

Espace Sculpture

ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES
espace

Lyne Lapointe
Voir, entendre, toucher

Lyne Lapointe
See, Hear, Touch

Rose Marie Arbour

Number 87, Spring 2009

Transmission

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9001ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arbour, R. M. (2009). Lyne Lapointe : voir, entendre, toucher / Lyne Lapointe: See, Hear, Touch. *Espace Sculpture*, (87), 19–23.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Lyne LAPOINTE

Voir, entendre, toucher *See, Hear, Touch*

Rose Marie ARBOUR

Posés à même le sol, dans la pièce principale de la galerie, des tableaux grand format aux proportions humaines (183 x 183 x 97 cm) sont regroupés en un quasi-ovale sous le titre *La clef*. Visibles de face et de dos, ces tableaux, à voir des deux côtés, ont des allures d'objets sculptés tout en étant des peintures (peints à l'huile sur contreplaqué, cadre en bois mouluré à l'ancienne). Chacun d'eux est appuyé sur une tige de fer fixée en son endos. Ils font penser à d'immenses lutrins autour desquels le visiteur circule, attiré par le spectacle qu'offrent les deux faces. À l'endos, des motifs peints vont de l'illusionnisme géométrique à des formes plus organiques. Certains évoquent les marbrures ornant les pages de garde qui protégeaient les livres anciens. À l'arrière d'un des tableaux, intitulé *Console*, se trouve fixé un dispositif électrique alimenté par un fil branché au mur : là est située l'énergie qui circule entre toutes les œuvres de cette exposition. Le pouvoir électrique se transmet depuis la surface antérieure de *Console* où, d'une manière aléatoire, surgissent quatre fils qui aboutissent à deux endroits : d'abord à l'arrière des trois autres panneaux qui forment l'installation de cette salle, puis à un quatrième qui se faufile jusqu'à la seconde salle de l'exposition, où est présentée l'installation intitulée *Autoportraits en automate*.

Sur la face antérieure des trois tableaux de *La clef* est greffé un instrument de musique qui donne son nom à chacun d'eux. Pareils à des automates, quand le courant circule, ces instruments émettent des sons et sont — telle une matière brute, mais non une mélodie — sans ordre ni mélodie.

Console joue le rôle de pourvoyeur d'énergie électrique. Il affiche sur sa face principale de larges fleurs aux pétales étalés, peintes en aplat et qui évoquent le motif floral d'une tapisserie ancienne. Le travail de copiste s'impose ici comme modèle et il marque d'ailleurs l'ensemble de l'œuvre de Lyne Lapointe, chez qui la transmission de formes et de savoirs anciens (pratiquement illisibles ou audibles aujourd'hui) a été un propos central. Dans *Bâton de pluie* (2004), un objet d'origine africaine fabriqué de paille tressée et qui fait penser à un carquois se meut en tournant sur lui-même et répercute le son de la chute en cascade des cailloux enfermés à l'intérieur. La surface sur laquelle est fixé ce bâton est peinte d'un motif circulaire qui fait vaguement penser à des hexagrammes chinois regroupés, auxquels fait référence le « classique » chinois *Yi King* (*Le livre des transformations*). Les références et allusions à des civilisations anciennes et étrangères à la nôtre (nord-américaine) affluent partout : ainsi le tableau intitulé *Mandoline* (2004) évoque la civilisation arabe ancienne grâce aux motifs peints qui s'approchent vaguement de son écriture ; à l'endos, des coquillages sont incrustés et forment une sorte de dentelle qui, elle aussi, suggère des motifs décoratifs de même origine. À la surface de l'œuvre intitulée *Cithare*, l'instrument est greffé sur une surface où se déploie un

Large, human-scaled, pictures (183 x 183 x 97 cm), placed directly on the ground in the main room of the gallery, are grouped in a semi-oval and given the title *La clef* (The Key.) Visible from both the front and back, the pictures, best seen from both sides, seem sculptural objects while, being oil on panel in old-fashioned moulded wood frames, they remain paintings. Each of them rests on an iron stem fixed to the back. They make one think of immense lecterns around which the visitor circulates, attracted by the spectacle offered on either side. On the back, the painted motifs range from geometric illusionism to more organic forms. Some evoke the marbled endpapers that protect old books. From the back of the picture entitled *Console* an electrical apparatus is plugged into the wall: from there energy is drawn to circulate through all the work in the exhibition. The power runs from the anterior surface of *Console* through four haphazardly placed cables, ending in two places: first, the rear of the three other panels in this installation and then through a fourth that winds to the show's second room in which the installation *Autoportraits en automate* is presented.

