



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec ::

lyne lapointe



la tache aveugle

Au tout début des années 80, **Lyne Lapointe** s'impose comme l'une des jeunes artistes les plus prometteuses de sa génération. Puis c'est l'importante rencontre de la critique et artiste de Toronto Martha Fleming avec qui, de 1982 à 1995, se développe l'un des projets artistiques les plus remarquables à ce jour, dont les réalisations ont pour titres, entre autres, *Projet Building / Caserne #14* (Montréal 1983); *Le Musée des sciences* (Montréal 1984); *La Donna Delinquenta* (Montréal 1987); *Eat Me / Drink Me / Love Me* (New York 1989); *The Wild and the Deep* (New York 1990); *Materia Prima* (São Paulo 1994); etc. Depuis, délaissant le travail de collaboration, Lyne Lapointe renoue avec la pratique individuelle qui avait marqué ses débuts.

La Tache aveugle rassemble les travaux récents de l'artiste réalisés au cours des dernières années, travaux marqués par l'expression d'un univers extrêmement personnel qui tient tout autant à la facture remarquable des œuvres (leurs extraordinaires qualités matérielles), à la singularité et à la complexité des thématiques développées (la tache aveugle à laquelle se joignent, de façon plus secondaire, la cible, les constellations, les jeux de société anciens) qu'à l'emploi des images et des motifs rares et recherchés qui leur sont associés. Alors que ce travail est dominé par une imagerie surtout géométrique, animale et végétale, le fragment tient une place majeure dans son élaboration plastique et conceptuelle. Aussi, dans la constante aptitude des images et des objets à devenir autres, à se transmuier, des figures géométriques à se démultiplier, à se transformer, du sens à proliférer, le principe de métamorphose s'impose comme une donnée fondamentale. Enfin, ces œuvres font l'apologie de la fracture et de l'instabilité, tout en poursuivant la réalisation d'un travail sur la transcendance, l'ensemble étant l'expression d'une vision du monde et de la manière généreuse qu'a Lyne Lapointe d'en embrasser toute la complexité.

lyne lapointe

la tache aveugle

Musée d'art contemporain de Montréal
Du 25 mai au 13 octobre 2002

Gilles Godmer

Avec la collaboration
de Steve Baker
et Christine Ross

Lyne Lapointe
La Tache aveugle

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 25 mai au 13 octobre 2002.

Conception et réalisation : Gilles Godmer
Documentation biobibliographique : Martine Perreault

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves : Susan Le Pan, Olivier Reguin
Conception graphique : Fugazi
Impression : Litho Acme

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2002

Dépôt légal : 2002
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)

Godmer, Gilles

Lyne Lapointe : la tache aveugle

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal, Québec, du 25 mai au 13 oct. 2002.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-21506-4

1. Lapointe, Lyne, 1957- - Expositions. I. Baker, Steve. II. Ross, Christine, 1958- . III. Lapointe, Lyne, 1957- . IV. Musée d'art contemporain de Montréal. V. Titre.

N6549.L357A4 2002 709'.2 C2002-940476-2F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Crédits photographiques : Richard-Max Tremblay sauf page : 37
Isaac Applebaum.

Remerciements : Toute notre gratitude au Musée des beaux-arts du Canada pour le prêt d'une œuvre, ainsi qu'à la Susan Hobbs Gallery de Toronto.

L'artiste désire remercier les personnes et organismes suivants : le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec, la Susan Hobbs Gallery (Toronto), L'Insectarium de Montréal, Maria Angelica Alves, Maryse Attalah, Rose-Marie Arbour, Marik Boudreau, Sophie Bissonnette, Jean-François Chicoine, Rose English, Alain Findeli, Martha Fleming, Richard Gagnier, Jean Gagnon, Emeren Garcia, Martine Giguère, Suzanne Girard, Lesley Johnstone, Jean-Claude Labrecque, Paulette Lapointe, Marie Marais, Nancy Marcotte, Constance Naubert-Riser, Guylaine Saint-Pierre, Mario Saint-Pierre, Ana Sampaio et Claudia Sampaio.

En couverture : *Tigre* (détail), 1999



LE CONSEIL DES ARTS | THE CANADA COUNCIL
DU CANADA | FOR THE ARTS
DEPUIS 1957 | SINCE 1957

Table des matières

- 5** Avant-propos
Marcel Brisebois

- 6** *Le brin d'herbe et l'étoile*
Gilles Godmer

- 12** *Tigre, tigre*
Steve Baker

- 22** *Comment voir ?
L'abstraction picturale
de Lyne Lapointe*
Christine Ross

- 33** Œuvres

- 65** *From a Blade of Grass to a Star*
Gilles Godmer

- 71** *Tiger, Tiger*
Steve Baker

- 79** *How To See?
Pictorial Abstraction in
the Work of Lyne Lapointe*
Christine Ross

- 88** Biobibliographie sélective

- 94** Liste des œuvres

Avant-propos

Marcel Brisebois

5

C'est avec un intérêt constant que le Musée d'art contemporain de Montréal suit depuis deux décennies le travail de Lyne Lapointe. La Collection du Musée, qui confère à notre institution son identité, comporte déjà six œuvres de l'artiste, dont trois ont été exécutées en collaboration avec Martha Fleming. Comme le font remarquer les auteurs qui ont contribué au catalogue, Lyne Lapointe est retournée depuis quelques années à la pratique individuelle. Elle renoue également avec des techniques employées antérieurement aux œuvres *in situ* qu'elle a contribué à réaliser, techniques où dominent le dessin, le collage, le recours à la peinture. Les œuvres présentées dans cette exposition, une trentaine, exploitent quatre thèmes qu'explique le commissaire, monsieur Gilles Godmer, soit la *tache aveugle*, thème qui a donné son titre à l'ensemble de l'exposition, les constellations, la cible et enfin les jeux de société. Le visiteur sera interpellé par l'iconographie érudite, raffinée, presque précieuse de ces œuvres. Il sera séduit par le recours à des matériaux déconcertants, troublants de sensualité. Il découvrira un univers saturé d'images apparemment hétérogènes qui, soudainement, par la grâce de l'artiste, font apparaître leur connivence insoupçonnée jusque-là et suscitent des résonances plurivoques et inépuisables. Il entrera en contact avec une énergie qui semble avoir pris forme par une mystérieuse sédimentation et qui se manifeste par une maîtrise indiscutable.

Le Musée remercie l'artiste de sa collaboration qui ne s'est démentie à aucun moment tout au cours de la préparation de cette exposition. Sa gratitude s'étend également à monsieur Gilles Godmer et aux collaborateurs du catalogue, madame Christine Ross, directrice du Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill, et monsieur Steve Baker, professeur en culture visuelle contemporaine à l'Université du Central Lancashire au Royaume-Uni. Le Musée exprime sa reconnaissance aux collectionneurs et aux institutions qui ont consenti à prêter leurs œuvres. Enfin, le Musée remercie les visiteurs de cette exposition pour leur fidèle amitié.

Le brin d'herbe et l'étoile **Gilles Godmer**

Depuis quelque temps déjà, Lyne Lapointe a renoué avec la pratique individuelle. Il y a une quinzaine d'années que cela ne s'était pas produit – c'est durant cette période que s'est développé son remarquable travail de collaboration avec Martha Fleming. L'exposition *La Tache aveugle*¹ que le Musée présente aujourd'hui est la première de cette ampleur qui soit entièrement consacrée à la présentation du travail récent de l'artiste.

Devant la trentaine d'œuvres présentées, où dominent le dessin, le collage et la peinture, on est immédiatement saisi par l'expression d'un univers très personnel. Celui-ci s'impose par la facture remarquable des œuvres, et il s'exprime tout autant par la singularité et par la complexité des thématiques qui sont développées² que par l'emploi des images et des motifs rares et recherchés qui leur sont associés. S'ensuivent une imagerie animale et végétale, des jeux optiques et des étrangetés graphiques, entre autres, qui voisinent ainsi dans le travail, expression des intérêts variés de l'artiste librement développés en simultanéité et en complémentarité à l'intérieur de chacune des œuvres du présent corpus.

Ce constat émis, on ne peut que s'abandonner à l'effet certain qu'exerce sur nous l'ensemble de ce travail récent. Il s'agit en fait d'une chimie, d'une convergence de divers facteurs, où d'abord le choix des images et des

objets, puis certaines de leurs rencontres surprenantes, tiennent une place évidente, sans occulter toutefois la lourde charge symbolique, voire historique et sociologique qui plane le plus souvent sur les unes et sur les autres. Cet effet s'exerce encore par les remarquables qualités matérielles du travail, résultant du soin particulier que met Lyne Lapointe à choisir ses matériaux, dont certains sont relativement inusités (le mica, les coquillages, les pierres semi-précieuses ou les ailes de papillons); résultant aussi d'une technique bien propre à l'artiste, celle du marouflage de papier sur support rigide (papier recyclé, à l'occasion ancien, ou simplement fait main), fond sur lequel elle intervient par la suite, et qui enrichit surfaces, textures, et parfois l'iconographie même de ses œuvres.

Mais l'ascendant que ce travail a sur nous est également alimenté par le caractère d'énigme que revêtent plusieurs œuvres, où d'étranges rapports sont tissés, qui laissent interrogateur et qui désarçonnent (*Substantias; Autoportrait; Éléments et mémoire de paysage*; etc.). Si chacune présente généralement abondance d'images et de signes, dans une relative apparence de « chaos » organisé parfois, si quelques tableaux encore posent un défi certain à notre érudition, par la présence de motifs plus ou moins connus ou reconnus³ – et de ce fait, pas nécessairement identifiables avec précision –, si ceux-ci encore font

l'objet de rencontres inattendues (la culture populaire et la culture savante) ou de couplages à première vue insolites (l'insecte et l'instrument de musique), à l'évidence le sens grouille dans chaque œuvre, mais trop souvent il nous échappe. Notre esprit, notre intelligence, notre imaginaire sont en effervescence par tant de stimulations, aux aguets, mais le sens, lui, qu'on réussit à lire partiellement quelquefois⁴, qu'on sent tout proche, probablement multiple aussi, se dérobe. Parfois même, considérée rapidement, un peu plus sibylline que les autres, avec son titre qui toujours la coiffe, une œuvre semble vouloir s'approcher de l'emblème, voire de l'*impresa*⁵ (*Substantias*).

Quelques observations

Sur la piste d'une lecture sans reste de toutes ces œuvres, exercice probablement téméraire, ou mieux pour tenter furtivement de s'en approcher (puisque la dimension autobiographique, entre autres, nous échappera toujours), un certain nombre d'observations méritent d'être faites, par rapport à ce qu'on retrouve dans ce travail de Lyne Lapointe. D'emblée, la présence animale semble prédominer dans une majorité d'œuvres, sous la forme de représentations de mammifères (tigre, cerf, cheval), d'oiseaux ou d'insectes divers (de l'abeille à la sauterelle). Parfois seul, occupant l'ensemble de la surface de l'œuvre, l'animal, auquel se joignent d'autres données iconographiques ou physiques, est probablement investi de l'essentiel de ce qui est livré. À certains moments, il est jumelé à un élément : un instrument de musique, une fleur, un paysage. À d'autres moments encore, il se fond littéralement dans une iconographie plus abstraite, d'où on le voit surgir brusquement. Il exige alors beaucoup d'observation, dans une lecture attentive et minutieuse où, à l'occasion, dans ce qui semble être un masque grotesque, ou même une abstraction à caractère plutôt végétal, apparaît en fait la figure de deux coqs stylisés

1. La tache aveugle ou tache de Mariotte est cette zone de la rétine sans cellules sensibles (donc aveugle) qui correspond au point de convergence de toutes les cellules nerveuses de la rétine et à l'origine du nerf optique. Cette tache, dont l'existence est ignorée dans les conditions ordinaires de la vision, peut être mise en évidence, sans toutefois occuper de place dans le champ visuel.

2. Ces thématiques sont les suivantes : la tache aveugle (qui aborde la complexité du vu et du non vu); les constellations (qui réfèrent au territoire astral à partir des grands récits mythologiques); la cible (où s'exprime l'idée de « corps exposé », où se joue une esthétique du bouleversement et de l'intrusion, selon les mots mêmes de l'artiste); et enfin les jeux de société (l'étrangeté graphique des jeux anciens rejoint la fascination de l'artiste pour l'imagerie animale et même pour la complexité des figures géométriques qui se multiplient à l'infini).

3. Plusieurs motifs sont issus, entre autres, de figures appartenant à l'histoire de l'art, que l'artiste emprunte, transforme plus ou moins, et intègre à ses œuvres. Par exemple, dans *Éléments et mémoire de paysage*, les deux motifs de dentelle circulaires, dans la partie supérieure du tableau, proviennent d'une robe de satin chinoise du XVIII^e siècle; dans *Zoomorphisme*, le motif de deux coqs est tiré de l'art scythe.

4. Dans le cas de *Cerf albinos*, le caractère exceptionnel de l'animal représenté va de pair avec le caractère singulier du dispositif choisi pour le mettre en valeur : comme dans un retable, des portes s'ouvrent ou se ferment sur la représentation, soulignant son caractère de fragilité et d'exception. Bête inoffensive et vulnérable s'il en est, le cerf albinos l'est ici doublement, devenant une cible privilégiée, image et symbole de toutes les vulnérabilités.

5. Francis Salet, « Emblématique et histoire de l'art », *Revue de l'art*, n° 87 (1990), p. 13 à 28. L'emblème « propose un faisceau de renseignements qui se complètent et se confortent mutuellement ». Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 125. *Impresa* : « symbole composé en principe d'une image et d'une sentence, et servant à exprimer une règle de vie ou un programme personnel de son porteur ».

(*Zoomorphisme*). Ailleurs, ce sera l'image de quelques chauves-souris qui se profilent dans la dentelle graphique de leur regroupement (*Éléments et mémoire de paysage*).

À plusieurs occasions également, les œuvres démontrent un réel intérêt pour un anthropomorphisme qui, bien que plutôt discret généralement, n'en est pas moins présent tout au long de cette production de quelques années. *Le double portrait de Madame Bee* est à cet égard exemplaire : d'abord par son titre qui personnifie l'abeille tout en évoquant avec un rien de malice la (bi)sexualité, puis dans le dessin de la fleur qui, visiblement, prend les traits approximatifs d'un visage. Ce sera aussi l'élément central de *Zoomorphisme* : une feuille d'arbre stratégiquement percée de trous se transforme de façon inattendue en masque humanoïde. Ou encore, de manière presque anecdotique, dans le travail d'incrustation d'un cadre, de toutes petites étoiles de mer prennent étonnamment l'allure de silhouettes humaines (*Autoportrait*). Et enfin, jusque dans ce reflet du spectateur qui apparaît soudain dans la vitre d'*Autoportrait*, ironiquement à la recherche (plus que laborieuse) de l'image de l'artiste qui s'y trouve.

L'astronomie, pareillement, hante une part significative du travail; ne serait-ce d'abord que dans les titres explicites de deux tableaux, *Constellation* et *Nébuleuse*, dont les contenus, comme c'est aussi le cas pour *Cardinaux*, renvoient aux figures (souvent animales) dessinées par les étoiles et reliées aux grands récits mythologiques. Puis il y a ces représentations stellaires, reprises sous diverses formes, dans plusieurs œuvres : corps solitaire (à dix branches), ou nombreux points blanchâtres, irréguliers et de tailles diverses, disséminés sur la surface de *Nébuleuse*; étoiles variées, à peine perceptibles, en toile de fond d'*Autoportrait*; étoiles à huit branches dessinant une circonférence, ou plus géométriques, prenant la

forme de deux cristaux, dans *L'Éperon*; et toutes ces rosettes et rosaces qui les rappellent ou s'en approchent, dans *Tigre* ou dans *Quinte*.

Et pêle-mêle, outre les représentations végétales nombreuses, on remarque l'importance non négligeable prise par la figure – partielle ou entière – du squelette (*Tapiserie de squelettes*; *L'Épine dorsale*; etc.). De plus, ajoutant au caractère énigmatique de l'œuvre, on note la présence remarquable de formes « mauvaises », illisibles, sortes de « taches », bien en vue au centre de quelques travaux : celle qui, grisâtre sur fond noir, brise l'uniformité géométrique de *Mirage*; celle qui, se substituant au corps de l'aigle dans *Abracadabra*, prend des allures d'anamorphose⁶; ou celle qui, dans *Quinte*, irrégulière et noire, contraste avec l'image irradiante et (géométriquement) organisée sur laquelle elle se découpe. Mais surtout, on observe, dans de nombreuses œuvres, la présence persistante de représentations géométriques, prenant indifféremment la forme d'une déclinaison de figures particulières et d'entrelacs ou de jeux optiques, illusionnistes et relevant de la perspective, dont plusieurs nous renvoient à l'art d'inspiration arabe (*Mestiço*; *Pigeons voyageurs*). À cet égard, il n'est pas inutile de le rappeler, les toutes premières figures géométriques tirent leur origine de la nature même (certains coquillages, par exemple)⁷.

Métamorphose et fragment

Les constats qui précèdent mettent particulièrement en évidence le principe de métamorphose présent au cœur du travail. Les formes en mouvance, abstraites ou non, sont en constante transformation, ou en possible déclinaison : c'est la feuille d'arbre devenue masque; ce sont des yeux humains qui se transforment en ailes déployées d'un oiseau; c'est aussi, dans *L'Épine dorsale*, la suite allusive de trois images qui, subtilement, glissent l'une

sur l'autre (le coquillage, la « cage thoracique » et l'épine dorsale/coquillage). Et c'est encore, par métonymie, dans *Le double portrait de Madame Bee*, le monde animal qui « contamine » le règne végétal, et inversement : l'insecte qui devient la fleur qui, à son tour, prend la forme de l'insecte.

Il y a une constante aptitude des images et des objets à devenir autres, à se transmuier, des figures géométriques à se démultiplier, à se transformer (nous confrontant à ce que c'est que [perce]voir), et du sens à proliférer, à s'accumuler. Dans l'arrière-fond étoilé d'*Autoportrait* se dessinera secrètement le profil de l'artiste. Dans *Tapiserie de squelettes*, ce sont les variations quasi cinématographiques du motif (de squelettes), dont l'assemblage fait crâne, ou fait masque, occasionnellement. D'ailleurs, l'intérêt que l'artiste porte à un sujet ou à une image révélera souvent la possibilité de métamorphose qu'ils recèlent, comme par hasard. Entre autres, en astronomie – ce qui remonte à la nuit des temps –, on cherche dans un amas d'étoiles une configuration animale ou humaine. Dans les jeux optiques, le point de vue ayant été pour un instant modifié, une dimension géométrique nouvelle apparaît soudain. Quant au squelette, dont l'image est déjà bien lourde symboliquement, inscrite dans le processus de la disparition des corps – et auquel, par une justice immanente, tous, gros et maigres, jeunes et vieux sont inmanquablement ramenés, sans égard aux sexes, aux races et aux statuts sociaux –, il devient une figure de la métamorphose, symbole d'un passage (pour un instant suspendu), d'un état (la chair) à un autre (la poussière)⁸.

D'autre part, plutôt lié à l'aspect matériel de la création de ces œuvres (mais non exclusivement, loin de là, puisqu'il déborde allègrement dans leur projet conceptuel), le fragment impose dans ce travail un mode d'élaboration de celles-ci qui découle d'abord des matériaux

6. L'expression « formes "mauvaises" », qui réfère ici à l'anamorphose, est utilisée par Jean-François Lyotard dans *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 378. L'anamorphose est aussi nommée perspective dépravée par Baltrusaitis, cf. note 13 ci-dessous.

7. Relativement au travail de Lyne Lapointe, il est intéressant de rappeler que le coquillage est associé à l'être humain, chez Gaston Bachelard : « Les coquillages, comme les fossiles, sont autant d'essais de la Nature pour préparer les formes des différentes parties du corps humain... » Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1992, p. 112.

8. Même si elle n'est pas constamment évidente, la dimension sociale du travail de Lyne Lapointe est néanmoins toujours bien présente, sous diverses formes. Dans *Mestiço*, par exemple, mot portugais ancien signifiant « métis », tout un discours (quelque peu ironique) se profile autour du concept de pureté de la race.

mêmes – morceaux de mica, coquillages, bâtonnets issus de branches d'arbres, feuilles de papier aussi –, assemblés et rassemblés dans le tableau, de la surface au cadre. Par ce type d'utilisation, le fragment induit une méthodologie qui renvoie à une définition classique de la peinture – *per via di porre* (par voie d'ajout)⁹. Cette manière de faire détermine à son tour un rythme dans le travail à réaliser, de même que, plus largement, elle influe sur la façon de voir le monde, de l'appréhender, et de percevoir l'harmonie qui en émane. Ici, le procédé technique, origine ou terme, se fait le miroir d'une façon plus générale d'aborder la création; il devient mode de connaissance.

