et-vient discret », « sorte de support sans déchirure où tout peut arriver sans abîme », « fond sans fond à partir duquel devient possible le phénomène de la distance, le phénomène en général<sup>7</sup>. » On l'entrevoit en reflet au fond de l'eau, dans l'espace aérien de vapeurs et de lueurs d'un « passage jamais accompli entre le dedans et le dehors, la nuit et le jour, le minuit et le midi, permanente aurore<sup>8</sup> ». Dissolvant en son clair-obscur les alternances du temps quotidien et les hiatus de l'espace cartésien, elle est « celle qui, en deçà de tout apparaître, a déjà lieu », et dont l'« omniprésence immédiate entoure de son embrassement imperceptible le tout. Chaleur qui illumine sans la foudre de l'éclair, eau qui continûment baigne et désaltère sans glacer, souffle doux et léger qu'inspire tout vivant<sup>9</sup>. » De même qu'elle apaise le conflit où se figent les éléments lorsqu'on divise leur entrelacs pour mieux régner sur un domaine séparé, cette présence féminine de la *phusis* antérieure au *logos* « ne découpe pas un horizon en se tournant vers l'avant », comme l'exige « la transformation de l'espace en temps » qui fait « le pouvoir de l'homme », mais « se confond à ce qui se donne à partir d'elle. Dans cette indifférenciation temporelle d'elle et de l'autre, qu'elle sous-tend et accompagne, elle offre matière à l'ek-stase du temps<sup>10</sup>. »

L'unité implicite et l'altérité concrète de l'espace sortent d'elles-mêmes pour se retrouver suspendues en l'air, ce même air qui résonna de la musique improvisée au violon par Malcolm Goldstein (longtemps complice de John Cage dont l'œuvre marqua Maestro à plus d'un niveau<sup>11</sup>), pour le quart d'heure à peine que dura sa prestation au vernissage de l'exposition. C'est tout juste si cette offrande musicale à peine préméditée, jetée dans le temps qui passe sans souci d'y durer, a été captée sur vidéo pour les archives de la Fonderie pendant que quelques visiteurs déambulaient distraitement dans sa grande salle; nombre d'autres ne se sont même pas aperçus qu'une partie de l'installation était en train de se jouer et de leur échapper pendant qu'ils avaient le dos tourné. L'espace d'un clin d'œil dans le brouhaha extérieur à la grande salle prenait, à l'intérieur, les proportions d'une éternité transitive, à la faveur du calme recueilli qui y régnait et dont jouait le musicien au fil de l'archet. L'eau des bassins vibrait en résonance avec les cordes du violon, rendant visible en l'unisson de leurs cercles discrets la continuité de l'espace qui s'y reflétait jusque tactilement par un frisson transmis dans l'air. Ponctuant comme des gouttes de pluie une plage noire, par leurs dimensions et positions variées, ils transposaient dans l'espace de la Fonderie l'expansion du son dans le temps, de petit à grand à petit, jusqu'au silence des espaces infinis où vont se perdre de loin en loin les ronds dans l'eau, les notes dans l'atmosphère.

L'écho que trouve les manifestations éphémères dans l'œuvre de Lani Maestro tient, sans doute, à la façon dont elle aborde son travail d'après un texte de démarche : « comme j'irais dans mon jardin pour aller voir une fleur » – mais non pour la cueillir, comme « notre conscience s'approprie les choses autour de nous », puisque « nos instruments de savoir sont conçus pour une prise de possession de ce qui existe, de ce que nous percevons. Nous voulons tout faire entrer dans notre tête, dans notre cœur... Mais ce geste transforme la vie du monde réel en une chose finie, morte... » Comme la nature morte qui fixe le souvenir des bouquets de fleurs. Or Maestro préfère rester « habitée par cette rencontre qui me plonge dans une contemplation émerveillée, joyeuse, pleine de désir... À la longue, cet instant se dilate, prend une portée universelle qui engendre l'amour, la liberté, la différence, un rapport au monde. »