On the anterior face of each of the three pictures in *La clef*, the musical instrument is fixed that lends it its name. When the current circulates through these instruments they robotically emit random sounds that become, given how rough they are, not quite a melody.

Console plays the role of electrical energy purveyor. On its main face, it displays flatly painted large, open flowers that evoke the floral motifs of old tapestries. The copyist's work is the model here and — elsewhere — it marks the whole of Lyne Lapointe's work in which the transmission of old forms and knowledge (almost illegible or inaudible, today) has been a central theme. In *Bâton de pluie* (2004), an object of African origin, made of woven straw and reminiscent of a quiver, moves, turns over on itself and rings with the sound of shells cascading about its interior. The surface bearing the baton is painted with a circular pattern that vaguely calls to mind the grouping of Chinese hexagrams referred to in the "classic" volume, *Yi King* (Book of Transformation). The allusions and references to ancient civilizations, foreign to our own (North American one), burgeon everywhere: thus the painting *Mandoline* (2004) evokes ancient Arabic civilization through the painted patterns that vaguely resemble its lettering; on the back, shells are encrusted and form a kind of lace, which also hints at decorative motifs of the same origin. For the piece called *Cithare*, the instrument is grafted to a surface showing a splattered motif suggestive of eccentric movement, a sort of visual echo of the instrument's sound. The electric cables run along the ground to join the four panels;

motif d'éclaboussure suggérant un mouvement excentrique, sorte d'écho pictural au son de l'instrument. Les fils électriques courent au sol et relient entre eux ces quatre panneaux; ils ont une fonction strictement utilitaires, sans lien esthétique avec la surface peinte de *Console* d'où ils émergent de façon aléatoire. Ils ont cependant pour effet de « moderniser » l'allure de ces tableaux-sculptures grâce au dispositif électrique.

Ce qui était précieux jadis ne l'est plus aujourd'hui ou bien a été recyclé comme bien muséal. Ainsi du livre qui tend à disparaître à cause de la place envahissante que prennent les médias (tel Internet) dans la vie commune des gens aujourd'hui. L'instantanéité que permet Internet, les sons qui émanent des appareils électroacoustiques exigent de chaque individu des formes différentes de sensibilité qui, à leur tour, détermineront des formes adéquates de perception. Il en est de même de certains instruments de musique qui n'ont aujourd'hui pratiquement plus de résonance à l'oreille des auditeurs de musique électronique et sont devenus pièces de musée. D'une façon générale, les œuvres qui forment *La clef* ont un lien avec le travail de copiste. C'est avec une certaine maladresse que sont peints les motifs picturaux de *Console*, dont les modèles d'origine sont en voie d'être oubliés ou rayés de notre culture par obsolescence. Les formes simplifiées et en aplat qui recouvrent l'avant et l'arrière de chaque tableau expriment cette distance temporelle et technologique: leur sens comme leur esthétique sont perdus ou ne se réfèrent plus qu'à un passé définitivement clos. Il s'agit non pas, de la part de la copiste, d'une absence d'habileté à les reproduire, mais de la perte de leur sens propre. Le copiste ancien transmettait formellement par l'écriture et les dessins d'enluminure des formes et des contenus, des savoirs auxquels ils n'avaient plus accès, faute des connaissances requises pour les décoder. Mais la conviction que des savoirs précieux y logeaient et qu'il devait transmettre au-delà du temps présent l'animait. Pour le copiste, passé faisait figure de force. Si le présent ne pouvait plus en déchiffrer les restes, du moins était-on convaincu qu'il allait éventuellement renaître.

Voir, entendre, lire, manier composent donc, tant sur le plan esthétique que conceptuel, un ensemble de savoir-faire dont la transmission a été prise en charge par Lyne Lapointe, dans un objectif non pas d'authenticité mais d'urgence de mémoire. Dans *La clef* comme dans l'installation qui occupe la seconde salle de la galerie, *Autoportraits en automate*, les sons arrachés aux instruments anciens sont des chuintements, de longues plaintes qui n'en finissent plus de se répéter. Les artefacts peints et les instruments de musique branchés à l'électricité mis ici en vue sont un clin d'œil aux cabinets de curiosités, aux musées, aux bibliothèques, aux salles de concert de musique dite classique ou ancienne dont nous pourrions craindre, par les temps qui courent, l'éventuelle disparition.