À travers le matériau, mais dans une définition élargie de celui-ci – indifféremment coquillages rassemblés ou images et motifs bricolés –, Lyne Lapointe fait l'éloge de la fracture et de l'instabilité, et s'applique à la réalisation d'un travail sur la transcendance. Sorte de variation autour du concept de métamorphose, ce qui est vu comme composante démultipliée, puis regroupée et agencée, prend une tout autre dimension, une ampleur insoupçonnée qui gagne une identité propre. C'est là un des sens, entre autres, du travail de « marqueterie » (ce qui vaut aussi pour ces images ou éléments qui se côtoient à l'intérieur d'une même œuvre, et à partir desquels s'organise le sens) où, réunis, disposés, fixés, les « bouts de bois » dessinent ensemble des géométries fines et complexes qui, plus encore, avec la distance nécessaire, prennent des apparences autres (*Quinte*).

Et comme il en est de ces matériaux/fragments, il n'en va pas autrement de ce qui, conceptuellement, compose ces tableaux : « marqueterie » de figures, de motifs, d'objets auxquels se joint l'étonnante diversité des contenus dont ils sont porteurs¹⁰. Chaque œuvre requiert bien sûr sa propre lecture. Mais de l'une à l'autre, des unes aux autres également où sont observés, sur un mode presque

musical, rappels, récurrences, mais aussi accointances et données (conceptuelles et esthétiques) nouvelles, une lecture plus complète est à faire, qui prend davantage en compte l'ensemble des « discours » croisés et superposés qu'offre tout l'œuvre. Chaque proposition, chaque idée, thématique, point d'intérêt, s'imbrique, s'ajoute aux autres pour construire à la fin, sur un mode rhizomatique¹¹, une figure toujours plus complexe, plus juste et intelligible de ce qu'est, intuitivement, voire intellectuellement, le monde, pour l'artiste.

Il ne sera donc pas étonnant de rappeler, dans ce contexte, que la marqueterie¹² – qu'on pourrait qualifier d'emblématique du travail de création de Lyne Lapointe – était à la Renaissance, à travers ses représentations les plus exemplaires et ses réalisations les plus courantes, l'expression par excellence des connivences entre les arts et les sciences. Plus précisément – parce qu'elle était aussi intrinsèquement assemblage –, elle signifiait l'union des uns et des autres : « Les relations entre la géométrie – l'espace – et la musique – le temps –, entre l'harmonie des astres et l'harmonie des sons, conformément aux théories de Pythagore et de Platon [impliquaient que] toutes les sciences et tous les arts découlent d'un même concept d'harmonie du monde et se complètent¹³. »

Et c'est essentiellement de cette vision généreuse du monde et de sa compréhension que font état les travaux récents de Lyne Lapointe, marqués par une sensibilité et une intuition artistiques qui sont en étroite filiation avec l'esprit de totale liberté intellectuelle qui caractérise justement la Renaissance. À considérer l'extraordinaire richesse, l'audace et la diversité de ce travail, on pourrait croire que les mots qui suivent, qui définissent ce siècle (la Renaissance), décrivent en fait son art : « [...] d'une effervescence naturaliste et vitaliste qui perçoit les affinités entre les règnes et les espèces, brise

les frontières entre les arts, confond (mêle) les formes, mêle les esthétiques¹⁴. »

Étrangement, cet éclatement des disciplines qu'on observe chez Lyne Lapointe, et qui plonge ses racines aux XV^e et XVI^e siècles, constitue également une des caractéristiques marquantes de la recherche scientifique de pointe aujourd'hui, où se croisent mathématiciens, physiciens, météorologues, astronomes, biologistes, etc.¹⁵ (les fractales; ou encore la notion de chaos), et où surtout naissent des concepts audacieux, aussi poétiques dans leur appellation que celui qui a pour nom l'effet papillon¹⁶. Il est d'autant plus troublant, à cet égard, de constater comment certains phénomènes, de même que certaines images qui leur sont associées dans ces recherches scientifiques, trouvent tout à coup écho dans les travaux récents de l'artiste par des réminiscences, sinon d'évidentes ressemblances¹⁷. Comme quoi, aujourd'hui encore, malgré les apparences, l'art et la science en général ne sont peut-être pas si éloignés l'un de l'autre, dans l'esprit tout au moins de certains individus qui s'y appliquent.

Et dans cette façon d'embrasser la diversité et la complexité des choses, dans cette sensibilité si singulière qui tisse tout à coup des liens jusque-là improbables entre ce qui nous apparaît être des extrêmes, sinon des opposés, il est bien difficile de ne pas entendre l'écho de ce proverbe, des hommes bleus du Nord de l'Afrique, venu du fond des âges et qui proclame : « Tu arraches un brin d'herbe, tu déplaces une étoile. »

9. La formule est de Michel-Ange

10. C'est l'hypothèse que nous proposons.

11. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 32. « Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de "devenirs" ».

12. La marqueterie a un rôle non négligeable dans l'invention de la perspective qui est à la fois art et science.

13. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses*, Paris, Flammarion, 1984, p. 92.

14. Tiré d'un texte de Frank Lestringant, sur la jaquette du livre de Michel Jeanneret *Perpetuum Mobile*, Paris, Macula, 1997.

15. Lire à ce sujet François Lurçat, *L'autorité de la science*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995.

16. *Ibid.*, p. 92 à 96. Le chaos a souvent été expliqué par ce qu'on appelle l'effet papillon : le battement d'ailes d'un papillon aujourd'hui à Pékin engendre dans l'air suffisamment de remous pour influencer sur l'ordre des choses et provoquer une tempête le mois prochain à New York.

17. D'abord, il faut dire que le phénomène de la métamorphose trouve tout son sens dans ces représentations scientifiques : un phénomène tel que la récursivité ou homothétie interne (répétition de structures identiques), propre également aux représentations de fractales, par exemple, trouve un écho certain dans les œuvres de Lyne Lapointe (*Quinte*; *Nébuleuse*; etc.).

De plus, de certaines « formes "mauvaises" » (*Quinte*) aux figures géométriques telles que la « vrille » (*Nébuleuse*), en passant par la variété des « cristaux » qu'on remarque dans plusieurs œuvres (*L'Éperon*; *Autoportrait*; etc.), ces figures ont de fortes ressemblances avec, entre autres, dans le cas de *Quinte*, la représentation du principe de génération de l'ensemble de Mandelbrot; ou, dans le cas de la « vrille », avec certaines représentations de fractales; enfin dans le cas des « cristaux », la ressemblance apparaît avec la représentation de la fractale appelée le flocon de von Koch ou « flocon de neige ».

Tigre, tigre Steve Baker

Il y a un effet de réverbération : à partir de la main, les choses se déploient vers l'extérieur, passant par l'éperon, les étoiles, les bois de cerf, pour revenir au point de départ. Au centre, mais désaxée à quatre-vingt-dix degrés et à peine déchiffrable sous la délicate main humaine, se trouve l'hermine peinte par Léonard de Vinci. Entourant et supportant ce détail, qui est un collage, apparaît l'éperon réel et éponyme dont l'arrondi ressemble à une paire de bois, alors que sa molette acérée et tournoyante – qui se dégage directement de la surface de la peinture – fait naître cette forme particulière de constellation peinte qui lui fait écho tout autour. Et cette image complexe est tout entière contenue dans un anneau fait de bois véritables, qui a presque la forme d'un cœur.

Riche, dense et obscur, et tout aussi bien trophée manqué que tableau, *L'Éperon* (2001) est une image adéquate pour entreprendre une réflexion sur la place qu'occupe l'animal dans le travail récent de Lyne Lapointe. De quel genre de trophée s'agirait-il et que célébrerait-il ? Il emprunte des éléments à l'humain (main, éperon, dessin géométrique) et à l'animal (hermine, cerf et idée de cheval), et les fait jouer les uns contre les autres sans jamais forcer ou même convoquer un sens particulier. *L'Éperon* – image qui est loin d'être familière au citoyen moderne – recèle ce qui pourrait bien être considéré comme des connotations contradictoires.

Observé de près, il s'apparente quelque peu à une sorte de piège brutal pour animal; cependant, ses « bois » enveloppent le détail de Léonard de Vinci avec autant de douceur que l'anneau extérieur de véritables bois de cerf enveloppe l'image entière.

Comme dans plusieurs de ces tableaux où images et associations ricochent les unes sur les autres, les éléments animaux et non animaux du répertoire visuel de Lyne Lapointe se séparent difficilement. La symétrie et les motifs, même lorsqu'ils semblent abstraits, comportent ici de forts accents animaux. *L'Éperon* semble faire référence à la symétrie d'un trophée de chasse monté, qui affiche non seulement la symétrie frontale de la tête de l'animal mort, mais aussi cette étrange logique symétrique qui vise de plus à montrer comment il a été abattu.

On peut voir ce type d'exposition dans sa forme la plus élaborée et explicite au Musée de la chasse et de la nature à Paris¹, où les trophées conventionnels constitués de têtes animales sont flanqués de défenses d'éléphants, de fusils, de lances et d'une variété d'armes blanches exotiques. Ce qui est le plus remarquable, c'est qu'on ait vraiment tenté d'esthétiser ces amas de choses inanimées, et autrefois animées, en les présentant de façon symétrique, comme si un plaisir visuel pouvait détourner l'attention du spectateur du thème meurtrier de ces étalages.



Salle des trophées
Musée de la Chasse et de la nature, Paris
Photo : Steve Baker

1. Les auteurs de *Time Out: Paris* (Londres, Penguin, 2000) font remarquer que la chasse est le thème unificateur des expositions du musée, et que « la nature, à moins que ce ne soit sous la forme d'un ensemble alarmant d'animaux empaillés, a peu de chance de gagner » (p. 131). [Notre traduction.]

2. Toutes les déclarations de l'artiste dans le présent essai proviennent de conversations avec l'auteur entre novembre 2001 et janvier 2002.

3. Martha Fleming, avec Lyne Lapointe et Lesley Johnstone, *Studiolo: The Collaborative Work of Martha Fleming and Lyne Lapointe*, Montréal, Éditions Artexes, 1997, p. 153. [Notre traduction.]

Cependant, il serait tout à fait erroné d'interpréter les rappels d'une telle imagerie chez Lyne Lapointe comme une critique en soi, malgré l'opposition évidente de l'artiste à la chasse. Quand apparaît un animal pouvant susciter l'intérêt d'un chasseur, comme dans *Cerf albinos* (1999), il ne s'enfuit pas plus qu'il n'attaque. Dans *Tigre* (1999), où des flèches en demi-cercle ratent de justesse le tigre, l'animal réagit à la « menace » en continuant tout simplement à habiter le même espace, et ce, de façon apparemment calme. Ces œuvres ne font pas la morale. Lapointe dit à leur sujet : « Je veux que les gens se sentent bien en regardant les œuvres. Je veux donner une certaine paix². »

Cette remarque éloquente reflète une façon particulière de voir le monde. Martha Fleming, décrivant son travail en collaboration avec Lyne Lapointe durant les années 80 et 90, a écrit que « notre entendement d'une suite lisse et complexe des choses – ce n'est pas une logique construite et restrictive, mais plutôt une continuité libératrice³ ». Ce sentiment de continuité demeure au cœur de la vision de Lapointe, vision dans laquelle les thèmes de chasseur et de chassé, de dompteur et de dompté (comme dans le tableau antérieur *Tiger Tamer*), de violence et de paix, d'animé et d'inanimé, sont offerts au regard comme parties inséparables d'un plus grand tout.



Martha Fleming et Lyne Lapointe
Tiger Tamer, 1984-1987
 Projet *La Donna Delinquenta*, 1987
 Photo : Marik Boudreau

Il existe diverses manières de caractériser ce sentiment de continuité. David Abram a écrit sur « l'expérience d'exister dans un monde composé de multiples intelligences, sur l'intuition que toute forme que nous percevons – de l'hirondelle qui s'élanche dans le ciel à la mouche sur un brin d'herbe et, en fait, au brin d'herbe lui-même – est une forme qui *vit des expériences*, une entité avec ses prédilections et ses sensations propres⁴ ». Alphonso Lingis fait une remarque similaire en insistant sur le fait que, nécessairement, les humains « se déplacent et éprouvent des sensations en symbiose avec les autres mammifères, oiseaux, reptiles et poissons⁵ ». L'œuvre de Lapointe semble suggérer que faire l'expérience du monde, c'est passer par une gamme qui va de l'animal au minéral. Le véritable œil-de-tigre minéral qui est enchâssé

dans le panneau supérieur d'*Éléments et mémoire de paysage* (2000) n'est pas moins important – et non moins vigilant – que l'image peinte de l'œil de l'animal dans *Tigre*. L'artiste propose ici une certaine dureté de vision. Celle-ci rappelle les mots des philosophes Deleuze et Guattari lorsqu'ils décrivent l'attitude rigoureusement non sentimentale requise par ce processus de création qu'ils appellent le « devenir-animal » : « Aussi bien les tendresses que les classifications humaines lui sont étrangères⁶. »

La forme humaine n'est pas privilégiée ici de façon sentimentale, pas plus que n'importe quelle forme animale, bien qu'une vie grouillante d'insectes soit très en évidence : dans les squelettes de *Tapisserie de squelettes*

(1999-2000), dont les membres doubles et singulièrement tournés vers l'extérieur leur donnent une apparence inéluctablement semblable à celle d'un insecte; dans la petite paire d'yeux en laiton enchâssés dans la surface de *L'Éperon* qui pourraient tout aussi bien être des ailes d'insecte; et dans les insectes en « devenir-instrument » (et « devenir-musique ») des divers panneaux de *Quatuor et spectre* (1999-2000). Dans l'ensemble du travail de Lapointe, cependant, le rôle du motif est tout aussi révélateur que ces métamorphoses fluides. *Tapisserie de squelettes* et *Zoomorphisme* (1998) font tous deux voir des formes animées qui sont doublées et répétées; des chauves-souris deviennent un motif dans le panneau supérieur d'*Éléments et mémoire de paysage*, tout comme les sauterelles dans le panneau central de *Quatuor et spectre*; et le magnifique papier d'Amsterdam sur lequel *Tigre* est peint est peut-être le meilleur exemple du travail de l'artiste sur un fond à motif qui affiche lui-même une certaine ressemblance avec le pelage animal.

Ces formes d'apparition et de disparition d'animaux ont leurs équivalences dans les perspectives écologiques contemporaines. Kate Rawles remarque que, si les animaux sont « habituellement perçus comme des individus, comme des créatures avec des contours assez nets qui agissent comme lignes de démarcation », cette perception peut être mise au défi : « La source usuelle de ce défi provient de l'idée que les animaux, y compris les humains, font partie intégrante des écosystèmes dans lesquels ils vivent [...] Mais si la renarde aux contours nets est dissoute dans son environnement, de sorte que nous ne voyons qu'un écosystème, nos concepts éthiques courants n'ont pas vraiment de prise. Les écosystèmes ont des contours flous et ne sont pas conscients⁷. » Et un animal peut se résumer à rien de plus qu'une mince trace de peinture, qu'un effet du trait de pinceau; Lapointe l'a noté elle-même par rapport à *Tigre*,

4. David Abram, *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*, New York, Vintage Books, 1997, p. 9-10. [Notre traduction.]

5. Alphonso Lingis, *Dangerous Emotions*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 27. [Notre traduction.]

6. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 299.

7. Kate Rawles, « Animals », *Environmental Values*, 6, n° 4 (1997), p. 376. [Notre traduction.]

et la chose vaut également pour l'aigle dans *Abracadabra* (1999), par exemple.

Ces descriptions superficielles, toutefois, n'abordent même pas la difficulté qui consiste à réfléchir au mode d'opération de ces peintures et aux genres d'exigences qu'elles posent aux spectateurs. Elles nécessitent une manière de regarder particulière et, surtout, un investissement de patience. Écrivant non sur l'art mais sur la littérature, Hélène Cixous a déjà abordé le problème de l'impatience humaine en ces termes : « Nous voulons avoir l'attendu. Nous ne savons pas attendre pour l'autre : notre attente attaque. Nous sommes pressées, nous pressons et les choses fuient. » La difficile alternative, a-t-elle suggéré, réside dans la « force aimante » qui demeure ouverte à « la merveilleuse quantité de choses de tous les genres, de toutes les espèces humaines, végétales, animales, de tous les sexes, de toutes les cultures. [...] Alors seulement peut arriver la beauté. Par cette fenêtre d'audace. Les choses belles ne viennent que par surprise⁸. » Ce n'est pas tout à fait ce que Cixous avait à l'esprit, bien sûr, mais les peintures de Lapointe pourraient elles-mêmes être caractérisées comme étant de telles fenêtres d'audace.

Leur audace consiste à joindre artiste et animal d'une manière qui rappelle instantanément la croyance de Deleuze et de Guattari dans les « devenirs-animaux très spéciaux qui traversent et emportent l'homme, et qui n'affectent pas moins l'animal que l'homme⁹ ». Les redoublements et les clivages instables qui parcourent l'œuvre de Lapointe prennent la forme d'un calembour dans *Le double portrait de Madame Bee* (1999), dans lequel l'artiste suggère qu'elle joue elle-même le rôle de Madame « bi ». Illisible derrière le verre réfléchissant du sombre *Autoportrait* (1999), dont le cadre garni de paille connote avec force une cage destinée à un animal, la soi-

disant ressemblance avec l'artiste ne permet au spectateur que d'y superposer de façon anthropomorphique (et donc inadéquate) l'image de son propre corps. C'est toutefois *Tigre* qui représente l'image cruciale de cette alliance artiste-animal.

À l'extrême droite de l'image, immédiatement au-dessus de l'énorme patte noircie du tigre, la main de l'artiste apparaît comme une ombre spectrale et floue, une empreinte de suie sur un papier-calque qui déjà se détache du fond texturé du tableau. Cet enchevêtrement maladroit, fragile et quelque peu dérisoire d'une patte d'animal et d'une main d'artiste pourrait difficilement être plus vibrant ou menaçant. « Ce matin dans le musée, je passais devant les dessins, dans la légère alarme de la lecture qui ne sait pas d'où va venir le coup¹⁰. » Ce sont les mots de Cixous encore une fois, à mi-parcours d'un essai remarquable sur les dessins de la collection du Louvre, exécutés par des artistes allant de Léonard de Vinci à Rembrandt et Picasso. Mais cette idée d'images fortes *qui envoient un coup* aux spectateurs, qui les frappent de façon inattendue, pourrait tout aussi bien décrire parfaitement le travail de Lapointe.

Comme toujours, bien sûr, l'image fait quelque chose de plus – ou d'autre – que les mots. Dans son essai, Cixous joue abondamment avec les multiples sens du mot « coup » en français : comme trait de pinceau, de plume, comme attaque physique, et ainsi de suite. Mais la question de la délicatesse ou de la rudesse du coup est d'une grande importance en ce qui concerne ce que font les images de Lapointe. Il s'agit d'expliquer où réside la force de ces images. Cherchant à nommer la source commune de force et de vie qu'elle voit dans les dessins qu'elle aime, Cixous n'exprime aucun doute : « [...] c'est la Violence. [...] Dessiner est l'emblème de tous nos combats cachés, intestins ». Cette violence fait partie intégrante

du mode d'opération des images, de leur fabrication et de leur forme. C'est pourquoi elle écrit : « Je veux les tornades dans l'atelier¹¹. » Ceci pourrait sembler complètement à l'opposé de Lapointe qui souhaite offrir au spectateur un « moment de paix », mais il n'est pas nécessaire de voir la chose ainsi. Ses œuvres constituent une réponse directe à la violence qui existe dans le monde, et non un déni. Elles ont quelque chose en réserve. Le tigre a l'air assez paisible, « mais on ne sait pas vraiment ce qui se passe », dit-elle, ni quand et d'où peut surgir le coup.

Et ici, après tout, il s'agit peut-être de choisir son camp, et l'artiste s'est alliée à l'animal chassé plutôt qu'au chasseur. Du moins, Lapointe utilise ses capacités et ses ruses pour conférer à l'animal un pouvoir rhétorique. L'arc de sept flèches de *Tigre*, dont chacune rate le tigre (bien qu'une d'entre elles ait réussi à épingler une aile de papillon), ressemble à une tentative de contrôle humain, plutôt faible et peureuse comparée au « devenir-coup » imminent et puissant du « devenir-animal » du tableau. On pourrait dire la même chose du trou produit par un seul dard sur la surface de *Nébuleuse* (2000), intervention humaine petite et plutôt faible à l'échelle galactique des choses et qui, encore une fois, passe complètement à côté du but si sa cible était la tête du cheval.

C'est en ce sens que le signe en soi est important. Deleuze et Guattari énoncent clairement que, dans la mesure où tout devenir entraîne un démantèlement des assurances du sujet humain afin d'ouvrir le corps à des « distributions d'intensité », il doit être entrepris avec minutie : « On n'y va pas à coups de marteau, mais avec une lime très fine¹². » C'est un travail de création, pourrait-on croire, comme semble aussi le suggérer Fleming lorsqu'elle décrit les tableaux actuels de Lapointe en termes « d'adresse et de précision de la main de l'artiste en mouvement¹³ ».