Maestro sait faire un monde de l'éphémère en lui laissant l'espace monumental d'une ample résonance. Celui-ci peut avoir une semblable vocation de par sa fonction première, comme de l'église romane désaffectée Saint-Nicolas de Caen en Normandie, près du lieu de résidence de l'artiste canadienne d'origine philippine. Pour *je suis toi*, en 2006, elle rythma la surface de sa nef de bancs

bricolés à partir de pièces de bois de récupération provenant d'objets hétéroclites en voie de disparition; leur humble présence conviait les visiteurs à se joindre à la pause de ces choses qui surnagent dans le cours du temps, frères radeaux d'un moment d'où prendre la mesure du naufrage. Mais ici, Maestro détourne plutôt l'espace d'une fonction d'origine à l'opposé de toute contemplation : l'industrie lourde dont l'incessante activité de production s'arrêtera fatalement un jour. C'est ce que souligne subtilement le renversement radical de la Fonderie Darling, suspendue tête en bas dans les miroirs sans tain de flaques d'eau se volatilissant tranquillement, rappel de celles qui jonchaient cette même salle quand elle fut trouvée à l'abandon, avant d'être consacrée à l'art, il y a dix ans; comme quoi seule l'impermanence s'inscrit dans la durée d'un monument.

Cette perspective inversée rejoint celle d'un art sacré dans un espace aux proportions de Parthénon, retourné contre le temps tel que le *Da-sein* le structure ontologiquement, d'après Irigaray, en ce qu'« il devance » en vertu d'« une essence anticipative qui lui donne de pouvoir-être », par une projection donnant pouvoir sur l'être (le projet panoptique de la modernité). Or « pour avoir une intuition de l'autre qui ne soit pas projective, il faut être capable d'une intuition infinie – qu'elle s'entende comme celle d'un dieu ou principe divin assistant la naissance de l'autre sans le contraindre selon son désir, ou comme intuition d'un sujet qui, à chaque temps du présent, reste inachevée et ouverte sur un devenir ni simplement passé ni simplement actif de l'autre, et de soi dans le rapport à tout autre<sup>12</sup>. » Tel serait sans doute l'oubli de soi dans l'air ambiant où, animés ou inanimés, tous souffles s'entremêlent et se répondent à l'infini de leur mise en abyme par Lani Maestro, en un va-et-vient aussi fugace que constant, à l'image des nuages changeants tenant lieu de lisière à cette clairière en suspens dans l'Ouvert de l'atmosphère, d'où elle nous replonge dans les sources premières.

Christians Roy

**Christian Roy**, historien de la culture (Ph. D. McGill 1993), est l'auteur de *Traditional Festivals. A Multicultural Encyclopedia* (ABC-Clio, 2005), ainsi que de nombreux articles scientifiques et sur l'art. Il anime avec le psychanalyste Karim Jbeili un séminaire multimédia de réflexion sur l'anthropologie historique du monde contemporain.

#### Notes

- 1 *L'oubli de l'air*, de Lani Maestro, en collaboration avec Malcolm Goldstein, était présentée à la Fonderie Darling, à Montréal, du 23 septembre au 28 novembre 2010.
- 2 Luce Irigaray, *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 10.
- 3 Voir Christian Roy, « La violence et le sucré », in *esse*, n° 65, hiver 2009, p. 26-29.
- 4 L. Irigaray, *op. cit.*, p. 10.
- 5 *Ibid.*, p. 79.
- 6 *Ibid.*, p. 78.
- 7 *Ibid.*, p. 80.
- 8 *Ibid.*, p. 99.
- 9 *Ibid.*, p. 98.
- 10 *Ibid.*, pp. 94-95.
- 11 Susan Gibson Garvey, « *Being present / letting go* », in Garvey, *Lani Maestro : Sing Mother [Twilight Eats You]*. Catalogue d'une exposition solo à la galerie d'art de l'Université Dalhousie, du 20 octobre au 26 novembre 2006. Halifax, Dalhousie Art Gallery, 2007, p. 49.
- 12 L. Irigaray, *op. cit.*, p. 95.



Lani Maestro, *L'oubli de l'air*, 2010. 30 tonnes de sable noir et 50 bassins d'eau de 50 ou 110 cm de diamètre et de 8 cm de profondeur encastrés dans la surface environnante. Photo : Guy L'Heureux.