L'intervention de l'artiste-devenue-copiste met à la vue du spectateur le temps et l'espace qui la séparent des modèles originaux: l'artiste ne restitue pas l'intégrité de ce qui fut ancien, mais elle en reconstitue tant bien que mal l'apparence formelle par des bribes sonores et visuelles. Elle met en lumière le gouffre qui sépare notre univers technologique de mondes anciens et primitifs. L'électricité est une figure métonymique de la révolution industrielle qui a présidé à l'avènement de la modernité. Elle met littéralement dans une situation paradoxale l'Ancien et le Moderne. Aujourd'hui, étant au-delà de la modernité, nous pouvons la voir dans ce qu'elle fut: une rupture radicale et définitive.

Un certain malaise assaille le visiteur à la vue de l'entrecroisement des fils électriques qui courent au sol en lien avec des tableaux à l'ancienne—que nous reste-t-il de ce qui fut authentique et significatif dans les temps anciens? La vue, l'ouïe, la main—telles qu'elles caractérisaient et exprimaient le geste humain jusqu'à récemment—se modifient rapidement au contact des moyens technologiques actuels. Ces sens qui étaient autrefois entre eux indissociables sont repositionnés différemment aujourd'hui pour faire apparaître un corps différent, et celui de l'artiste, exposé dans la seconde salle, en est un paradigme. Lyne Lapointe a réalisé ces œuvres comme des hommages à ce qui est disparu mais qui habite toujours notre mémoire sinon notre inconscient. L'artiste-en-tant-que-copiste est encore

they have a strictly utilitarian function, with no aesthetic relationship to the painted surface of *Console* from which they randomly emerge. The electrical apparatus has, however, the effect of "modernizing" the look of the picture-sculptures.

What was once precious is no longer so today, or else has been recycled as a museum piece. Like the book, tending to disappear due to the invasive space taken by media (like the Internet) in people's daily life now. The instantaneity allowed by the Internet and the sounds issuing from the electroacoustic apparatus demand different forms of sensitivity from each individual that, in turn, will determine suitable forms of perception. There are even some musical instruments that virtually have no resonance today in the ears of the listeners of electronic music and have become museum pieces. In a general way, the work that makes up *La clef* has a relationship to the work of the copyist. The pictorial motifs of *Console* are painted with a certain awkwardness, their original sources are in the process of being forgotten, or wiped from our culture by obsolescence. The simplified and flattened forms, covering the front and back of the panels, express this temporal and technological distance: their meaning, like their aesthetic, is lost or refers only to a past that is definitively closed. It is not a matter of the copyist's lack of skill in reproducing them, but the loss of their very meaning. The ancient copyists formally transmitted, through writing and illumination, the form and content of knowledge to which they no longer had access due to lack of training in how to decode them. Their driving force was the conviction that this was precious knowledge and must be passed on for the future. For the copyist, the past was powerful. If the present could no longer decode what remained of it, at least there was the belief that it might be reborn.

To see, hear, read and handle thus comprise—both aesthetically and conceptually—a body of knowledge whose transmission is taken in hand by Lyne Lapointe, with an aim of urgent remembering rather than authenticity. In *La clef* and in the installation occupying the second gallery space *Autoportraits en automate*, the ancient instruments give off soft hisses, long, low moans that are endlessly repeated. The painted artefacts and wired musical instruments on view here are a veiled reference to curiosity cabinets, museums, libraries and concert halls for "classical" or "ancient" music whose disappearance, with the passage of time, we now fear.

The intervention of the artist as copyist dramatizes the time and space separating the model from the original for the viewer: the artist does not restore integrity to what was old, but for better or worse recreates its formal appearance from visual and sonic scraps. She brings to light the gulf that separates our technological universe from the ancient and primitive worlds. Electricity is a metonymic figure for the industrial revolution that presided over the emergence of modernity. She literally puts the Ancient and Modern into a situation of paradox. Today, having gone beyond modernity, we can see it for what it was: a radical and definitive rupture.