8. Hélène Cixous, *Vivre l'orange / To Live the Orange* (1979), texte bilingue repris dans *L'Heure de Clarice Lispector*, Paris, Éditions des femmes, 1989, p. 109 et 111.

9. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 290.

10. Hélène Cixous, « Sans Arrêt, non, État de Dessination, non, plutôt : Le Décollage du Bourreau », dans *Repentirs*, catalogue d'exposition du Louvre, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 60.

11. *Ibid.*, p. 61 et 55.

12. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 198.

13. Martha Fleming, lettre à l'auteur, août 2001.

Mais ce n'est pas ce que montre *Tigre*. Toute sa puissance réside dans la menace de ce brusque coup qui agit aussi comme un cinglant désaveu de l'infâme revendication de Heidegger quant au caractère unique et à la supériorité de l'être humain à partir du fait qu'aucun autre animal n'a de « main ». Sa conviction que les organes préhensiles (pattes, griffes et serres) des autres créatures leur permettent de prendre mais non de donner – et que, par conséquent, il leur manque cette qualité « humaine » élémentaire qu'est la générosité – a bien entendu été largement contestée, et surtout par les artistes visuels. Lapointe compte parmi ceux dont les idées de métamorphoses et de devenir, remplies d'imagination, tournent en ridicule l'idée de Heidegger selon laquelle « une main ne peut jamais surgir d'une patte ou des griffes¹⁴ ».

La puissance et la protection sont associés de près dans l'imagerie animale de Lapointe. Dans *Cerf albinos* (1999), l'image de l'animal, qui ressemble à un fantôme, est clairement perçue par l'artiste comme offrant – d'une manière presque contradictoire ou anti-intuitive – une forme de « protection ». Étant donné la vulnérabilité de la créature aussi bien face aux chasseurs qu'aux prédateurs, le spectateur aura peut-être besoin de prêter attention à la forme particulière des signes utilisés par l'artiste s'il veut commencer à comprendre ce qu'elle semble considérer comme des résonances talismaniques de ces signes. Cette idée n'est d'aucune manière excessive. Bien que *Cerf albinos* corresponde à ce schéma de façon moins évidente que les autres tableaux de Lapointe, le fonctionnement du talisman nous éclaire d'une certaine manière sur leur logique.

Dans sa précieuse étude en histoire de l'art, *The Power of Images*, David Freedberg discute brièvement des talismans dont l'objectif est d'« écarter l'hostilité ». Il pose la

question cruciale suivante à propos de l'imagerie trouvée sur des ampoules de pèlerinage datant du IV^e au VII^e siècle ap. J.-C., objets auxquels ont été attribués des « pouvoirs apotropaïques, talismaniques et prophylactiques » : « Mais qu'en est-il de leur figuration ? » Reconnaisant que la puissance de ces images « est difficile à définir », il conclut que, dans plusieurs cas, elle provient de « la force de la frontalité, de la symétrie, de la répétition » ou de « la mise en évidence de l'élément central, de motifs cycliques et circulaires, ou de types particuliers d'encadrement et d'ornementation ». Fait révélateur, il conclut que ce type de figuration n'est jamais le résultat d'« une impulsion qui conduit à “simplement décorer”¹⁵ ».

Tous ces éléments abondent, bien entendu, dans le travail récent de Lapointe : l'encadrement méticuleux d'*Autoportrait* avec sa paille, ses cailloux et ses coquillages; les volets protecteurs complexes de *Cerf albinos* et de *Quinte* (2001); l'ornementation souvent proche de la joaillerie dans tellement de tableaux; les motifs fractaux, cycliques et circulaires de *Nébuluse*, de *L'Éperon* et sur le panneau supérieur d'*Éléments et mémoire de paysage*; les figures centrales isolées dans *Cerf albinos* et *Tigre*; la frontalité, la symétrie et la répétition tellement évidentes dans *L'Éperon*, *Le double portrait de Madame Bee*, *Zoomorphisme* et *Tapisserie de squelettes* – toutes ces œuvres ont une dimension talismanique. Si leur rôle protecteur réside en partie dans le fait d'offrir « un lieu où se cacher », il doit aussi être compris (au dire de l'artiste) comme « un lieu où le spectateur peut réfléchir ».

Dans plusieurs des tableaux, le point de départ de cette réflexion est la précarité de leur symétrie. William Blake avait peut-être à l'esprit quelque chose de complètement différent quand il a utilisé l'adjectif pour la première fois, mais pour l'imaginaire contemporain, c'est le fait que la symétrie *peut se défaire facilement* qui la rend

« effrayante¹⁶ ». La symétrie en étoile de *L'Éperon* commence à se désaligner; l'orchidée, dans *Le double portrait de Madame Bee*, est déjà prise dans la belle asymétrie qui caractérise la calligraphie rhizomatique du fond, et le même sort attend clairement l'abeille. Mais c'est dans *Zoomorphisme*, avec ces multiples devenirs animaux et végétaux, que la crainte animale de la symétrie est la plus explicite.

L'épouvantable « tête », faite à partir d'une feuille déchirée et qui est sous le verre, semble reposer sur un « corps » héraldique, de couleur dorée, peint sur la surface externe. Cette silhouette d'une paire de coqs (dérivés d'une imagerie qui provient de l'Altaï, en Asie centrale) est ensuite démultipliée au trait pour créer des membres ou des ailes fantomatiques, cette matière zoomorphe proliférant alors tout autour du verre, telle une sorte de marge agitée. Sous le verre, soigneusement cousus à la surface en lin du tableau, se trouvent des fragments de vieux imprimés dont les détails sont dans l'ensemble tout aussi inquiétants. Cette imagerie ancienne semble muer rapidement, passant de la logique symétrique de la répétition héraldique à quelque chose qui est plus proche de son revers abject : des lambeaux de tumeurs, d'organes ou de vie larvaire. Les formes animales héraldiques, avec le rappel déjà troublant du test de Rorschach, ne sont jamais très loin de la désagrégation, ce qui montre que leur ordre et leur forme magnifiée ne sont rien d'autre qu'une imposture, et menace de faire apparaître un animal bien moins disposé à se soumettre au contrôle humain.

Un tel animal apparaît dans toute son étrangeté dans *Éléments et mémoire de paysage*, en tant que chose innombrable rôdant dans un paysage des plus désolés. On est libre d'y voir quelque chose d'un arbre noueux et mourant, ou d'un centaure aux bois complexes. Lapointe

14. Jacques Derrida, *Heidegger et la question. De l'esprit et autres essais*, Paris, Flammarion, 1990 [Galilée, 1987], p. 199. Pour un survol de cette question et un compte rendu de la place de la « main animale » en art contemporain, voir Steve Baker, « Sloughing the Human », dans *Zoontologies: The Question of the Animal*, sous la dir. de Cary Wolfe, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 2002.

15. David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1989, p. 128, 129, 132 et 135. [Notre traduction.]

16. Comme se le rappelleront les lecteurs, le poème de Blake « Le Tigre » (1794) commence ainsi : « Tigre ! Tigre ! Qui brilles ardemment / Dans les forêts de la nuit, / Quelle main ou quel œil immortel / Pourrait encadrer ta symétrie effrayante ? » [Notre traduction.]

a déjà dit qu'elle laissait de telles formes délibérément inachevées. Dans la partie supérieure de ce corps des plus provisoires, des traits au plomb pâles et hésitants indiquent ce qu'il pourrait continuer à devenir, et dans quelle direction cela irait (là où, en fait, il pourrait se défaire davantage). Le fait que cet animal a une origine identifiable en histoire de l'art – une créature imaginaire plutôt belle, illustrée sur une tapisserie scythe en feutre du IV^e siècle av. J.-C. – n'a aucune pertinence, puisqu'il ne fonctionne maintenant que comme un élément parmi d'autres dans l'univers visuel indépendant et autonome de l'artiste. Percé de trous, sa beauté et son visage original rongés, il traverse en boitant le champ du tableau, comme la « mauvaise » lie d'une forme qui fut déjà bonne.

L'idée de formes « mauvaises », que mentionne Gilles Godmer dans son essai intitulé « Le brin d'herbe et l'étoile », peut contribuer grandement à la compréhension de l'œuvre de l'artiste, non seulement dans le cas de cette artiste-ci, mais peut-être aussi pour tout autre artiste. Les bonnes formes sont simplement trop faciles, et c'est pourquoi Lyotard décrit à merveille le postmoderne comme étant « ce qui se refuse la consolation des bonnes formes¹⁷ ». Une bonne forme représente ici l'option la plus lamentablement timide : l'antithèse même de l'art.

Cixous résume bien la chose lorsqu'elle écrit sur ces formes violentes qu'elle admire : « Il ne s'agit pas de dessiner les contours, *mais ce qui échappe au contour*, le mouvement secret, la cassure, le tourment, l'inattendu¹⁸. » Comme elle semble le reconnaître en citant Hokusai, ce sont peut-être les animaux qui indiquent la voie : « Je m'aperçois que mes personnages, mes animaux, mes insectes, mes poissons ont l'air de se sauver du papier¹⁹. » Pour Deleuze et Guattari aussi, le « devenir-animal » est une chose que « l'animal propose à l'homme,

en lui indiquant des issues ou des moyens de fuite auxquels l'homme n'aurait jamais pensé tout seul ». Devenir animal, c'est « trouver un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont²⁰ », comme toutes les significations.

Voici ce que l'on fuit : des formes fixes, des significations fixes, des identités fixes. Invariablement, les animaux de Lapointe refusent d'être attachés à leurs contours ou proposent eux-mêmes leurs propres lignes de fuite. Dans *Perchoirs* (2002), une œuvre remarquable, les différentes créatures ne se perchent que très légèrement sur les bords du « labyrinthe logocentrique » que constituent la loi et le langage humains, n'éprouvant aucun besoin d'y être entraînées²¹. Ailleurs dans l'exposition, une chose ressemblant à un centaure devient un arbre (ou vice versa) et produit un pâle halo annonçant d'autres devenirs; le trait qui donne forme au tigre et à l'aigle pourrait tout aussi bien se défaire; des insectes se fondent en squelettes et en instruments de musique, ou en émergent; les contours de Madame Bee peuvent sembler assez solides, mais celle-ci joue aussi le rôle de Madame « bi »; le cerf pourrait disparaître à tout instant, étant « un presque fantôme »; et les zoomorphismes de *Zoomorphisme* se passent de commentaires.

La beauté éclatante de certains de ces tableaux provient paradoxalement d'une réunion de formes « mauvaises », de symétries effrayantes et d'animaux qui ont mal tourné. Le rôle et la responsabilité de l'artiste sont précisément de donner forme à de telles choses. C'est en partie ce que Deleuze et Guattari appellent « une prolifération matérielle qui ne fait qu'un avec une dissolution de la forme », et leur terme de prédilection pour parler de cette dissolution est l'*involution*. Ils utilisent aussi ce terme pour décrire des alliances maladroites mais « créatrices » dans le devenir-animal, ce vers quoi ils sont attirés par

les connotations des mots enveloppement, enchevêtrement, et par la mise en déroute de toute pensée binaire simpliste²². On pourrait ainsi penser l'involution comme faisant continuellement partie du travail créateur de l'art lorsqu'il lutte contre une régression vers des attitudes humaines individualistes et dominées par la peur.

C'est pourquoi l'idée d'involution semble si appropriée au travail de Lyne Lapointe. Comment réconcilier les bons sentiments qu'elle espère susciter chez les spectateurs et son rôle de productrice de formes « mauvaises » ? La réponse réside dans ces démonstrations d'involution, d'enveloppement et dans la résolution de certains des divers enchaînements qu'elle a présentés. Quelques tableaux (*Zoomorphisme* et *Éléments et mémoire de paysage* en particulier) incluent une imagerie singulièrement effrayante, mais comme le reste de son œuvre, ils constituent une invitation lancée au spectateur d'accepter la peur. Leur juxtaposition parfois déconcertante peut agir comme indice dans la résolution de cette contradiction. Le compas ancien placé dans le panneau qui est au-dessus de la tête de l'être innommable dans *Éléments et mémoire de paysage*, par exemple, nous rappelle peut-être (pour emprunter les mots du psychanalyste Adam Phillips) que « la peur, dans son désarroi même, nous oriente²³ ».

Traduction de Colette Tougas

17. Dans la postface de l'édition anglaise de l'ouvrage de Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. De Geoff Bennington et Brian Massumi, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 81. [Notre traduction.]

18. Hélène Cixous, « Sans Arrêt... », *op. cit.*, p. 59.

19. Hokusai, cité dans Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, Paris, Éditions des femmes, 1986, p. 185.

20. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Vers une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 64 et p. 24.

21. La spirale de texte dans ce tableau s'appuie directement sur le « labyrinthe logocentrique » de Johann Kaspar Hiltensperger du XVIII^e siècle, tel que décrit par Geoffrey H. Hartman dans son ouvrage *Saving the Text: Literature / Derrida / Philosophy*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press, 1981, p. 52 et 55.

22. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 331 et 292.

23. Adam Phillips, *Terrors and Experts*, Londres, Faber and Faber, 1995, p. 56. [Notre traduction.]

Comment voir ? L'abstraction picturale de Lyne Lapointe

Christine Ross

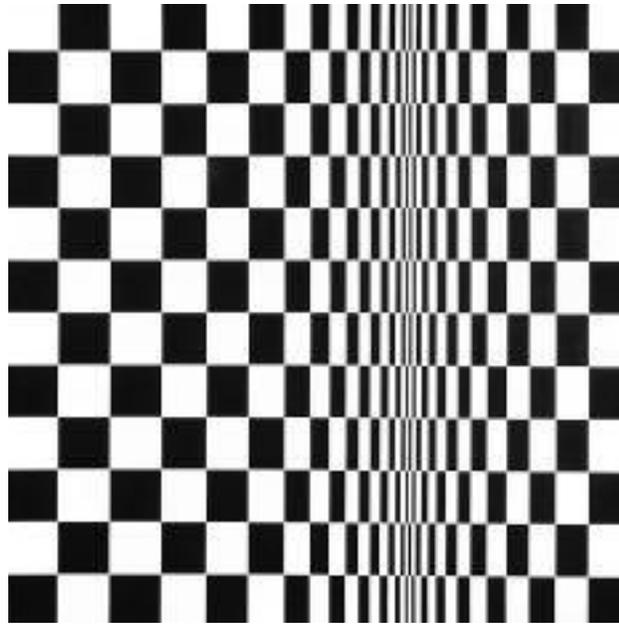
Le travail de Lyne Lapointe compose avec la distorsion. Il la cultive et la met en scène. Cela se voit, d'une part, à la flore et la faune qu'il représente : êtres et objets de curiosité inclassables ou tout simplement oubliés – leur utilisation évoque le zoomorphisme ou l'anthropomorphisme. D'une part, le spectateur lui-même est amené, au contact de certaines œuvres, à expérimenter des effets d'optique qui le déstabilisent physiologiquement et multiplient les percepts contradictoires. Mais si les peintures de Lyne Lapointe cultivent la distorsion, on est loin ici de l'esthétique de choc qui pouvait caractériser certaines œuvres dadaïstes et surréalistes. Elles sont plutôt traversées par une pratique de « soin » et de sollicitude. Celle-ci consiste à représenter, à encadrer, à préserver et à subjectiver ce qui a été abandonné, oublié, déformé, ce qui se présente comme énigmatique, imparfait et inadapté. Lyne Lapointe affirme que l'art est à la fois « un moyen de préciser une pensée » et une manière d'« émouvoir » le spectateur¹. Les distorsions dans son travail sont donc matière à réflexion parce qu'elles troublent dès l'abord l'observateur qui les contemple. Car si de l'aberration s'énonce, l'œuvre convie le spectateur à percevoir le pourquoi et le comment de ces états au travers de tout un travail de délimitation, d'encadrement, d'association et de mise en relation. L'abstraction – je fais référence ici autant aux peintures à figures géométriques qu'à l'intégration d'éléments abstraits dans les pièces

figuratives – joue un rôle singulier dans cette démarche. Elle est le moyen par lequel l'artiste explore différents modèles de vision susceptibles d'appuyer son travail de soin et de précision. Ses manipulations abstraites tournent toutes autour de la question du « comment voir ? ».

Astigmatisme et post-effets

Une des modalités du voir les plus prégnantes explorées dans les œuvres géométriques de Lyne Lapointe est certainement celle du lieu, à savoir le lieu où s'active l'œuvre alors que nous la regardons. L'artiste britannique Bridget Riley, connue pour ses peintures géométriques en noir et blanc réalisées durant les années 60, a récemment affirmé ceci à propos de son propre travail : « Je voulais que l'espace entre la surface picturale et le spectateur soit actif. C'était dans cet espace, paradoxalement, que la peinture "se produisait"². » Riley fait référence ici aux effets d'optique – irradiation de traits, ondulation de lignes et fluctuation des contours du flou au net – qui se produisent au moment où le spectateur fait face à ses œuvres. Selon le psychologue Richard Gregory, si la peinture a lieu non pas à même la surface mais dans l'espace entre la surface matérielle de l'œuvre et le spectateur, c'est que celui-ci expérimente un astigmatisme transitoire par lequel s'activent les motifs picturaux³. Au moins quatre œuvres de Lyne Lapointe mettent en scène, bien que plus modérément, ce type

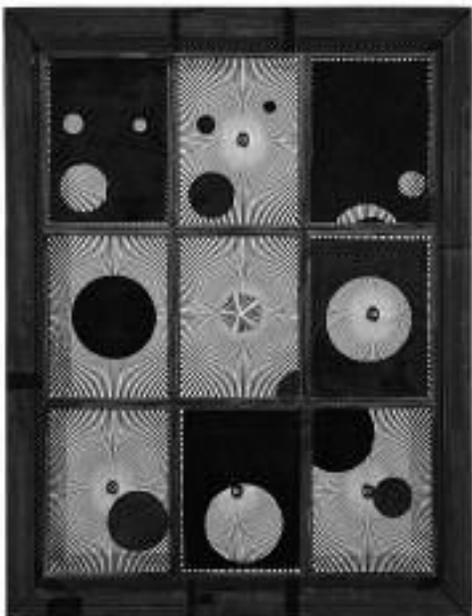
Bridget Riley
***Movement in Squares*, 1962**
 Détrempe sur panneau
 123,2 x 121,3 cm
 Arts Council Collection,
 Hayward Gallery, Londres
 Photo : John Webb



d'activation : *Éclipse* (2001), *Quinte* (2001), *Mirage* (1998-1999) et *Pigeons voyageurs* (2001).

Éclipse reprend d'emblée, dans sa composition à neuf carreaux maintenus ensemble par un même cadre, la métaphore du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde, telle que formulée à la Renaissance, notamment par Alberti dans son traité *Della Pittura*. Le tableau s'ouvre sur un univers céleste peuplé de formes astrales. Mais lorsque le spectateur regarde d'un peu plus près, il constate que cette fenêtre n'est pas aussi transparente que prévu. Sa structure ne donne pas à voir une même et unique scène, mais bien neuf vues différentes de l'univers céleste. De plus, chaque carreau a été littéralement tapissé de papier représentant une figure à rayons sur laquelle l'artiste a collé diverses découpes de papier noir. Le traitement matériel du papier est par ailleurs manifestement imparfait, puisqu'il laisse entrevoir des surfaces tapissées, mais irrégulières. Enfin, la figure à rayons exerce une légère perturbation optique. Photocopiée directement du livre *L'œil et le cerveau : la psychologie*

1. Lyne Lapointe, entrevue avec Christine Ross, le 19 janvier 2002.
2. Bridget Riley, « The Experience of Painting » (1988), dans *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings, 1965-1999*, sous la dir. de Robert Kudielka, Londres, Thames and Hudson, Serpentine Gallery et De Montfort University, 1999, p. 122. [Notre traduction.]
3. *The Artful Eye*, sous la dir. de Richard Gregory, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 411.



Éclipse, 2001

de la vision de Richard Gregory, où elle sert à illustrer les effets d'astigmatisme et les *post-effets* visuels causés par certaines figures géométriques, la figure à rayons bouleverse le système visuel : « Quand on la regarde pendant quelques secondes, explique Gregory, des ondulations apparaissent et l'on continue à les percevoir pendant un certain temps, lorsque le regard se porte sur un mur homogène tel qu'un mur uni⁴. » En tapissant les différents panneaux de ce même motif, Lyne Lapointe met en œuvre des perturbations physiologiques qui exposent chaque spectateur au phénomène de la subjectivité visuelle. Ce même genre d'effets pourra être expérimenté en observant le panneau central de *Quinte*, lequel a été tapissé d'une reproduction de la couverture du livre d'André Suarès, *Cirque de l'étoile filante* (1933), motif irradiant dénommé « échappée de soleil⁵ », conçu par le designer et relieur français Paul Bonnet.

Bien qu'*Éclipse* représente un univers céleste et que le spectateur entre mentalement dans cet espace imaginaire, l'œuvre ne fonctionne pas simplement sur le

registre de la représentation mimétique. L'image ne perd pas sa matérialité au profit du sujet représenté. *Éclipse*, au contraire, s'attache aux effets d'optique de sa matérialité, elle entraîne le spectateur dans le jeu des illusions visuelles qui déforment ce qu'il voit. C'est bien ainsi que se constitue l'espace où « se produit » la peinture, entre l'image et le spectateur. *Éclipse* s'élabore dans cet entre-deux parce que le spectateur ne peut s'évader dans l'univers céleste représenté qu'en prenant conscience de la dimension matérielle de l'œuvre, et parce qu'il est retenu par les effets d'optique de la surface picturale.

Tout se rapporte, dans cette œuvre abstraite, au « comment voir ? ». Et cette question ne découle pas uniquement des effets d'optique. Ainsi, notons comment l'application de papier noir à la surface de la figure à rayons produit un jeu de cache et de montre par lequel des formes circulaires sont tour à tour masquées et dévoilées. Ces cercles suggèrent des formes astrales, mais aussi des corps ou des trous noirs comme s'ils étaient vus à travers un télescope. De plus, au milieu du panneau central, à l'emplacement même du point de fuite de la figure à rayons, Lapointe a fixé un cône également rayonnant, une sorte de minuscule prisme pyramidal à cinq côtés dont les arêtes convergent vers un même point situé au sommet de la pyramide. Ce faisant, l'artiste emprunte à



Quinte, 2001.

nouveau un procédé de la Renaissance, celui de la perspective linéaire telle qu'elle a été théorisée dans les écrits d'Alberti, de Della Francesca, d'Uccello, de Dürer et de tant d'autres. Dans ce système perspectiviste, la peinture est définie comme une surface spéculaire qui relie deux pyramides visuelles symétriques, l'une s'élaborant à partir de la surface picturale vers l'intérieur de l'espace représenté, dont le sommet correspond au point de fuite; l'autre émergant de la surface picturale vers l'extérieur, le sommet correspondant alors à l'œil du spectateur confondu avec celui du peintre. Mais si l'observateur apposait son œil au sommet de la pyramide d'*Éclipse*, il est certain qu'il n'y verrait rien; il est certain qu'il ne pourrait comparer, associer et percevoir les différents panneaux.

En perturbant ainsi le fonctionnement de la perspective linéaire, *Éclipse* attire le spectateur dans une activité mobile, propre à la vision binoculaire. Cette activité outrepassé les limites de la perspective monoculaire telles que les a si bien décrites l'historien d'art Martin Jay dans son étude de la fameuse *costruzione legittima*, notamment la perte du potentiel de mouvement de l'œil et la fixation du point de vue au point de fuite⁶. L'emplacement du petit cône au-dessus du point de fuite central doit être perçu comme une condition de possibilité du voir tel que l'entend Lyne Lapointe : pour qu'il y ait regard, le

4. Richard Gregory, *L'œil et le cerveau : la psychologie de la vision*, trad. Colette Vendrely, Paris, Hachette, 1966, p. 133. La figure à rayons utilisée dans *Éclipse* est une photocopie d'une illustration de D. M. Mac Kay publiée dans le livre de Gregory.

5. La reproduction de la reliure utilisée dans le panneau central de *Quinte* (2001) a été puisée dans Alan G. Thomas, *Great Books and Book Collectors*, New York, Excalibur Books, 1975, p. 86 et 88.

6. Voir Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1993, p. 54-56.

spectateur doit se départir de cette identité objective conférée par la perspective monoculaire⁷. Il peut se déplacer devant l'œuvre, s'avancer et reculer, observer de ses deux yeux selon une logique de distorsion optique; il peut délimiter et associer, voire manipuler l'œuvre elle-même, comme nous sommes invités à le faire avec *Quinte* (2001) et *Cerf albinos* (1999), en ouvrant ou fermant des panneaux. Cette sollicitation au déplacement est un héritage important, chez l'artiste, de sa pratique d'installation *in situ* menée en collaboration avec Martha Fleming entre 1983 et 1996⁸.

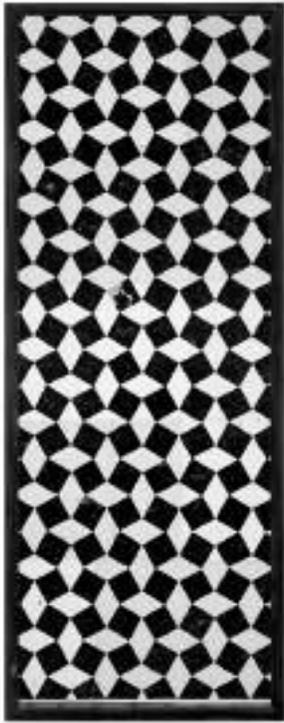
Interversions

Plusieurs scientifiques du XIX^e siècle, notamment L. A. Necker, David Brewster et Sir Charles Wheatstone, ont été fascinés par le phénomène visuel subjectif de l'interversions des profondeurs. Leurs recherches ont montré comment certains dessins de cristaux, certaines représentations rhomboïdales ou figures cubiques pouvaient être sujettes à des interversions, ce que Necker, en 1832, désignait comme « un changement soudain et involontaire dans la position apparente d'un cristal ou d'un solide représenté par une figure gravée », où une forme concave se substitue tout à coup à une forme convexe, ou bien la figure au fond⁹. Le phénomène des interversions concave/convexe, figure/fond est aujourd'hui des plus familiers : il implique un changement soudain de percepts dans les cas où une même forme géométrique peut être interprétée comme située sur un plan proche ou, au contraire, éloigné du spectateur, comme si chaque figure concourait pour le rôle de la prima donna¹⁰. Ce phénomène est encore plus prégnant dans le cas d'observation d'un motif : alors que l'observateur en cherche les principes d'organisation – scrutant l'unité cohésive qui, répétée et juxtaposée, l'organise – son regard oscille constamment (sans qu'il puisse vraiment contrôler cette oscillation) entre deux lectures. Ce phénomène est bien

celui que mettent en œuvre *Mirage* et *Pigeons voyageurs*. Dans les deux cas, lorsque le tableau est vu de loin, un motif géométrique noir et blanc suscite des percepts instables, contradictoires.

Ainsi, avec *Mirage*, la juxtaposition de losanges et de carrés forme des figures cubiques dérivées d'un motif originaire du Maroc, le *zellige*, datant probablement du XI^e siècle mais encore utilisé aujourd'hui dans l'architecture citadine¹¹. Lorsqu'on observe le motif de loin, deux lectures se succèdent en alternance : celle qui privilégie la dimension extérieure, convexe ou volumétrique du motif; et celle qui retient sa dimension intérieure, concave ou en creux. Déjà, pour en arriver là, il a fallu interpréter le losange comme un carré en perspective. Les illusions visuelles sont donc fortement provoquées. Elles sont également renforcées par l'effet de miroitement des surfaces conféré par l'application du mica noir. Mais, à nouveau, lorsqu'on s'approche de l'œuvre, sa matérialité s'affirme par son imperfection. Les feuilles de mica présentent des contours effrités et irréguliers. Plus significativement encore, dans la partie supérieure, vers le centre à gauche, une tache vient briser la régularité du motif. Cette tache est déterminante dans la mesure où *Mirage* devient, en ce point même, un lieu de rencontre entre distorsion optique et distorsion représentée. En d'autres termes, nous ne sommes pas seulement conviés ici à voir de façon déformée : l'œuvre elle-même représente des déformations de figures.

Pigeons voyageurs affirme ce lien, amorcé par *Mirage*, entre effets d'optique déformants et représentation de la déformation. Elle l'affirme en dynamisant le parcours du spectateur, en élaborant la déformation en termes figuratifs et en concevant le panneau comme une surface qui regarde le spectateur. Œuvre réalisée après l'attaque contre les tours jumelles du World Trade Centre à New



Mirage, 1998-1999

York le 11 septembre 2001, *Pigeons voyageurs* propose des formes géométriques en noir et blanc qui suggèrent une vue aérienne d'une ville moderne à gratte-ciel comme New York. Si la perception du spectateur oscille entre une vue convexe des tours (montrant l'extérieur des édifices) et une représentation concave (laissant voir l'intérieur), l'œuvre n'est pas sans mettre en scène une composante essentielle des événements du 11 septembre : la réalité à la fois extérieure et intérieure des tours jumelles, c'est-à-dire la fragilisation de la fonction de protection des façades architecturales. Suivant cette logique d'intervention, le spectateur est également invité à faire le tour de l'œuvre. Sur l'autre côté du panneau, on retrouve des formes curvilignes qui suggèrent un déluge, un mouvement violent de vagues déchaînées, ou des plumes d'oiseaux. L'artiste a par ailleurs percé deux trous dans la partie supérieure du panneau et y a suspendu deux plaques de verre ovales sur lesquelles a été peinte une curiosité – un pigeon à deux têtes, illustration tirée d'un manuscrit de l'empereur Rodolphe II¹². À travers ses deux yeux, que fait l'œuvre si ce n'est de nous

7. Même si, dans la formulation albertienne de la perspective linéaire, le spectateur était reconnu dans sa corporéité, la perspective monoculaire transforme l'œil en un point théorique infinitésimal et le spectateur en un objet. L'historien d'art Norman Bryson a bien démontré comment le point de fuite est un point géométrique, une unité objective, visible et mesurable, qui reflète le point de vue du spectateur. Ce faisant, l'observateur peut se voir comme une unité objective mesurable : « [L'espace albertien] solidifie une forme qui va conférer au sujet regardeur la première de ses identités "objectives". » Voir Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 106-107. [Notre traduction.]

8. Sur le travail mené en collaboration avec Martha Fleming, voir, entre autres, Martha Fleming, en collaboration avec Lyne Lapointe et Lesley Johnstone, *Studiolo*, Montréal et Windsor, Artextes Éditions et Art Gallery of Windsor, 1997; et Christine Ross, « Martha Fleming & Lyne Lapointe », *Parachute*, n° 88, oct./nov./déc. 1997, p. 46-47.

9. L. A. Necker, « Observations on some remarkable phenomena seen in Switzerland; and an optical phenomenon which occurs on viewing a figure of a crystal or geometrical solid », *London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science* 1, 1832, p. 329-337, cité dans Nicholas J. Wade, *A Natural History of Vision*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1998, p. 389. [Notre traduction.]

10. J. B. Deregowski, *Distortion in art: the eye and the mind*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1964, p. 101.

11. Le motif a été tiré de Mohamed Sijelmassi, *Les arts traditionnels au Maroc*, Paris, Flammarion, 1974.

12. L'illustration provient de Herbert Haupt et al., *Le Bestiaire de Rodolphe II*, Paris, Éditions Citadelles, 1990, p. 410.



Pigeons voyageurs, 2001

regarder, tout comme *Éléments et mémoire de paysage* (2000) et *Tempo* (2002)? Elle nous regarde alors que nous la regardons et en faisons le tour. Mais elle abrite aussi sur ses propres lentilles des êtres déformés qui ne sont pas sans représenter ce que le spectateur est appelé à vivre, physiologiquement parlant, lorsqu'il contemple les effets d'optique déformants d'œuvres abstraites – une distorsion, une ambivalence, une étrangeté, un dédoublement. Le pigeon bicéphale, tout comme le cerf albinos de *Cerf albinos* (1999), est une curiosité de la nature. A-t-il déjà existé? Que peut-il bien représenter? Dans *Pigeons voyageurs*, il occupe une place privilégiée. Il est celui qui voit d'en haut, possible témoin de la tragédie du 11 septembre; mais il est aussi ce qui est regardé et se projette sur les lentilles, cible et point de mire dont la fragilité et l'anomalie sont circonscrites. L'œuvre dévoile ce qui est inhérent à toute exposition d'aberrations : le risque de fragiliser l'objet qui l'a déjà été du fait qu'il est inclassable, difforme et tout à la fois victime.

Ce qui m'apparaît des plus significatif ici est que l'abstraction – autant dans *Mirage* que dans *Pigeons voyageurs* – élabore la question du « comment voir? » non plus seulement en termes d'optique, mais aussi en termes de représen-

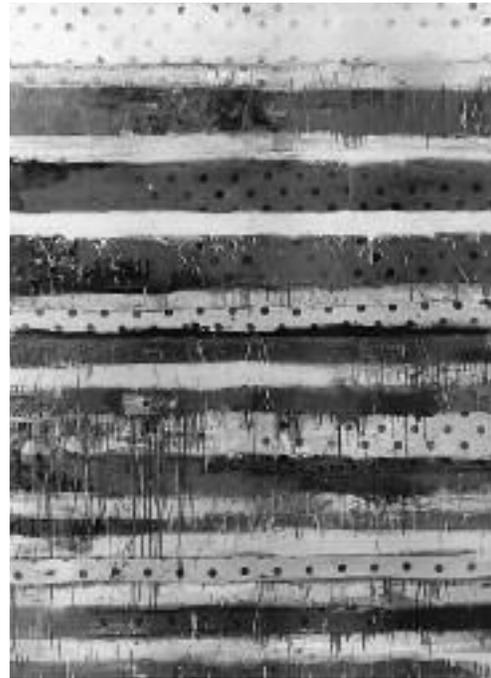
tation. Autrement dit, si la peinture abstraite de Lyne Lapointe privilégie des effets physiologiques de distorsion (astigmatisme, *post-effets* de figures et interversion de profondeurs), si elle privilégie une peinture qui « se produit » entre le spectateur et la surface picturale, si elle convie le spectateur à voir double, à associer des éléments et à se déplacer dans l'espace, c'est bien parce que ce « comment voir? » est une condition de possibilité pour accueillir la distorsion. Il ne s'agit pas uniquement de voir de façon déformée, mais de voir ainsi pour que l'objet de curiosité (le déformé, la victime, l'inadapté) soit mis en scène, perçu et protégé; pour « préciser une pensée ». La tache de *Mirage*, le pigeon à deux têtes de *Pigeons voyageurs* : ces curiosités ne sont proprement vues, comme dans l'ensemble de la production picturale de l'artiste, que par un regard qui se permet d'être associatif et comparatif, induisant même un zoomorphisme, un regard qui relâche quelque peu sa fonction d'unification et de classification. Un regard qui serait affecté d'un strabisme créatif, tel que nous le représentent si bien les deux yeux qui couvrent la surface de *Tempo*. Un cercle d'un côté, une ellipse de l'autre. Un rond en vibration sonore (produit par le frappement régulier du marteau sur la spirale de fer) d'un côté, un rond en anamorphose

Robert Rauschenberg
Yoicks, 1953
Huile, tissu, papier et papier journal
sur deux toiles tendues séparément
243,8 x 182,9 cm
Don de l'artiste
Collection du Whitney Museum of
American Art, New York
Photo : Geoffrey Clements

de l'autre. Un voir double, stéréoscopique, où la vision ne résulterait pas de la fusion des images recueillies, mais de l'association, déformante, de deux images.

L'œuvre picturale comme un cabinet de curiosités

Dans son étude sur l'artiste américain Robert Rauschenberg, l'historien d'art Leo Steinberg a décrit ses peintures réalisées pendant les années 50 comme des *flatbeds* – des panneaux peints sur lesquels l'artiste a juxtaposé une diversité de reproductions puisées dans différents mass media. Ces surfaces picturales fonctionnent comme « des dessus de table, des planchers d'atelier, des graphiques, des tableaux d'affichage – n'importe quelle surface réceptrice sur laquelle les objets sont éparpillés, sur laquelle des données sont entrées, sur laquelle de l'information peut être perçue, gravée, imprimée¹³ ». Ainsi, bien qu'ils soient accrochés au mur comme toute peinture traditionnelle, les *flatbeds* sont à saisir non pas de façon verticale selon la position érigée du spectateur, mais de façon horizontale, comme s'ils étaient de véritables lits plats pouvant accueillir n'importe quel objet du monde extérieur. Ils articulent le passage de la contemplation verticale à l'observation horizontale. Pour Yve-Alain Bois, qui voit s'articuler le même type de passage dans les *Prouns* de l'artiste soviétique El Lissitzky (œuvres géométriques produites autour de 1920), une telle esthétique se retrouve notamment chez les artistes qui cherchent à détruire la certitude de la position du spectateur situé face au tableau, une position qui repose sur le système illusionniste de la perspective et sa localisation du point de vue dans un rapport spéculaire au tableau¹⁴. Cette critique de l'illusionnisme pictural fonde également le cubisme analytique ainsi que les papiers collés que Picasso a réalisés en 1911 et 1912. Comme le soutient Rosalind Krauss, pendant cette période, Picasso cherche à bannir toute tridimensionalité du champ de l'image et affirme ainsi la disparition du tactile et du charnel du



13. Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with 20th Century Art*, Londres, Oxford University Press, 1972, p. 84-90. [Notre traduction.]

14. Yve-Alain Bois, « El Lissitzky », *Art in America*, vol. 76, n° 4, avril 1988.

champ de la vision. L'illusionnisme, tel que Krauss le définit (« un accès, à travers le véhicule de la vue, à la réalité dans toute sa plénitude charnelle – à son poids et sa densité, à sa richesse et sa texture, à sa chaleur et sa vapeur, à l'évanescence de son parfum même¹⁵ »), est réduit à son minimum par un artiste qui ne croit plus à la possibilité d'accéder à une telle réalité dans un monde de plus en plus codé en termes de signes. Il m'apparaît essentiel de noter que le travail de Lyne Lapointe participe à l'esthétique du *flatbed* : non seulement ses tableaux sont-ils des surfaces réceptrices de reproductions, de photocopies, de patrons, de motifs et de figurations puisés dans les différents livres de sa collection, mais la matérialité manifeste des œuvres empêche également que ces surfaces fonctionnent comme de simples fenêtres mimétiques. Cependant, bien qu'elle participe à cette esthétique et qu'elle soit critiquée du système perspectiviste hérité de la Renaissance, sa peinture ne cherche pas à fuir l'illusionnisme. Et même, l'artiste affirme l'impossibilité de le fuir. Dans une entrevue récente, elle ira jusqu'à stipuler : « Je veux limiter pour ouvrir sur l'illimité, sur le tactile, sur le tridimensionnel¹⁶. » Le panneau supérieur d'*Éléments et mémoire de paysage* (2000), qui relie deux yeux par un compas, ne réunit-il pas d'ailleurs l'œil et la main, le tactile et le visuel – deux sens que Picasso a représentés dans une relation de césure ?

Si nous devons désigner cette pratique picturale qui consiste à la fois à épouser le *flatbed*, à ouvrir sur le tridimensionnel et à cultiver la distorsion, il faudrait évoquer une esthétique de cabinet de curiosités bidimensionnel. Mais la fonction d'un tel cabinet ne serait pas tant d'exposer la curiosité que d'en prendre soin par un *voir* de type associatif. La peinture de Lyne Lapointe n'est pas une peinture de ruptures mais de mises en relation. C'est pourquoi la plupart de ses œuvres sont constituées d'une juxtaposition de cadres. Elles sont des surfaces

qui accueillent ce que la modernité a marginalisé ou dévalorisé : le pittoresque, les perspectives faussées, les aberrations, l'alchimie, le zoomorphisme, les figures déformées dont on a oublié l'origine, tels le pigeon bicéphale de *Pigeons voyageurs*, le motif cubique de *Mirage*, l'animal bizarre de *Cerf albinos*, l'instrument de musique en forme d'insecte de *Quatuor et spectre* (1999-2000) ou la structure hyper-méta-proto subatomique de *L'Épine dorsale* (1999-2000)¹⁷.

En cela, les peintures animent un véritable *theatrum mundi*, représentant le monde perceptible et connaissable sous ses aspects les plus diversifiés¹⁸. Dans son étude sur le Cabinet des arts et curiosités de Rodolphe II, Thea Vignau-Wilberg explique que le *theatrum mundi* des XVI^e et XVII^e siècles reposait non pas sur le système scientifique moderne tel qu'il a émergé au XVIII^e siècle, mais sur une pratique de collection dont l'objectif premier était de « susciter l'admiration, l'émerveillement, l'étonnement face à la variété des manifestations de la nature, devant les mutations, transitions, transformations qu'elle peut engendrer¹⁹ ». D'où l'intérêt constant qu'a su manifester Rodolphe II pour les bêtes étranges – épervier à douze griffes, caille à trois pattes, faon à deux têtes, pigeon à deux têtes, albinos, entre autres –, fantaisies de la nature (*mirabilia naturae*) qui provoquaient l'étonnement devant les miracles dont celle-ci était capable. Ce que Lyne Lapointe ajoute à ce théâtre, c'est une réflexion sur les modalités du *voir* : au XXI^e siècle, la tâche n'est plus simplement de représenter la curiosité ou de s'émerveiller devant la distorsion. Elle n'est pas non plus, contrairement à ce que postule la science cognitive à propos du traitement des troubles mentaux les plus courants tels que l'anxiété, la dépression ou les désordres d'attention, de *corriger* la distorsion.²⁰ Elle est plutôt de la cultiver, de l'exposer et d'en prendre soin, pour éventuellement la transformer en « précisant sa pensée ».