A kind of malaise seizes the visitor on viewing the conjunction of the electric cables running across the floor and the antique-style pictures—what remains of what was authentic and important in prior times? Sight, hearing, the hand—as they characterized and expressed human gesture until recently—are changing rapidly through contact with contemporary technologies. These senses, once inseparable from each other, have been repositioned differently today and give rise to a new body of which that of the artist, exhibited in the second room, is a paradigm. Lyne Lapointe created these pieces as testimonials to what has disappeared but continues to inhabit our memory, even if unconsciously. The artist as copyist is still connected to the world she is trying to transmit, unlike the automaton that has nothing to do with the meaning of gestures and sounds it reproduces because a robot has neither memory nor awareness of the present.

In the second gallery space, an installation titled *Autoportraits en automate* is centred around an old wooden chair to which an accordion has

→
Lyne LAPOINTE, *Barrage de castor*, 2005. Photographie noir et blanc, impression au jet d'encre/Black and white photograph, ink jet print. 165 X 114,3 X 6,9 cm. Photo: Marik Boudreau.



en lien avec le monde qu'elle tente de transmettre, au contraire de l'automate qui n'a rien à voir avec le sens des gestes ou des sons qu'il reproduit parce qu'un robot n'a ni mémoire ni conscience du présent.

Dans la seconde salle de la galerie, une installation intitulée *Autoportraits en automate* est centrée autour d'une vieille chaise en bois sur laquelle un accordéon est fixé. L'instrument est actionné par l'électricité grâce à un fil provenant de la première salle – il exhale une plainte monotone, irritante même, tel un appel au secours.

Trois photographies (de la photographe Marik Boudreau) d'assez grand format sont fixées au mur, formant un cercle autour de l'accordéon robot. Elles montrent l'artiste, devenue modèle-en-nu, à moitié dévêtue et située dans des environnements désaffectés¹, assise sur la même chaise que celle où l'accordéon a été fixé.

La tradition du nu en Occident montre la nudité comme un état glorieux, à la fois partie et symbole de l'intégrité d'une nature conçue comme harmonieuse et idéale. Le nu incarne une humanité héroïque dont le panthéon grec est à l'image. Ici, ni l'un ni l'autre n'ont un aspect héroïque. Dans *Autoportraits en automate*, l'artiste se représente en modèle-en-nu : elle a gardé son jeans. Jadis, le drapé des nus mettait en valeur la beauté plastique des corps – particulièrement celui des femmes qui se dévoilaient ainsi au regard masculin. Ici, le vêtement cache plutôt qu'il ne dévoile. Le corps est dénudé plutôt que d'être nu. Il va de pair avec le dénuement de la « nature » aujourd'hui exploitée à outrance avant d'être abandonnée. Ce corps dénudé de l'artiste s'inscrit dans une « nature » dépouillée de son pouvoir nourricier originel. L'artiste-en-nu a pris place sur la même chaise que celle où a été fixé l'accordéon au centre de la salle, elle emprunte, par analogie, sa plainte lugubre, sa perte d'âme. Une forêt décimée, une carrière de pierre saccagée par le passage de machineries

been affixed. The instrument is activated by electricity via a cable from the first room – it exhales a monotone moan, somewhat irritating, like a call for help.

Three rather large photographs (by Marik Boudreau) are mounted on the wall, forming a circle around the accordion robot. They depict the half-dressed artist – become a nude model – seated on the same chair as now bears the accordion, but placed in abandoned environments.¹

The tradition of the nude in the West shows nudity as a glorious state, both a part, and a symbol, of the wholeness of nature conceived of as harmonious and ideal. The nude incarnates a heroic humanity whose image is the Greek pantheon. In *Autoportraits en automate*, the artist represents herself as a nude model, though she continues to wear her jeans. Previously, the fabric draped on nudes heightened the plastic beauty of the body – particularly that of women who unveiled themselves for a male gaze. Here, the clothing hides rather than reveals. The body is stripped rather than nude. It is the twin of the stripping of "nature," now exploited to the breaking point only to be abandoned. The stripped body of the artist is part of "nature" shorn of its original nourishing power. The artist-as-nude sits on the same chair as that bearing the accordion in the centre of the room, borrowing by analogy its lugubrious lament, its loss of soul. A decimated forest and a stone quarry savaged by the passage of heavy machinery symbolize the fragile, handicapped human body's loss of authenticity.