15. Rosalind Krauss, « The Motivation of the Sign », dans *Picasso and Braque: A Symposium*, sous la dir. de Lynn Zelevansky, New York, The Museum of Modern Art, 1992, p. 262. [Notre traduction.]
16. Lyne Lapointe, entrevue avec Christine Ross, le 19 janvier 2002.
17. La structure hyper-méta-proto subatomique a été inventée par les théosophes Charles W. Leadbeater et Annie Besant au tournant du XIX^e siècle. Parmi les nombreuses sources livresques utilisées par l'artiste, notons Richard Gregory, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*; Faber Birren, *History of Color in Painting*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1965; Tony Rice, *Voyages of Discovery: Three Centuries of Natural History Exploration*, Londres, The Natural History Museum, 1999; Georges Charrière, *L'art barbare scythe*, Paris, Cercle d'art, 1971; Mohamed Sijelmassi, *Les arts traditionnels au Maroc*; Alan G. Thomas, *Great Books and book collectors*; Jurgis Baltrusaitis, *Le miroir : essai sur une légende scientifique. Révélation, science-fiction et fallacies*, Paris, Elmayan et Le Seuil, 1978; Baltrusaitis, *Aberrations : essai sur la légende des formes*; Joseph L. Bell, *Metropolitan Zoo*; Farmitalia Carlo Erba, *Pharmacy Through the Ages: From the Beginings to Modern Times*, traduit de l'italien par Rudolf Carpanini et Gillian Mansfield, Parme, Astrea, 1987; Herbert Haupt et al., *Le Bestiaire de Rodolphe II*, et Alexander Roob, *Le Musée Hermétique : Alchimie & Mystique*, Cologne, Taschen, 1997.
18. Thea Vignau-Wilberg, « Le "Museum de l'empereur Rodolphe II" et le Cabinet des arts et curiosités », in Herbert Haupt et al., *Le Bestiaire de Rodolphe II*, p. 31.
19. *Ibid.*
20. Pour un aperçu des approches cognitives explorées dans le domaine de la dépression, par exemple, voir Aaron T. Beck, *Depression: Causes and Treatment*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1967; Tom Pyszczynski et Jeff Greenberg, *Hanging On and Letting Go: Understanding the Onset, Progression, and Remission of Depression*, New York, Springer-Verlag, 1992; et Jaqueline B. Persons, Joan Davidson et Michael A. Tompkins, *Essential Components of Cognitive-Behavior Therapy for Depression*, Washington, D.C., American Psychological Association, 2001.

œuvres



Constellation, 1996

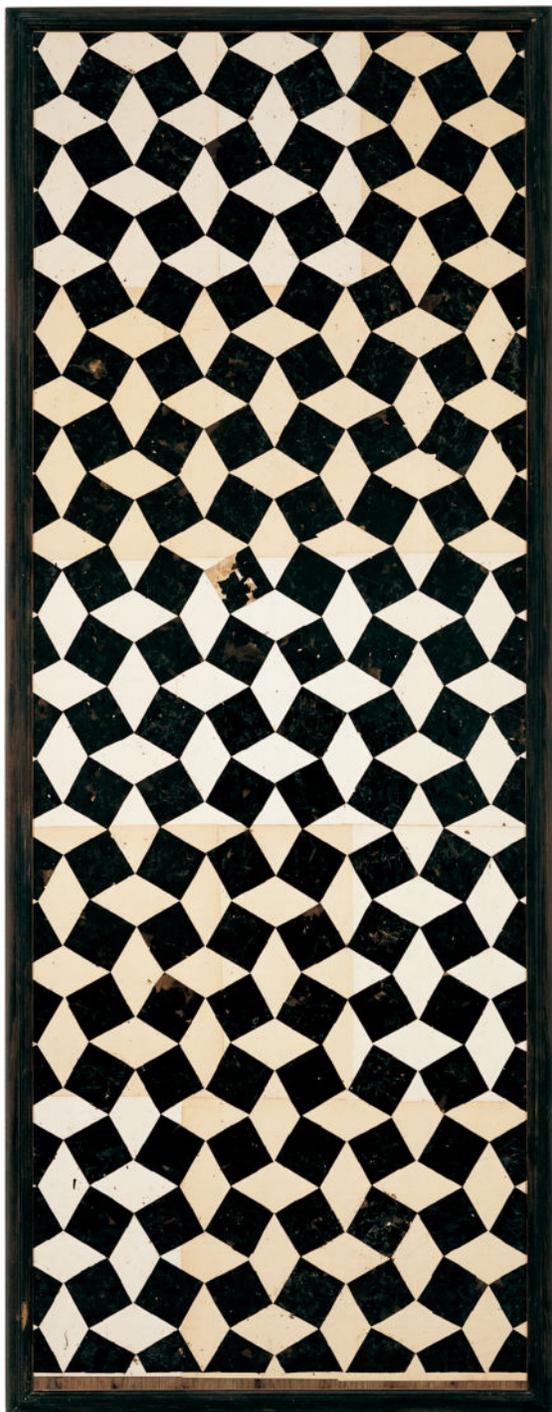




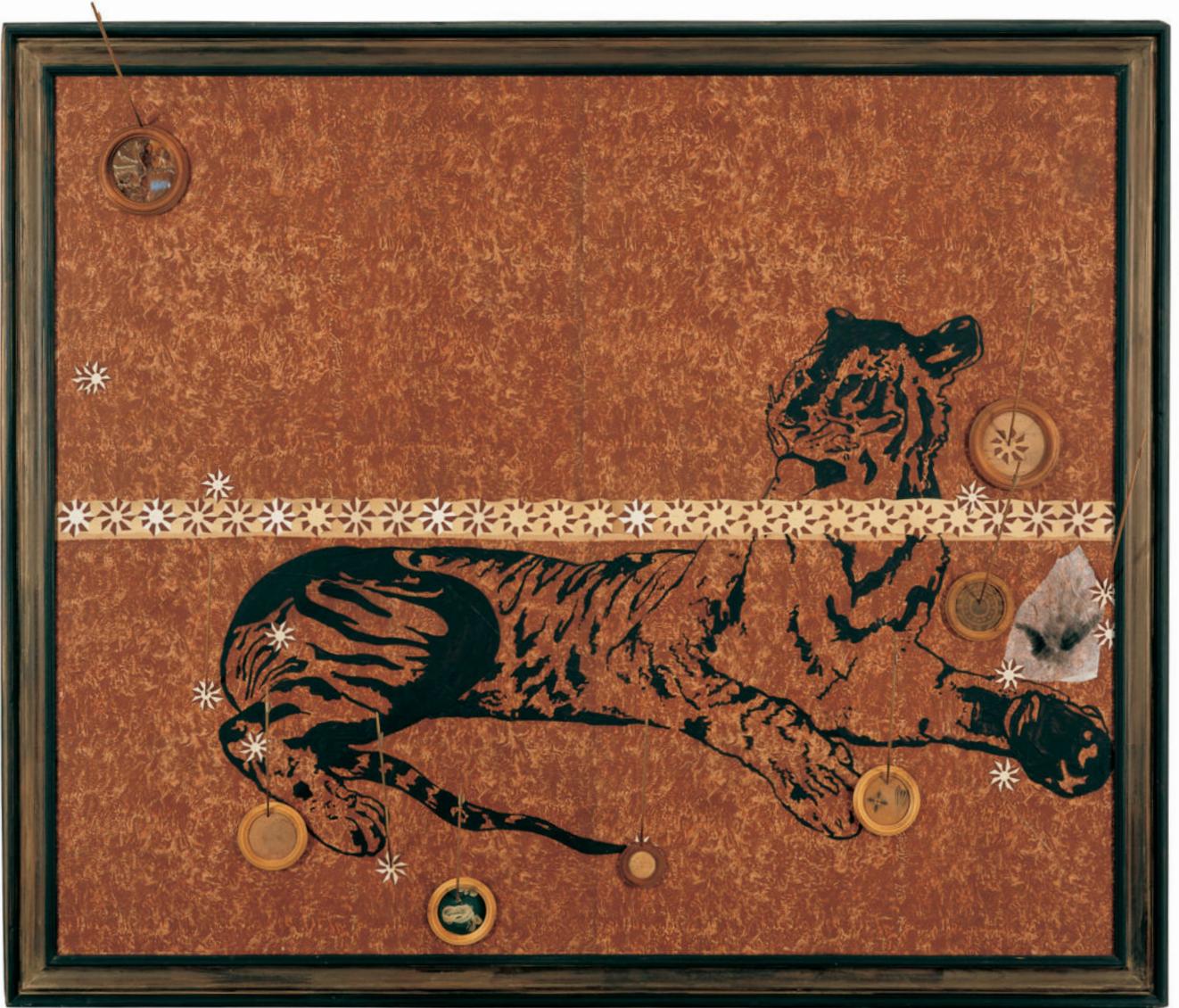
Recueil, 1997



Zoomorphisme, 1998



Mirage, 1998-1999



Tigre, 1999



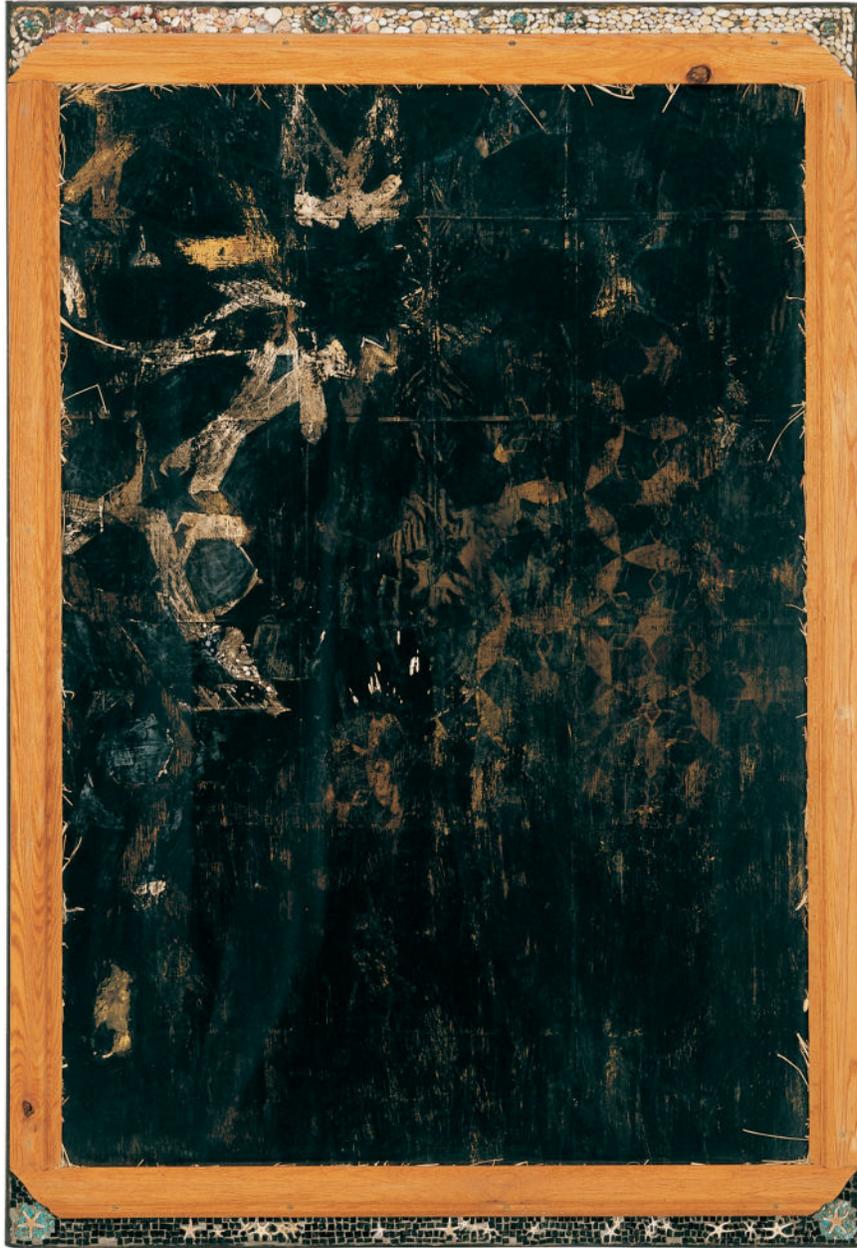
Substantias, 1999



**Le double portrait
de Madame Bee, 1999**



Abracadabra, 1999



Autoportrait, 1999



Cerf albinos, 1999



Tapisserie de squelettes, 1999-2000



L'Épine dorsale, 1999-2000



Quatuor et spectre, 1999-2000





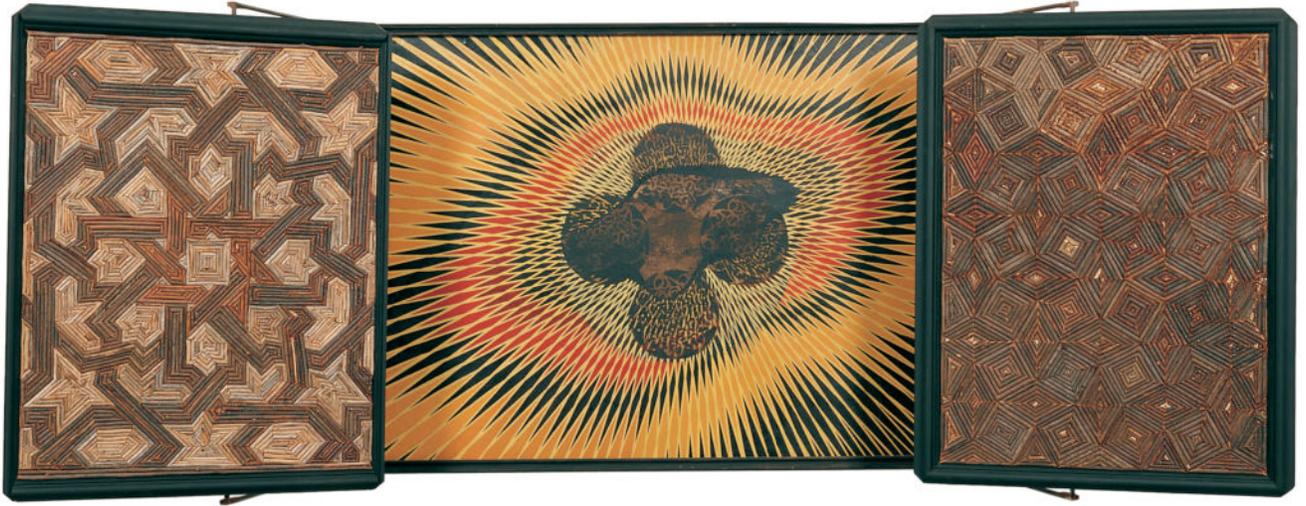
Nébuleuse, 2000

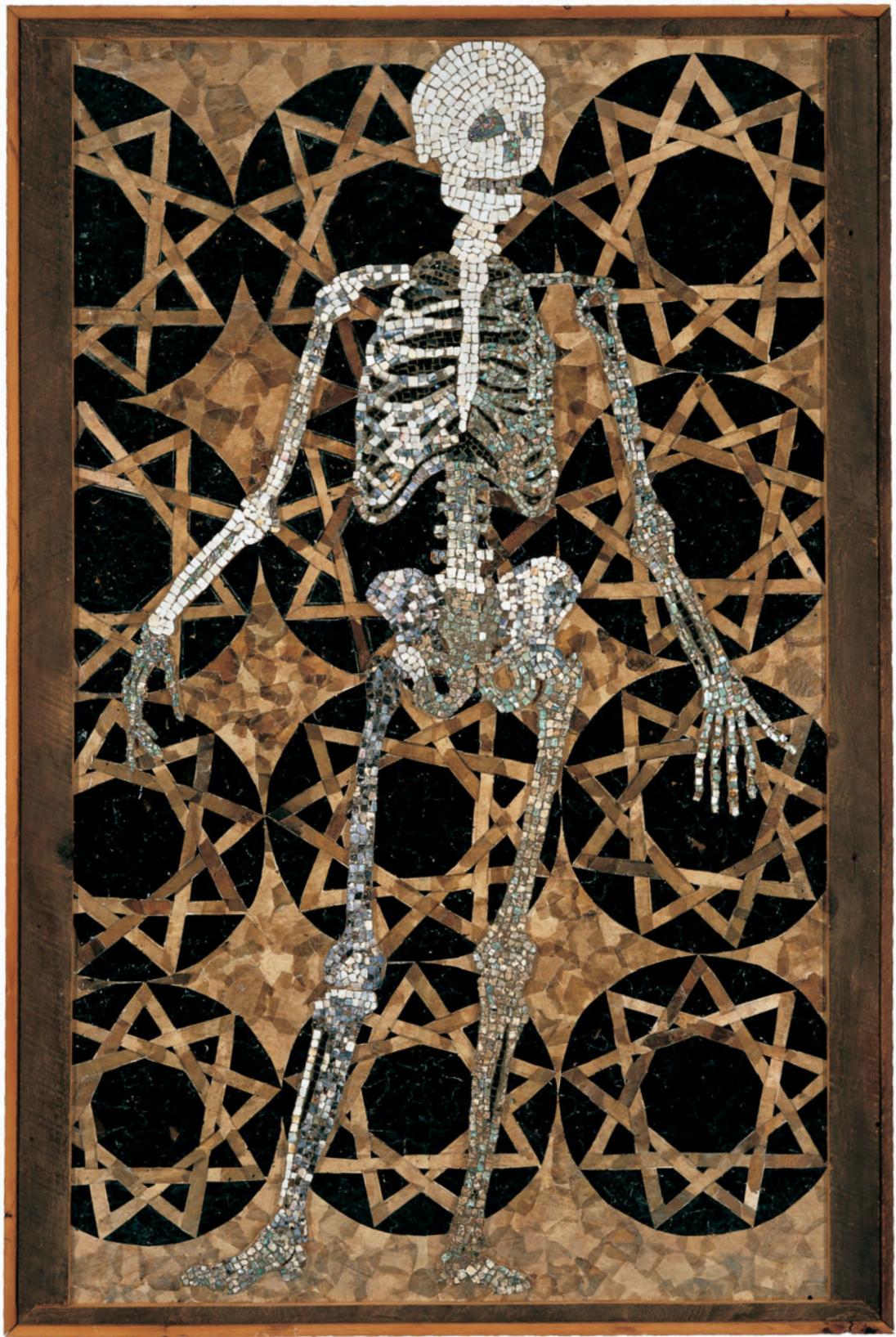


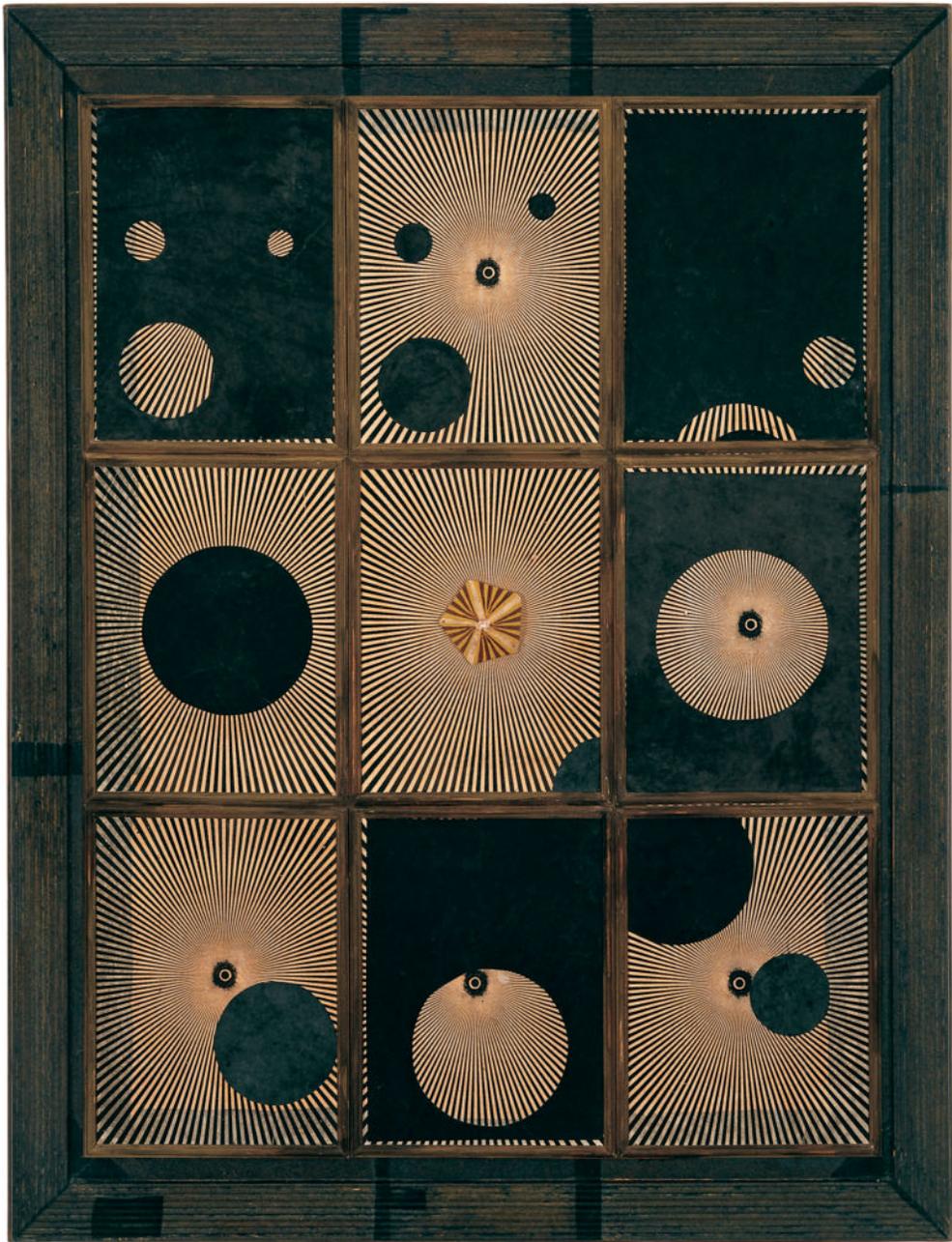
L'Éperon, 2001



Quinte, 2001







Éclipse, 2001



No man's land, 2001



Pigeons voyageurs, 2001







Perchoirs, 2002



Tempo, 2002

From a Blade of Grass to a Star

Gilles Godmer

65

Not long ago, Lyne Lapointe returned to solo practice, after some fifteen years of remarkable collaborative work with Martha Fleming. The exhibition *The Blind Spot*¹ now at the Musée is the first of this scope to be devoted entirely to recent work by this artist.

Standing before the thirty or so works presented – in which drawing, collage and painting feature prominently – we are immediately struck by the expression of a highly personal world. This world commands our attention through the extraordinary craftsmanship of these pieces, and is conveyed both in the singularity and complexity of the themes developed² and in the use of uncommon, carefully chosen images and motifs associated with them. What we notice next is the plant and animal imagery, the optical games and graphic peculiarities, side by side in the work, expressing the artist's varied interests freely developed at the same time and in complementary fashion within each of the pieces in this group.

Having made that observation, we can only give in to the powerful effect which this body of recent work has on us. It is a kind of chemistry, a convergence of different factors, in which first the choice of images and objects, and then some of their surprising combinations, hold a place of obvious importance – although without obscuring the substantial symbolic, or even historical

and sociological, burden that hangs over them all. This effect is further felt in the remarkable physical qualities of the work, which result from the particular care Lapointe puts into choosing her materials, some of which are quite unusual (mica, shells, semi-precious stones or butterfly wings). They are also the product of a technique very specific to the artist: She mounts paper on a rigid support (recycled, antique or hand-made paper), which is the ground on which she then works, and which enriches the surfaces, textures, and occasionally the very iconography of her works.

But the spell the work casts on us also derives from the enigmatic nature of several of the pieces, in which strange connections are formed and leave us wondering and baffled (*Substantias; Autoportrait; Éléments et mémoire de paysage; etc.*). While each generally reveals an abundance of images and signs, in what sometimes looks like organized “chaos,” while some paintings also definitely pose a challenge to our erudition, with their use of motifs that are known or recognized to varying degrees³ – and consequently, not necessarily identifiable with any accuracy – and while these motifs are the subject of unexpected juxtapositions (popular and learned culture) or couplings that seem unusual at first glance (insect and musical instrument), each work clearly teems with meaning, but too often the meaning escapes us. Our

minds, our intellects, our imaginations are on the alert, stirred up by so much stimulation, but the meaning itself, which we sometimes manage to partially grasp,⁴ which we feel is close at hand, and probably multiple too, slips away. At times, a work viewed quickly, one that is perhaps a little more cryptic than the others, seems intended, with its ever-present title, to approximate the emblem, or even the *impresa*⁵ (*Substantias*).

A few observations

In tracking down a definitive reading of all these works – no doubt a foolhardy exercise – or better yet, in trying to approach them furtively (because the autobiographical dimension, and indeed other aspects, will always elude us), a number of observations are worth making about what we see in Lapointe's art. To begin with, the animal presence seems to predominate in most of the works, in the form of depictions of mammals (tiger, deer, horse), birds or assorted insects (from bees to grasshoppers). Sometimes found alone, taking up the entire surface of the piece, and accompanied by other iconographical or physical details, the animal itself conveys the essential meaning. Sometimes, it is combined with another element: a musical instrument, a flower, a landscape. At other times, it literally vanishes into a more abstract iconography, from which we then see it abruptly emerge. In that case, it requires a great deal of observation, a careful, meticulous reading where, occasionally, within what seems to be a grotesque mask, or even a vaguely plant-like abstraction, there actually appears the figure of two stylized cocks (*Zoomorphisme*). In other places, it is the image of bats that we see outlined in the calligraphic filigree of their circular formation (*Éléments et mémoire de paysage*).

At yet other times, the works evince a definite interest in a kind of anthropomorphism which, while generally

fairly discreet, is nonetheless present in all Lapointe's pieces of the last few years. *Le double portrait de Madame Bee* is a fine example of this: first of all, with its title which personifies the bee while somewhat mischievously suggesting (bi)sexuality, and then in the pattern of the flower which takes on the approximate features of a face. It is also the central element of *Zoomorphisme*: A leaf strategically pierced with holes is unexpectedly transformed into a humanoid mask. Or again, in a minor detail, tiny starfish in an inlaid frame amazingly begin to resemble human silhouettes (*Autoportrait*). It even appears in the reflection of the viewer, suddenly visible in the glass of *Autoportrait*, who ironically is seeking (with more than a little effort) the artist's image within.

Similarly, astronomy fills much of the work with its presence – if only, to begin with, in the explicit titles of two paintings, *Constellation* and *Nébuleuse*, whose contents, like that of *Cardinaux*, refer to the figures (often animal-inspired) sketched out by the stars and associated with the great mythological stories. There are also star-like depictions, repeated in various forms, in several works: a lone body (with ten points), or a myriad of pale, irregular dots of different sizes, scattered across the surface of *Nébuleuse*; various stars, barely perceptible, in the background of *Autoportrait*; eight-pointed stars outlining a circumference, or more geometric ones assuming the shape of two crystals, in *L'Éperon*; and all these roses and rosettes that are nearly stars, or reminiscent of them, in *Tigre* and *Quinte*.

Jumbled up with the many plant depictions, we notice the considerable importance attached to the partial or full figure of the skeleton (*Tapisserie de squelettes*; *L'Épine dorsale*; etc.). Adding further to the enigmatic nature of the work is the extraordinary presence of illegible “bad” forms, “blots” plainly visible in the middle of some

works: the greyish one, on a black background, that breaks up the geometric uniformity of *Mirage*; the one that, in taking the place of the eagle's body in *Abracadabra*, comes to resemble anamorphosis;⁶ or the irregular, black one in *Quinte* that contrasts with the radiant, (geometrically) organized image against which it stands out. Above all, though, in many of the works, we observe the persistent presence of geometric representations, variously taking the form of an array of distinctive figures and interlacings or optical illusions playing on perspective, several of which refer to Arabic art (*Mestiço*; *Pigeons voyageurs*). Here we might usefully recall that the earliest geometric figures are rooted in nature itself (shells, for example).⁷

Metamorphosis and fragment

The foregoing observations underscore the principle of metamorphosis which lies at the heart of the work. These forms, whether abstract or not, are constantly changing, or possibly evolving into a multiplicity of forms: The leaf becomes a mask; human eyes turn into the outspread wings of a bird; in *L'Épine dorsale*, the three allusive images subtly overlap (the shell, the "ribcage" and the backbone/shell). And in *Le double portrait de Madame Bee*, through a process of metonymy, the animal world "contaminates" the plant world, and vice versa: The insect becomes a flower which, in turn, takes on the shape of an insect.

These images and objects have a constant ability to become different, to transmute, geometric figures multiply and transform (confronting us with what it means to see and to perceive), and meaning proliferates and accumulates. Hidden amidst the star-studded background of *Autoportrait* is the artist's profile. *Tapisserie de squelettes* reveals somewhat cinematic variations on the (skeleton) motif which, when assembled, form a skull or, occasionally, a mask. The interest the artist demonstrates

in a subject or image also often uncovers their potential for metamorphosis, as if by sheer chance. In astronomy, which goes back to the dawn of time, we try to find an animal or human configuration in a cluster of stars. In optical games, where the point of view has been momentarily altered, a new geometric dimension suddenly appears. And the skeleton, whose image is already fraught with symbolism, associated as it is with the process of the disappearance of bodies – to which, by an immanent justice, we are all, fat and thin, young and old, inevitably reduced, regardless of sex, race or social status – the skeleton becomes a figure of metamorphosis, a symbol of a transition (temporarily deferred), from one state (flesh) to another (dust).⁸

As well, the fragment, which is linked more closely with the physical aspect of the creation of these pieces (although far from exclusively, since it casually overflows into their conceptual scheme), imposes a way of developing the works that stems first of all from the materials themselves – chips of mica, shells, sticks made from tree branches, and sheets of paper – assembled and reassembled in the painting, from surface to frame. Used this way, the fragment prompts a methodology that takes us back to a classical definition of painting – *per via di porre* (through addition).⁹ This approach in turn sets up a rhythm in the work envisaged and also, more broadly, affects how we see the world, apprehend it, perceive the harmony that emanates from it. Here, the technical process, whether origin or conclusion, becomes a reflection of a more general way of engaging in the creative endeavour; it becomes a mode of knowledge.

Through the material, but in an expanded definition of it – whether assembled shells or images and motifs cobbled together – Lapointe extols fracture and instability, and undertakes to produce a work on transcendence. In

a kind of variation on the concept of metamorphosis, what we see as a component that is first multiplied, then reorganized and arranged, assumes an entirely different dimension, an unsuspected scope that takes on its own identity. That, indeed, is one of the meanings of “inlay” work (which also applies to these images or elements mingled within the same piece, and on which the meaning is based) in which, assembled, laid out and fixed in place, the “bits of wood” together form fine, complex geometries which, from the right distance, also look completely different (*Quinte*).

Just as it is with these materials/fragments, so it is with what, conceptually, forms these paintings: “inlays” of figures, motifs and objects to which is added the astonishing variety of contents they convey.¹⁰ Each work demands its own reading, of course. But from one to the next – where we find almost musical repeats and recurrences, as well as new connections and details (conceptual and aesthetic) – a more comprehensive reading is called for, one that takes greater account of the whole set of intersecting and superimposed “discourses” which the entire body of work offers. Each statement, each idea, theme or point of interest, is overlapped and added to the others to ultimately construct, in a rhizomatic form,¹¹ an increasingly complex, more accurate and intelligible figure of what, in the artist’s view, is intuitively and even intellectually the world.

It is therefore not surprising to recall, in this context, that inlay or marquetry¹² – which we could describe as emblematic of Lyne Lapointe’s creative endeavour – was, judging by its best-known examples, the pre-eminent Renaissance expression of the complicity between art and science. More precisely, because it was also intrinsically an assemblage, it signified the union of one kind with another: “The relations between geometry

– space – and music – time; between the music of the spheres and the harmony of sounds, in accordance with the theories of Pythagoras and Plato [implied that] all the Arts and Sciences flow out of the same concept of the world’s harmony and complement each other.”¹³

It is essentially this generous vision of the world and an understanding of it that are revealed in Lapointe’s recent works, which feature an artistic sensibility and intuition closely related to the spirit of total intellectual freedom that characterizes the Renaissance. Looking at the exceptional richness, daring and diversity of this work, we might think that the following words defining the age of the Renaissance actually describe her art: “... of a naturistic, vitalistic effervescence that sees the affinities between kingdoms and species, breaks down barriers between the arts, mixes up (confuses) forms, confuses aesthetics.”¹⁴

In a strange way, this breaking down of barriers between disciplines that we observe in Lyne Lapointe’s work, and that has its roots in the fifteenth and sixteenth centuries, also constitutes one of the most striking characteristics of advanced scientific research today, where mathematicians, physicists, meteorologists, astronomers, biologists and others all cross paths¹⁵ (fractals; or perhaps the notion of chaos), and where, above all, bold concepts are born, as poetic in their names as the one that is called the butterfly effect.¹⁶ It is all the more disconcerting, in this regard, to note how certain phenomena, as well as certain images associated with them in this scientific research, are suddenly echoed in the artist’s recent work, either through allusion or in obvious similarities.¹⁷ As if, even today, in spite of appearances, art and science in general are perhaps not so far apart, at least in the minds of some individuals who apply themselves to such endeavours.

In this way of embracing the diversity and complexity of things, in this very singular sensibility that suddenly forms hitherto improbable links between apparent extremes, if not opposites, it is hard not to hear the echo of the proverb of the Blue Men of North Africa, which has been handed down through the ages and which proclaims: “If you pluck a blade of grass, you move a star.”

Translated by Susan Le Pan

1. The blind spot, or Mariotte’s blind spot, is the point in the retina not sensitive to light (and therefore blind) where the optic nerve passes through the inner coat of the eyeball. This spot, whose existence goes unnoticed under normal conditions of sight, may be revealed, although without taking up any space in the field of vision.

2. These themes are the following: the blind spot (which deals with the complexity of what is seen and not seen); the constellations (which refer to the realm of the stars, starting from the great mythological stories); the target (expressing the notion of “exposed body,” which involves an aesthetics of upheaval and intrusion, as the artist herself puts it); and board games (the graphic curiosity of these old games matches the artist’s fascination with animal imagery as well as the complexity of geometric figures repeated to infinity).

3. A number of motifs have emerged from sources such as art-historical figures, which the artist borrows, transforms more or less, and incorporates into her works. For example, in *Éléments et mémoire de paysage*, the two circular filigree motifs in the upper panel come from an eighteenth-century Chinese satin robe; in *Zoomorphisme*, the pair of cocks is a motif derived from Scythian art.

4. In *Cerf albinos*, for instance, the unusual character of the animal depicted goes hand in hand with the singular nature of the device chosen to highlight it: As in an altarpiece, doors open or close on the representation, emphasizing its fragility and specialness. The albino deer, the epitome of a harmless, vulnerable creature, is doubly so here, singled out as a target, image and symbol of all vulnerabilities.

5. Francis Salet, “Emblématique et histoire de l’art,” *Revue de l’art* 87 (1990), pp. 13 to 28. The emblem “offers a body of complementary and mutually reinforcing information” (translation); Robert Klein, *Form and Meaning* (Princeton: Princeton University Press, 1981), p. 3: “Impresa, a symbol principally composed of an image and a motto, serving to express a rule of life or the personal aspirations of its bearer.”
6. The expression “‘bad’ forms,” here referring to anamorphosis, is used by Jean-François Lyotard in *Discours, Figure* (Paris: Klincksieck, 1971), p. 378. Anamorphosis is also called a depraved perspective by Baltrusaitis (cf. note 13 below).
7. In relation to Lapointe’s work, it is interesting to note that, according to Gaston Bachelard, the shell has human associations: “Shells, like fossils, are so many attempts on the part of nature to prepare forms of the different parts of the human body.” Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1994), p. 114.
8. Even though it is not always apparent, the social aspect of Lapointe’s work is nevertheless constantly present, in various forms. For example, in *Mestiço* – an old Portuguese word meaning “Métis” – a whole discourse, albeit somewhat ironic, is suggested around the concept of racial purity.
9. The term comes from Michelangelo.
10. Our hypothesis.
11. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mille Plateaux* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1980), p. 32. “The rhizome involves a relationship with sexuality – as well as with the animal and plant realms, the world, politics, books, things of nature and of artifice – that is totally different from an arborescent relationship, one that involves all kinds of ‘becomings.’” (Translation)
12. Marquetry played a fairly significant role in the invention of perspective, which is both art and science.
13. Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphic Art* (New York: Harry N. Abrams, 1977), p. 94.
14. Translated from a text by Frank Lestringant that appeared on the dust jacket of Michel Jeanneret’s *Perpetuum Mobile* (Paris: Macula, 1997).
15. On this subject, see François Lurçat, *L’autorité de la science* (Paris: Les Éditions du Cerf, 1995).
16. *Ibid.*, pp. 92-96. Chaos has often been explained by what is called the butterfly effect: The flapping of a butterfly’s wings in Brazil today can create enough of a disturbance to affect the general order of things and set off a tornado next month in Texas.
17. To begin with, the phenomenon of metamorphosis takes on full meaning in these scientific representations, and a phenomenon such as recursiveness or internal homothesis (repetition of identical structures) – which also applies to the representation of fractals – is echoed somewhat in Lapointe’s works (*Page de garde*, *Nébuleuse*, etc.). In addition, from some of her “‘bad’ forms” (*Quinte*) to geometric figures like the “spiral” (*Nébuleuse*), along with the variety of “crystals” observable in several works (*L’Éperon*; *Autoportrait*; etc.), these figures bear a strong resemblance to, in the case of *Quinte*, the representation of the principle of generating the Mandelbrot Set or, in the case of the “spiral,” to certain representations of fractals; in the case of the “crystals,” the resemblance appears with the representation of the fractal known as the von Koch Snowflake.

Tiger, Tiger

Steve Baker

71

Things reverberate: from hand, outward to spur, to stars, to antlers, and back again. At the centre, spun around by ninety degrees and barely decipherable beneath the delicate human hand, is an ermine painted by da Vinci. Surrounding and supporting this collaged detail is the real and eponymous spur, its heel taking on something like the shape of a pair of antlers, while its sharp spinning star – jutting out directly from the painting’s surface – prompts the particular form of the painted constellation that echoes around it. And enclosing this whole complex image is an almost heart-shaped ring of real antlers.

Rich, dense and obscure, and as much a trophy *manqué* as a painting, *L'Éperon* (2001) is an apt image with which to begin to consider the place of the animal in Lyne Lapointe’s current work. What kind of a trophy could this be, and what would it celebrate? It takes elements of the human (hand, spur, geometric design) and of the animal (ermine, deer and absent horse) and plays them off against each other without ever forcing or even inviting a particular meaning. The spur – a far from familiar image to the modern city-dweller – carries what may even be regarded as contradictory connotations. Seen at close quarters, it looks a little like some kind of vicious animal trap, but its “antlers” enfold the da Vinci detail as benignly as the outer ring of real deer horns enfolds the entire image.

As in many of these paintings, where images and associations ricochet off each other, the animal and non-animal elements of Lapointe’s visual repertoire cannot easily be separated. Symmetry and patterning, even when apparently abstract, carry strong animal overtones here. *L'Éperon* seems to refer to the symmetry of a mounted hunting trophy, which is not only the frontal symmetry of a dead animal’s head but also that peculiar symmetrical logic that wants to show the means of its destruction too.

That kind of display can be seen at its most elaborate and explicit in the Musée de la chasse et de la nature in Paris,¹ where conventional animal-head trophies are flanked by elephant tusks, guns, spears and a variety of exotic blades. Most striking is the fact that a clear attempt has been made to aestheticize these clusters of inanimate and previously animate things through their symmetrical display, as though visual pleasure might distract the viewer from the deadly theme of the displays.

It would be quite wrong, however, to read Lapointe’s echoes of such imagery as a direct critique of it, despite her evident opposition to hunting. When an animal that may be the subject of the hunter’s attention appears, as in *Cerf albinos* (1999), it neither flees nor attacks. In *Tigre* (1999), where an arc of arrows narrowly misses the tiger, the animal engages with the “threat” simply by inhabiting

the same space, and seeming to do so calmly. These works do not moralize. Lapointe says of them: “I want people to feel good when they see the work. I want to give a certain peace.”²

This telling remark reflects a particular way of seeing the world. Martha Fleming, describing her collaborative work with Lapointe in the 1980s and early 1990s, wrote of “our understanding of a complex seamlessness of things – it’s not a constructed and confining logic, but rather a liberating continuity.”³ That sense of seamless-ness remains central to Lapointe’s vision, in which the themes of hunter and hunted, tamer and tamed (as in the earlier painting *Tiger Tamer*), violence and peace, and the animate and inanimate, are presented for consideration as inseparable parts of a larger whole.