Lyne Lapointe stages a scene of the radical marginalization of ancient cultures as a response to that of the diminished body. She touches both the individual and collective memory by evoking a world in which the hand was central and nothing escaped it, neither the eye that directed it, nor the ear that guided it.

These two installations show the body's crutches, turn a spotlight on

Lyne LAPOINTE, *La clef*. Vue de l'exposition / Exhibition view, 2008. SBC Galerie d'art contemporain. Photo: Bettina Hoffmann.





Lyne LAPOINTE, *Mandoline*, 2004. Détail. Huile sur papier collé en plein sur contreplaqué avec cadre en bois et métal, cire, mandoline métallique, moteur/Oil on paper affixed to plywood with a wood and metal frame, wax, metal mandolin, motor. 183 X 183 X 97 cm. Photo : Bettina Hoffmann, 2008.

lourdes symbolisent la perte d'authenticité du corps humain fragilisé et handicapé.

Lyne Lapointe met en scène la marginalisation radicale des cultures anciennes en écho à celle du corps diminué. Elle touche à la mémoire individuelle et collective en évoquant un monde où la main était centrale et où rien ne lui échappait, ni à l'œil qui la dirigeait ni à l'oreille qui la guidait.

Ces deux installations exposent les béquilles du corps, braquent des projecteurs sur les bouleversements d'une nature devenue exsangue. Les fils électriques qui courent au sol sans ordre apparent, et qui « alimentent » en énergie les tableaux dressés, sont comme les tuyaux qui alimentent, par voie intraveineuse, le malade trop faible pour se nourrir normalement. Les cultures anciennes, tels des souffles vitaux, telles les nervures d'un arbre qui l'alimentent de l'intérieur, peuvent-elles nous aider à voir, à entendre, à ressentir ? Chez Lyne Lapointe, le temps tourne en rond sans pouvoir s'arrêter et les artefacts et matériaux qui composent ses installations n'exprimeraient que le silence et l'absence d'espoir si le présent ne les pénétrait et les activait. Malgré les apparences, il n'est pas question ici de nostalgie, mais d'appel au secours : si nous ne sommes pas des robots, c'est que ce qui nous anime depuis l'intérieur peut encore passer par notre regard, notre écoute, nos mains. Pour le meilleur et pour le pire. ←

Lyne Lapointe, *La clef*
Galerie SBC/galerie d'art contemporain, Montréal
24 septembre – 25 octobre 2008 ²

Rose Marie ARBOUR est historienne de l'art, observatrice de la scène artistique montréalaise et québécoise actuelle depuis de nombreuses années. Elle a publié sur des questions d'art contemporain, notamment sur la place des femmes dans le champ artistique.

the overturning of a natural world drained of vital blood. The electrical cables that spread across the floor with no apparent order and “feed” the upright pictures with energy are like the tubes that intravenously feed an invalid too weak to eat normally. Can ancient cultures, like the vital breath, like the veins that feed a tree from inside, help us to see, to hear, to feel? In Lyne Lapointe's work, time turns in circles without the power to stop and the artefacts and materials that make up her installations express only the silence and the absence of hope that prevails if the present age fails to penetrate and reactivate them. Despite appearances, it is not nostalgia, but of a cry for help: if we are not robots, then what animates us from within may still pass through our gaze, our hearing, our hands. For better, or for worse. ←

Translated by Peter DUBÉ

Lyne Lapointe, *La clef*
Galerie SBC/galerie d'art contemporain, Montréal
September 24 – October 25 2008 ²

NOTES

1. *Barrage de castor* (2005), *Coupe à blanc dans la forêt* (2005), *Carrière de pierre* (2005).
2. SBC/galerie d'art contemporain, 372, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal. Faute d'espace disponible, deux tableaux ont dû être retranchés de l'installation *La clef* / SBC/galerie d'art contemporain, 372 Ste-Catherine St. West, Montreal. Due to lack of space, two pictures had to be removed from *La clef* installation.

Rose Marie ARBOUR is an art historian, an observer of the Montreal and Quebec contemporary art scene for many years. She has published work on issues of contemporary art, most notably concerning the place of women in the field of art.