There are many ways of characterizing this sense of continuity. David Abram has written of “the experience of existing in a world made up of multiple intelligences, the intuition that every form one perceives – from the swallow swooping overhead to the fly on a blade of grass, and indeed the blade of grass itself – is an *experiencing* form, an entity with its own predilections and sensations.”⁴ Alphonso Lingis makes a similar point in insisting that humans necessarily “move and feel in symbiosis with other mammals, birds, reptiles, and fish.”⁵ Lapointe’s own work seems to propose that the experiencing world runs the gamut from the animal to the mineral. The actual mineral tiger’s-eye embedded in the upper panel of *Éléments et mémoire de paysage* (2000) is no less important – and no less watchful – than the painted image of the animal tiger’s eye in *Tigre*. There is a *steeliness* of vision at work here on the part of the artist. It recalls the words of the philosophers Deleuze and Guattari as they describe the rigorously unsentimental attitude demanded by the creative process

they call “becoming-animal”: “Human tenderness is as foreign to it as human classifications.”⁶

There is no sentimental privileging of human form here, nor even of any particular animal form, though swarming insect life is much in evidence: in the skeletons in *Tapisserie de squelettes* (1999-2000), whose peculiarly splayed and doubled limbs render them so inescapably insect-like; in the tiny pair of brass eyes embedded in the surface of *L’Éperon* that might equally be insect wings; and in the insects becoming-instrument (and becoming-music) in the various panels of *Quatuor et spectre* (1999-2000). Just as telling as these fluid metamorphoses, however, is the role of patterning throughout Lapointe’s work. Both *Tapisserie de squelettes* and *Zoomorphisme* (1998) feature doubled and repeated animate forms; bats become pattern in the upper panel of *Éléments et mémoire de paysage*, as do the locusts in the central panel of *Quatuor et spectre*; and the gorgeous paper from Amsterdam on which *Tigre* is painted is perhaps only the most obvious example of the artist working on a patterned ground that itself has some resemblance to animal skin.

These forms of animal appearance and disappearance find parallels in contemporary ecological perspectives. Kate Rawles notes that while animals are “typically perceived as individuals; as creatures with fairly neat edges that act as demarcation boundaries,” this perception is open to challenge: “One familiar source of such challenge is the suggestion that animals – including humans – are inseparable parts of the ecosystems in which they live.... But if the neatly edged fox is dissolved into her environment so that all we see is an ecosystem, our current ethical concepts do not really get a purchase. Ecosystems are fuzzy-edged and non-conscious.”⁷ And an animal may amount to nothing more than a frail line

of paint, an effect of the brush stroke – Lapointe has herself noted this in relation to *Tigre*, and it is equally true of the eagle in *Abracadabra* (1999), for example.

These surface descriptions, however, do not begin to engage with the difficulty of thinking about how these paintings operate, and about the kinds of demands they make of their viewers. They call for a particular way of looking and, above all, for an investment of patience. Writing about literature rather than art, H el ene Cixous once outlined the problem of human impatience as follows: “We want to have the expected. We do not know how to wait for the other: our waiting attacks. We are pressed, we press and things flee.” The difficult alternative, she suggested, was with “loving force” to remain open to “the marvellous quantity of things of all kinds, of all species, human, vegetal, animal, of all sexes, of all cultures”: “Then only beauty can happen along. Through this window of daring. Things of beauty come to us only by surprise.”⁸ It is hardly what Cixous had in mind, of course, but Lapointe’s paintings might themselves be characterized as just such windows of daring.

One of the things they dare to do is to bundle artist and animal up together in a manner that directly recalls Deleuze and Guattari’s belief in “very special becomings-animal traversing human beings and sweeping them away, affecting the animal no less than the human.”⁹ The unstable doublings and splittings that run throughout Lapointe’s work take punning form in *Le double portrait de Madame Bee* (1999), in which the artist suggests it is she herself who appears as Madame “bi.” Illegible behind the reflecting glass of the dark *Autoportrait* (1999), whose straw-lined frame reinforces the connotations of an animal cage, the artist’s presumed likeness is one on to which viewers can only anthropomorphically (and thus inadequately) superimpose the image of their

own bodies. But it is *Tigre* that is the crucial image of artist-animal alliance.

At the extreme right of the image, immediately above the tiger’s blackened club of a paw, the artist’s hand appears as a ghostly blurred shadow, a soot print on tracing paper that is already peeling away from the painting’s patterned ground. This clumsy, fragile, and somehow wretched entangling of animal paw and artist’s hand could hardly be more vibrant or more threatening. “This morning in the museum, I was passing in front of the drawings, in the slight alarm of the reading which doesn’t know from where the blow will come.”¹⁰ Those are Cixous’s words again, midway through a remarkable essay about drawings in the Louvre by artists ranging from da Vinci to Rembrandt and Picasso. But her idea of strong images *lashing out* at viewers, striking them unexpectedly, seems exactly right as a description of Lapointe’s work too.

As always, of course, the image does something more – or other – than the words. Cixous’s essay makes great play of the multiple meanings of *le coup* in French: as brush stroke, stroke of the pen, the striking of a physical blow, and so on. But the matter of the delicacy or roughness of *le coup* is of considerable importance when it comes to the question of what Lapointe’s images do. It is a matter of articulating where power lies in relation to these images. Seeking to name the common source of the power and the life she sees in the drawings she loves, Cixous has no doubt: “it’s Violence.... Drawing is the emblem of all our hidden, intestine combats.” This violence is integral to how the images operate, to their manufacture and their form. This is why she writes: “I want the tornados in the atelier.”¹¹ This may sound entirely contrary to Lapointe’s desire to offer the viewer a “moment of peacefulness,” but it need not be seen that way. Her works constitute a direct response to vio-

lence in the world, not a denial of it. They hold something in reserve. The tiger looks peaceful enough, “but you don’t know exactly what’s happening,” she says – nor when and from where the blow might come.

And here it may after all be a matter of taking sides, and of the artist allying herself with the hunted animal rather than with the hunter. At the very least, Lapointe employs her skills and ruses in order to lend a rhetorical power to the animal. *Tigre*’s arc of seven arrows, each of which misses the tiger (though one has managed to pin down a butterfly wing), looks like a rather feeble and fearful effort at human control when compared to the threatened and hefty becoming-*coup* of the painting’s becoming-animal. Something similar might be said of the single dart puncturing the surface of *Nébuleuse* (2000), a small and rather feeble human intervention in the stellar scale of things, and one that again flies wide of the mark if its target was the horse’s head.

This is the sense in which the mark itself matters. Deleuze and Guattari are clear that insofar as any becoming involves dismantling the pretensions of the human subject in order to open a body to “distributions of intensity,” it must be undertaken with extreme care: “You don’t do it with a sledgehammer, you use a very fine file.”¹² This is creative work, it might be supposed, as Fleming seems also to suggest in describing Lapointe’s current paintings in terms of “the precision marksmanship of the moving hand of the artist.”¹³ But this is not what *Tigre* shows. Its power is all in that great looming blunt thump, which also works as a firm rebuff to Heidegger’s infamous claim for the uniqueness and superiority of the human on the basis that no other animal has a “hand.” His belief that other creatures’ prehensile organs (paws, claws and talons) enabled them to grasp but not to give – and that they therefore lacked the basic “human”

quality of generosity – has of course been widely challenged, not least by visual artists. Lapointe is one of several whose imaginative metamorphoses and becomings make a mockery of his idea that “a hand can never upsurge out of a paw or claws.”¹⁴

Power and protection are closely associated in Lapointe’s animal imagery. In *Cerf albinos* (1999) in particular, the animal’s ghostlike image is explicitly seen by the artist as offering – in an almost contradictory or counter-intuitive manner – a form of “protection.” Given the creature’s vulnerability both to hunters and to predators, the viewer may need to look to the particular form of the artist’s mark-making to begin to understand what she seems to regard as its talismanic resonances. This is by no means unreasonable. Though *Cerf albinos* matches the pattern less clearly than other of Lapointe’s paintings, the operation of the talisman does offer a certain insight into their logic.

In his valuable art-historical study, *The Power of Images*, David Freedberg briefly discusses talismans, whose purpose is to “ward off hostility.” He asks this crucial question of imagery found on pilgrimage ampullae of the fourth to seventh centuries A.D. to which “apotropaic, talismanic, and prophylactic powers” have been imputed: “But what of figuration?” Acknowledging that their pictorial force “is difficult to define,” he concludes that in many cases it stems from “the force of frontality, symmetry, repetition,” or from “the isolation of the central element, cyclical and circular patterns, or special kinds of framing and adornment.” Significantly, he concludes that this kind of figuration is never the result of “an impulse ‘simply to decorate.’”¹⁵

All these elements, of course, are to be found in abundance in Lapointe’s recent work. The meticulous framing

of *Autoportrait* with its straw, pebbles and shells; the elaborate protective shuttering of *Cerf albinos* and *Sans titre* (2001); the often jewel-like adornment of so many of the paintings; the fractal, cyclical or circular patterning of *Nébuleuse*, *L'Éperon* and the upper panel of *Éléments et mémoire de paysage*; the isolated central figures in *Cerf albinos* and *Tigre*; the frontality, symmetry and repetition so evident in *L'Éperon*, *Le double portrait de Madame Bee*, *Zoomorphisme* and *Tapiserie de squelettes*: All of these have their talismanic dimension. If their protective role is in part a matter of offering “a place to hide,” this must also be understood (in the artist’s words) as “a place for the spectator to think.”

In a number of these paintings the starting point for that thinking is the precariousness of their symmetry. William Blake may have had something quite different in mind when he first employed the adjective, but to the contemporary imagination it is the fact that symmetry *might so easily unravel* that renders it “fearful.”¹⁶ The stellar geometry of *L'Éperon* begins to drift out of alignment; the orchid in *Le double portrait de Madame Bee* is already caught up in the beautiful asymmetry of the background’s rhizomatic calligraphy, and the same fate clearly awaits the bee. But it is in *Zoomorphisme*, with its multiple animal and vegetal becomings, that symmetry’s animal fearfulness is made most explicit.

The gruesome “head” made from a torn leaf below the glass appears to rest on a heraldic gold-painted “body” on its outer surface. This silhouette of a pair of cocks (deriving from imagery from the Altai mountains in Central Asia) is then further multiplied in outline to create ghostly limbs or wings, this zoomorphic stuff then proliferating around the glass as a kind of restless border. Beneath the glass, meticulously stitched to the

painting’s linen surface, are fragments of old prints whose collective detail is equally unsettling. This antique imagery seems quickly to mutate from the symmetrical logic of heraldic repetition into something closer to its abject obverse: an unravelling of tubers, or bodily organs, or insect life. Heraldic animal forms, with their already disturbing Rorschachian echoes, are in any case never far from falling apart, revealing their order and their dignified form to be no more than a sham, and threatening to reveal an animal far less amenable to human control.

That animal appears in all its unfamiliarity in *Éléments et mémoire de paysage*, as a nameless thing stalking the bleakest of landscapes. It is open to being read as anything from a gnarled and dying tree to an elaborately antlered centaur. Lapointe has spoken of leaving such forms deliberately unfinished. In the upper reaches of this most provisional of bodies, faint and hesitant pencil lines indicate what or where it might continue to become (or indeed where it might further come undone). The fact that this animal has an identifiable art-historical origin – as a rather beautiful imaginary creature on a Scythian felt hanging from the fifth century B.C. – is strictly irrelevant, as it now operates only as an element in the artist’s self-contained and self-regulating visual universe. Shot through with holes, its beauty and its original face eroded, it limps off across the picture plane, the “bad” dregs of a once good form.

The idea of “bad” forms, which Gilles Godmer touches on in his essay “From a Blade of Grass to a Star,” can make an important contribution to the understanding of the artist’s work – not only in the case of this artist, but perhaps in that of any artist. Good forms are just too easy, which is precisely why Lyotard famously defines the postmodern as “that which denies itself the solace of

good forms.”¹⁷ Good form here represents the most lamentably timid option: the very antithesis of art.

Cixous sums it up well, writing of those violent forms she admires: “It’s not a question of drawing the contours, *but what escapes the contour*, the secret movement, the breaking, the torment, the unexpected.”¹⁸ As she seems to acknowledge in quoting Hokusai, it may be animals that lead the way: “I notice that my characters, my animals, my insects, my fish, look as if they are escaping from the paper.”¹⁹ For Deleuze and Guattari too, becoming-animal is something “which the animal proposes to the human by indicating ways-out or means of escape that the human would never have thought of by himself.” To become-animal is “to find a world of pure intensities, where all forms come undone,” as do all meanings.²⁰

This is what the escape is from: fixed forms, fixed meanings, fixed identities. Lapointe’s animals invariably either refuse to be bound by their contours, or propose their own lines of flight from them. In the remarkable *Perchoir* (2002), the various creatures perch only very lightly at the margins of the “logocentric labyrinth” of human language and law, having no need to be drawn into it.²¹ Elsewhere in the exhibition, a centaur-like thing becomes tree (or vice versa), and sprouts a faint halo of further becomings; the line that shapes tiger and eagle could just as easily unravel; insects merge into or emerge from skeletons and musical instruments; Madame Bee’s contours may look secure enough, but she doubles as Madame “bi”; the deer might disappear at any moment, being “almost a ghost”; and *Zoomorphisme*’s zoomorphisms speak for themselves.

The jewel-like beauty of some of these paintings paradoxically stems from the bolting together of bad forms, fearful symmetries and animals gone awry. The artist’s role and responsibility is precisely to be a shaper of such things. It is part of what Deleuze and Guattari call “a material proliferation that goes hand in hand with a dissolution of form,” and their preferred term for that dissolution of form is *involution*. It is also the term they use to characterize the sometimes clumsy but always “creative” alliances of becoming-animal, where what attracts them is clearly the term’s connotations of enfolding, entanglement and the undoing of simplistic binary thought.²² Involution, then, might be thought of as part of art’s continuing creative work against regression into individualistic and fear-ridden human attitudes.

This is why the idea of involution seems so pertinent to Lapointe’s work. How is the good feeling she hopes to engender in her viewers to be reconciled with her role as a shaper of bad forms? It is through these displays of involution, of enfolding, and in the resolution of some of the diverse strands she has introduced. Certain paintings (*Zoomorphisme* and *Éléments et mémoire de paysage* in particular) include singularly frightening imagery, but like the rest of her work they are an invitation to the viewer to embrace fear. Their sometimes baffling juxtapositions can be the clue to the resolution of this contradiction. The antique compass in the panel above the head of the unnameable being in *Éléments et mémoire de paysage*, for example, is perhaps a reminder (to borrow the words of the psychoanalyst Adam Phillips) that “fear, in its very disarray, orientates us.”²³

1. The authors of *Time Out: Paris* (London: Penguin, 2000) note that hunting is the unifying theme of the museum's displays, and that "nature, unless in the form of an alarming array of stuffed animals, doesn't get much of a look-in" (p. 131).
2. All statements from the artist in this essay are drawn from her conversations with the author between November 2001 and January 2002.
3. Martha Fleming, with Lyne Lapointe and Lesley Johnstone, *Studiolo: The Collaborative Work of Martha Fleming and Lyne Lapointe* (Montréal: Artexes Editions, 1997), p. 153.
4. David Abram, *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World* (New York: Vintage Books, 1997), pp. 9-10.
5. Alphonso Lingis, *Dangerous Emotions* (Berkeley: University of California Press, 2000), p. 27.
6. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi (London: Athlone Press, 1988), pp. 244-245.
7. Kate Rawles, "Animals," *Environmental Values* 6, no. 4 (1997), p. 376.
8. Hélène Cixous, *Vivre l'orange / To Live the Orange* (1979), bilingual text reprinted in *L'Heure de Clarice Lispector* (Paris: Éditions des femmes, 1989), pp. 108 and 110.
9. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, p. 237.
10. Hélène Cixous, "Without End no State of Drawingness no, rather: The Executioner's Taking off," trans. Catherine A. F. MacGillivray, *New Literary History* 24, no. 1 (1993), p. 96.
11. Hélène Cixous, "Without End," pp. 100 and 91.
12. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, p. 160.
13. Martha Fleming, letter to the author, August 2001.
14. Jacques Derrida, "Geschlecht II: Heidegger's hand," trans. John P. Leavey, in *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida*, ed. John Sallis (Chicago and London: University of Chicago Press, 1987), p. 178. For an overview of this question and an account of animal "handedness" in contemporary art, see Steve Baker, "Sloughing the human," in *Zoontologies: The Question of the Animal*, ed. Cary Wolfe (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2002).
15. David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1989), pp. 128, 129, 132 and 135.
16. As readers will recall, Blake's poem "The tyger" (1794) begins: "Tyger! Tyger! burning bright / In the forests of the night, / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?"
17. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Manchester: Manchester University Press, 1984), p. 81.

18. Hélène Cixous, "Without End," p. 96.
19. Hokusai, quoted in Hélène Cixous, *"Coming to Writing" and Other Essays*, ed. Deborah Jenson (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991), p. 117.
20. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Towards a Minor Literature*, trans. Dana Polan (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1987), pp. 35 and 13.
21. This painting's spiral of text is based directly on Johann Kaspar Hiltensperger's eighteenth-century "logocentric labyrinth," as Geoffrey H. Hartman calls it in his *Saving the Text: Literature / Derrida / Philosophy* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1981), pp. 52 and 55.
22. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, pp. 270 and 238.
23. Adam Phillips, *Terrors and Experts* (London: Faber and Faber, 1995), p. 56.

How To See? Pictorial Abstraction in the Work of Lyne Lapointe

Christine Ross

79

The works of Lyne Lapointe contend with distortion, cultivate and contextualize it. This is clear, firstly, from the flora and fauna represented there: unclassifiable or simply forgotten beings and curiosities whose presence evokes zoomorphism or anthropomorphism. Further, the spectator, upon contact with certain of Lapointe's works, is led to experience optical effects which produce a physiological instability and multiply contradictory percepts. Yet the use of distortion in the paintings of Lyne Lapointe does not stem from the aesthetic of shock that characterized much dadaist or surrealist work. Her works are suffused, rather, by a practice of "care" and solicitude, which represents, frames, preserves and subjectifies that which has been abandoned, forgotten, deformed: that which is present as enigmatic, imperfect, maladjusted. Lyne Lapointe affirms that art is at once "thinking more acutely" and a means of "moving" the spectator.¹ The distortions in her work therefore give cause to reflect because, from the very outset, they trouble the observer who contemplates them. For, even as aberration makes its presence felt, the work invites the spectator to examine the why and how of these states by means of a broader undertaking involving delimitation, framing, association, and placing in proximity. Abstraction – and here I refer as much to the integration of abstract elements in the figurative pieces as to the geometric paintings – plays a singular

role in this approach. It is the means by which the artist explores different models of vision with the potential to assist her work of care and precision. All her abstract manipulations are related to the question: "How to see?"

Astigmatism and after-effects

One of the more significant modalities of seeing explored in the geometric works of Lyne Lapointe is that of site, more precisely, the space where the work is activated as we look at it. British artist Bridget Riley, known for her black and white geometric paintings created during the 1960s, recently affirmed regarding her own work: "I wanted the space between the picture plane and the spectator to be active. It was in that space, paradoxically, the painting 'took place.'"² Riley is referring here to the optical effects – lines radiating and undulating, and contours fluctuating between blurred and clear – which occur only at the moment the spectator confronts her work. According to psychologist Richard Gregory, if a painting takes place not on the surface but in the space between the material surface of the work and the spectator, it's because the spectator experiences transient astigmatism through which the pictorial motifs are triggered.³ At least four of Lyne Lapointe's works stage, although more moderately, this type of activation: *Éclipse* (2001), *Quinte* (2001), *Mirage* (1998-1999) and *Pigeons voyageurs* (2001).

With its nine squares held together in a single frame, *Éclipse* immediately evokes the metaphor of painting as a window opening onto the world, as first formulated in the Renaissance, particularly by Alberti in his treatise *Della Pittura*. Lapointe's painting opens out on a celestial universe inhabited by astral forms. But on closer observation, the spectator realizes that this window is not as transparent as anticipated. Its panes open not to a single scene but to nine different views of a celestial universe. Each square has been covered with paper presenting a radiant motif, upon which the artist has glued various cut-outs of black paper. The material treatment of the paper is obviously imperfect, allowing glimpses of covered, but irregular, surfaces. Furthermore, the radiant design itself induces a slight optical perturbation. Photocopied directly from the book *Eye and Brain: The Psychology of Seeing* by Richard Gregory, where it illustrates the effects of astigmatism and the visual after-effects caused by certain geometric figures, the radiant motif disturbs the visual system: "When looked at for a few seconds," Gregory explains, "wavy lines appear. These are seen for a time when the gaze is transferred to a homogeneous field such as a plain wall."⁴ By covering all the panels with this same motif, Lyne Lapointe triggers physiological perturbations that introduce each spectator to the phenomenon of visual subjectivity. Similar effects can be experienced in observing the central panel of *Quinte*, which has been papered with a reproduction of the radiating motif entitled "Sunburst"⁵ created by French bookbinder and designer Paul Bonnet for the book cover of *Cirque de l'étoile filante* (1933) by André Suarès.

Although *Éclipse* represents a celestial universe, an imaginary space into which the spectator can mentally enter, the work does not operate merely on the register of mimetic representation. The image does not lose its

materiality in representing its subject. Quite the contrary: *Éclipse* remains strongly attached to the optical effects of its materiality. It lures spectators into a game of visual illusions that deform what they see. It is this process that enacts a space between image and spectator where the painting "takes place." *Éclipse* unfolds in this in-between space because spectators can only escape into the celestial universe represented in the work through consciousness of the work's material dimension. And because they are restrained from that escape by the optical effects of the picture surface.

In this abstract work, everything centres upon the question "How to see?" And this question does not arise solely from optical effects. We can note, for example, that the application of black paper to the surface of the radiant motif produces a hide-and-seek effect, alternately masking and revealing circular forms. These circles suggest astral forms, but also planets or black holes viewed through a telescope. Additionally, in the central panel, on top of the vanishing point of the radiant motif, Lapointe has placed a cone that also radiates. It is a sort of minuscule five-sided pyramidal prism whose edges converge at the apex of the pyramid. Here, the artist once again borrows from the Renaissance, this time the technique of linear perspective, as theorized in the writings of Alberti, Della Francesca, Uccello, Dürer and a plethora of others. In this system of perspective, painting is defined as a specular surface where two symmetric visual pyramids meet, one starting on the picture's surface plane and extending into the space represented there, with its apex at the vanishing point, and the other moving outward from the picture surface, with the spectator's or painter's eye at its apex. But an observer placing his or her eye at the apex of *Éclipse*'s pyramid will see *nothing*, and will certainly not be able to compare, associate and perceive the various panels.

In thus disturbing the workings of linear perspective, *Éclipse* draws the spectator into a movement characteristic of binocular vision. This activity exceeds the limitations of monocular perspective so well described by art historian Martin Jay in his study of the famed *costruzione legittima*, in particular the loss of any potential for eye movement and the fixing of point of view at the vanishing point.⁶ Placing the small cone on top of the central vanishing point must be seen as a condition of possibility for seeing as Lyne Lapointe understands it: In order for the gaze to be possible, the spectator must renounce the objective identity conferred by monocular perspective.⁷ Standing before the work, the spectator can change vantage points, advance or retreat, and observe with both eyes according to a logic of optical distortion. Viewers of Lapointe's work can delineate and associate elements, and even at times manipulate the work itself, as we are invited to do with *Quinte* (2001) and *Cerf albinos* (1999), by opening and closing panels. This invitation to move is a significant heritage, in Lapointe's work, from her *in situ* installation practice carried out in collaboration with Martha Fleming between 1983 and 1996.⁸

Inversions

Several nineteenth-century scientists, such as L. A. Necker, David Brewster and Sir Charles Wheatstone, were fascinated by the subjective visual phenomenon of reversible perspective. Their research demonstrated how some drawings of crystals, rhomboidal representations or cubic figures could be subject to inversion, which Necker described in 1832 as "a sudden and involuntary change in the apparent position of a crystal or solid represented in an engraved figure," wherein a concave form is suddenly replaced by a convex form, or a figure by its ground.⁹ The phenomenon of concave/convex and figure/ground inversion is today well known: It implies a sudden alteration of percepts in

which a single geometric form can be interpreted as approaching or receding from the spectator, as if each figure were competing to play the starring role.¹⁰ This phenomenon is most potent in the observation of an abstract motif: While puzzling out its organizing principles – scrutinizing the cohesive unity that, through repetition and juxtaposition, organizes it – the gaze oscillates constantly (without the spectator being able to fully control the oscillation) between two readings. This phenomenon is exactly what occurs in *Mirage* and *Pigeons voyageurs*. In both paintings, when viewed from afar, a black and white geometrical motif gives rise to unstable and contradictory percepts.

With *Mirage*, the lozenges and squares in regular juxtaposition form cubic figures derived from a Moroccan motif, the *zellije*, which probably dates from the eleventh century and is still in use in urban architecture.¹¹ When the motif is observed from a distance, two readings alternate, one that privileges an outside view of the motif as convex or volumetric, and one that focuses upon a concave or hollow-shaped interior. To see this, the mind must first interpret the lozenge as a square viewed in perspective. Visual illusions are thereby powerfully provoked, and even reinforced by the mirror-effect conferred by the surface application of black mica. Yet when one draws closer to the work for a second view, its materiality is made more apparent by its imperfection. The sheets of mica have crumbled and irregular edges. Even more significantly, in the top half of the piece, just to the left of centre, an irregular marking breaks the motif. This blemish is crucial: It is here that *Mirage* brings together optical distortion and represented distortion. In other words, not only are we con-voked here to see in a distorted manner, but the work itself represents figural deformations.

Pigeons voyageurs affirms the link, initiated by *Mirage*, between deforming optical effects and the representation of deformation. It does so by obliging the spectator to change position while observing the work, by elaborating deformation in figurative terms and by devising the panel as a surface that looks out at the spectator. Created after the attack on New York's World Trade Center towers on September 11, 2001, *Pigeons voyageurs* presents geometric forms in black and white suggesting an aerial view of a modern city of skyscrapers such as New York. While spectator perception oscillates between a convex view of towers (the exterior of buildings) and a concave representation (interiors made visible), the work as a whole enacts an essential realization stemming from the events of September 11: the simultaneously interior and exterior reality of the twin towers, and the fragilization of the protective function of architectural facades.

In keeping with the logic of inversions, the spectator is also invited to walk around the work. On the other side of the panel, curvilinear forms suggest a deluge, a violent movement of raging waves, or the plumage of birds. The artist has, in addition, pierced two openings in the upper part of the panel, in which two oval panes of glass are suspended. On the glass, a curiosity has been painted: a two-headed pigeon, taken from an illustration in a manuscript of the Emperor Rudolph II.¹² With its two eyes, the work is surely watching us, just as in *Éléments et mémoire de paysage* (2000) and *Tempo* (2002). It observes us while we watch it and circle round it. But its own lenses also harbour images of deformed beings which, in a sense, represent what the spectator is called upon to experience, physiologically speaking, when contemplating the deforming optical effects of the purely abstract works – distortion, ambivalence, strangeness, doubling. The two-headed pigeon, like the albino deer in *Cerf*

albinos (1999), is a curiosity of nature. Did it ever exist? What does it really represent? In *Pigeons voyageurs*, the bird occupies a privileged place. As a being that can see from above, it is a possible witness to the tragedy of September 11, but it is also a being seen and projected on a lens, a target and focal point whose fragility and anomaly are circumscribed. The work reveals what is inherent in any exhibition of aberrations: the risk of fragilizing the object, when it is already wrought with fragility because it is simultaneously unclassifiable, malformed and victimized.

What, to me, is most significant here is that the abstraction – as much in *Mirage* as in *Pigeons voyageurs* – no longer poses the question “how to see?” simply in optical terms, but also does so in terms of representation. In other words, if the abstract painting of Lyne Lapointe privileges the physiological effects of distortion (astigmatism, after-effects and reversals of perspective), if it privileges painting that “takes place” between the spectator and the picture surface, if it invites the spectator to see double, to associate elements and to move around in the space, it's because asking the question “how to see?” is a necessary condition for the possibility of welcoming distortion. It is not only a case of seeing in a distorted manner, but seeing in this way so that the object of curiosity – the deformed being, the victim, the maladjusted – is put in context, perceived and protected, so as to “think more acutely.” The blemish in *Mirage*, the bicephalous pigeon of *Pigeons voyageurs*: As in all the artist's pictorial production, these curiosities cannot be properly seen except with a gaze that allows association and comparison, one that induces a zoomorphism and softens somewhat its function of unification and classification. Such a gaze would be creatively cross-eyed, a condition brilliantly represented by the two eyes that cover *Tempo*'s surface. A circle on one side, an ellipse on

the other. A resonating ring of sound vibrations (produced by the regular fall of the hammer on the iron spring) on one side, an anamorphic ring on the other. Here we have a doubled, stereoscopic seeing, where vision does not result from the fusion of gathered images but from the association, in deformation, of two images.

The pictorial work as a cabinet of curiosities

In his study on American artist Robert Rauschenberg, art historian Leo Steinberg described paintings created during the 1950s as *flatbeds* – painted panels on which the artist juxtaposed a variety of reproductions culled from different mass media. These picture surfaces function as “tabletops, studio floors, charts, bulletin boards – any receptor surface on which objects are scattered, on which data is entered, on which information may be perceived, printed, impressed.”¹³ As such, though hung on the wall like traditional paintings, *flatbeds* are not meant to be apprehended vertically by a spectator in a standing position, but horizontally, as if they really were actual flat beds capable of containing any object from the external world. They articulate a passage from vertical contemplation to horizontal observation. Yve-Alain Bois saw the same type of passage articulated in Soviet artist El Lissitzky’s *Prouns* (geometric works produced around 1920), and felt a similar aesthetic could be found in those artists who strive to destroy the certainty of the spectator’s position vis-à-vis the painting, a position that relies on the illusionist system of perspective and its localization of point of view in a specular relationship to the painting.¹⁴ This critique of pictorial illusionism also underlies analytical cubism, as well as the collages created by Picasso in 1911 and 1912. As Rosalind Krauss maintains, Picasso sought to banish all three-dimensionality from the field of the image, thus affirming the disappearance of the tactile and carnal from the field of

vision. Illusionism, which Krauss defined as an “access through the vehicle of sight to reality in all its carnal fullness – to its weight and density, to its richness and texture, to its heat and vaporosity, to the evanescence of its very perfume”¹⁵ is reduced to a minimum by an artist who no longer believes it possible to accede to such a reality in a world more and more coded in terms of signs. It seems to me essential to note that the work of Lyne Lapointe participates in the *flatbed* aesthetic: Not only are her paintings surfaces receptive to reproductions, photocopies, patterns, motifs and figures drawn from various books in her collection, but the obvious materiality of the works refuses to let these surfaces function in simple mimeticism. However, though it participates in this aesthetic and is critical of the perspectivist system inherited from the Renaissance, her painting does not seek to escape illusionism. Lapointe even affirms the impossibility of escaping it. In a recent interview, she went so far as to specify: “I want to limit in order to open onto the unlimited, onto the tactile, onto the three-dimensional.”¹⁶ And doesn’t the upper panel of *Éléments et mémoire de paysage* (2000), which portrays two eyes linked by a compass, unite the eye and the hand, the visual and the tactile – two senses Picasso represented in a relationship of caesura?

To designate this pictorial practice which simultaneously espouses *flatbed*, opens onto three-dimensionality and cultivates distortion, we might invoke an aesthetic of a two-dimensional cabinet of curiosities. The function of such a cabinet would, however, not be so much to exhibit the curiosity but to care for it in an associative type of *seeing*. The paintings of Lyne Lapointe are not paintings of rupture but of placing in relation. This is why most of her works are composed of a juxtaposition of frames. They are surfaces that welcome what modernity has marginalized or devalued: the picturesque, false

perspectives, aberrations, alchemy, zoomorphism, deformed figures of forgotten origin, such as the two-headed pigeon in *Pigeons voyageurs*, the cubic motif in *Mirage*, the bizarre animal in *Cerf albinos*, the musical instrument in the form of an insect in *Quatuor et spectre* (1999-2000) or the hyper-meta-proto-subatomic structure of *L'Épine dorsale* (1999-2000).¹⁷

In so doing, the paintings animate a true *theatrum mundi*, presenting the perceptible and knowable world in all its variety.¹⁸ In her study of Emperor Rudolf II's Cabinet of Arts and Curiosities, Thea Vignau-Wilberg explains that the *theatrum mundi* of the sixteenth and seventeenth centuries was based not on the modern scientific system as it emerged in the eighteenth century, but on a collection practice whose primary objective was to “give rise to admiration, marvel and surprise at the variety of nature’s manifestations and at the mutations, transitions and transformations nature can generate.”¹⁹ This explains Rudolf II’s incessant fascination with strange beasts – a sparrowhawk with twelve claws, three-legged quail, a two-headed fawn, two-headed pigeons, albinos, and others – fantasies of nature (*mirabilia naturae*) which produced amazement at the miracles nature could perform. What Lyne Lapointe adds to this theatre is a reflection on the modalities of *seeing*: in the twenty-first century, the task is no longer simply to represent curiosity or to marvel at distortion. Nor is the task, contrary to the postulates of cognitive science regarding treatment of common mental difficulties such as anxiety, depression or attention deficit disorders, to *correct* the distortion.²⁰ It is, rather, to cultivate distortion, to exhibit it and to care for it, to transform it, finally, by “thinking more acutely.”

Translated by Erin Moure

1. Lyne Lapointe, interview with Christine Ross, January 19, 2002.
2. Bridget Riley, “The Experience of Painting” (1988), in *The Eye’s Mind: Bridget Riley, Collected Writings 1965-1999*, ed. Robert Kudielka (London: Thames and Hudson, Serpentine Gallery and De Montfort University, 1999), p. 122.
3. *The Artful Eye*, ed. Richard Gregory (Oxford: Oxford University Press, 1995), p. 411.
4. Richard Gregory, *Eye and Brain: the Psychology of Seeing* (Princeton: Princeton University Press, 1997), p. 133. The radiant figure used in *Éclipse* is a photocopy of an illustration by D. M. Mac Kay published in the Gregory book.
5. The reproduction of the binding portrayed on the central panel of *Quinte* (2001) is from Alan G. Thomas, *Great Books and Book Collectors* (New York: Excalibur Books, 1975), pp. 86 and 88.
6. See Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993), pp. 54-56.

7. Even if Albertian linear perspective acknowledged the spectator's corporeality, its monocular perspective transformed the eye into an infinitesimal theoretical point and the spectator into an object. Art historian Norman Bryson has demonstrated very well how the vanishing point is a geometric point, a measurable, visible objective unit that reflects the spectator's point of view. In so doing, the observer comes to perceive himself as a measurable objective unit: "[Albertian space] solidifies a form which will provide the viewing subject with the first of its 'objective' identities." See Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983), pp. 106-107.
8. On Lapointe's collaborative work with Martha Fleming, see, among others, Martha Fleming (with Lyne Lapointe and Lesley Johnstone), *Studiolo* (Montreal and Windsor: Artexes Éditions and Art Gallery of Windsor, 1997); and Christine Ross, "Martha Fleming & Lyne Lapointe," *Parachute*, No. 88 (Oct./Nov./Dec. 1997), pp. 46-47.
9. L. A. Necker, "Observations on some remarkable phenomena seen in Switzerland; and on an Optical Phenomenon which occurs on viewing a Figure of a Crystal or Geometrical Solid," *The London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science* (November 1832), pp. 329-337, quoted in Nicholas J. Wade, *A Natural History of Vision* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998), p. 389.
10. J. B. Deregowski, *Distortion in Art: The Eye and the Mind* (London: Routledge & Kegan Paul, 1964), p. 101.
11. The motif was drawn from Mohamed Sijelmassi, *Les arts traditionnels au Maroc* (Paris: Flammarion, 1974).
12. The illustration can be found in Herbert Haupt et al., *Le Bestiaire de Rodolphe II* (Paris: Éditions Citadelles, 1990), p. 410.
13. Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with 20th Century Art* (London: Oxford University Press, 1972), pp. 84-90.
14. Yve-Alain Bois, "El Lissitzky," *Art in America*, Vol. 76, No. 4 (April 1988).
15. Rosalind Krauss, "The Motivation of the Sign," in *Picasso and Braque: A Symposium*, ed. Lynn Zelevansky (New York: The Museum of Modern Art, 1992), p. 262.
16. Lyne Lapointe, interview with Christine Ross, January 19, 2002.

17. The hyper-meta-proto-subatomic structure was invented by Theosophists Charles W. Leadbeater and Annie Besant at the close of the nineteenth century. Among the many book sources used by Lapointe, we mention Richard Gregory, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*; Faber Birren, *History of Color in Painting* (New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1965); Tony Rice, *Voyages of Discovery: Three Centuries of Natural History Exploration* (London: The Natural History Museum, Scriptum Editions, 2000); Georges Charrière, *L'art barbare scythe* (Paris: Cercle d'art, 1971); Mohamed Sijelmassi, *Les arts traditionnels au Maroc*; Alan G. Thomas, *Great Books and Book Collectors*; Jurgis Baltrusaitis, *Le miroir : essai sur une légende scientifique. Révélations, science-fiction et fallacies* (Paris: Elmayan and Le Seuil, 1978); Baltrusaitis, *Aberrations : essai sur la légende des formes*; Joseph L. Bell, *Metropolitan Zoo*; Farmitalia Carlo Erba, *Pharmacy Through the Ages: From the Beginnings to Modern Times*, tr. from Italian by Rudolf Carpanini and Gillian Mansfield (Parma: Astrea, 1987); Herbert Haupt et al., *Le Bestiaire de Rodolphe II*, and Alexander Roob, *Le Musée Hermétique : Alchimie & Mystique* (Cologne: Taschen, 1997).

18. Thea Vignau-Wilberg, "Le Museum de l'empereur Rodolphe II et le Cabinet des arts et curiosités," in Herbert Haupt et al., *Le Bestiaire de Rodolphe II*, p. 31.

19. Ibid.

20. To examine some of the cognitive approaches exploring, for example, the area of depression, see Aaron T. Beck, *Depression: Causes and Treatment* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1967); Tom Pyszczynski and Jeff Greenberg, *Hanging On and Letting Go: Understanding the Onset, Progression and Remission of Depression* (New York: Springer-Verlag, 1992); and Jaqueline B. Persons, Joan Davidson and Michael A. Tompkins, *Essential Components of Cognitive-Behavior Therapy for Depression* (Washington, D.C.: American Psychological Association, 2001).

Biobibliographie sélective

Lyne Lapointe

Née à Montréal (QC), le 10 août 1957.
Vit et travaille à Mansonville (QC), depuis
1997.

Expositions individuelles et en duo

(Les expositions d'œuvres réalisées en collaboration avec Martha Fleming sont marquées d'un astérisque.)

2002

Lyne Lapointe : La Tache aveugle, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. – Catalogue.

1997

Lyne Lapointe, Susan Hobbs Gallery, Toronto (Ont.), Canada.

**Studiolo*, Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), Canada [itinéraire : Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1998]. – Catalogue.

1996

**Martha Fleming & Lyne Lapointe*, Susan Hobbs Gallery, Toronto (Ont.), Canada. – Catalogue.

1995

**Martha Fleming & Lyne Lapointe: Work 1984/1994*, Susan Hobbs Gallery, Toronto (Ont.), Canada. – Dépliant.

1994

*[*Wild Nights / The Unswept Floor, Miasme / Hyène et la Valve, A Kidnapér / I Have Been Abandoned by the World (œuvres de 1987 à 1989 de la collection permanente du Musée des beaux-arts du Canada)*], Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), Canada.

1993

**Eat Me / Drink Me / Love Me*, Galerie Rochefort (372, rue Sainte-Catherine O.), Montréal (QC), Canada. – Version de l'œuvre adaptée à l'aire d'exposition de la Galerie.

1988

**New Work*, Jack Shainman Gallery, New York, N.Y., États-Unis.

*[*Work from La Donna Delinquenta*], Atelier Roger Bellemare, Montréal (QC), Canada.

1983

Cinema and Ideology: Rebecca Garrett, Lyne Lapointe, P. S. 1, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, New York, N.Y., États-Unis. – Conservatrice : Martha Fleming. – Catalogue.

1981

Galerie France Morin, Montréal (QC), Canada.

Installations et œuvres in situ

(Les œuvres réalisées en collaboration avec Martha Fleming sont marquées d'un astérisque.)

1996

Open Book, The Dulwich Picture Gallery; The Science Museum, Londres, Angleterre, Royaume-Uni. – Installation *in situ* de Martha Fleming incluant une œuvre de Lyne Lapointe. – Dépliant.

1994

**Introduction & Index*, Printed Matter Bookshop at Dia Foundation, New York, N.Y., États-Unis; Librairie Artex, Montréal (QC), Canada; Bath Public Library, Podium Centre, Bath, Angleterre, Royaume-Uni; Ridington Library, University of British Columbia, Vancouver (C.-B.), Canada.

**Matéria Prima*, Jardin de la maison de Dona Yayá, São Paulo, Brésil. – Dans le cadre de la *Biennale de São Paulo*. – Catalogue de la *Biennale*, série de cartes postales.

**The Spirit & The Letter & The Evil Eye*, The Book Museum, George Bayntun Bookbinder and Bookseller, Bath, Angleterre, Royaume-Uni. – Dans le cadre de l'exposition de groupe *Well-spring* présentée au Bath Festival. – Dépliant.

1992

Barra/Barre, Ferme d'élevage à Corumbá, Mato Grosso, Brésil. – Avec Maria Thereza Alvès.

**Duda*, Madrid, Espagne. – Projet pour une bibliothèque abandonnée dans le parc Emir Mohamed, sous l'égide de Edge 92. – Catalogue.

**These the Pearls*, Londres, Angleterre, Royaume-Uni. – Projet pour l'église abandonnée de Saint-Paul, Dock Street, sous l'égide de Edge 92. – Catalogue.

1990

**The Wilds and The Deep*, The Battery Maritime Building, New York, N.Y., États-Unis. – Terminus de traversier à Manhattan. – Réalisé sous l'égide de Creative Time. – Dépliant, affiche.

1989

**Eat Me/Drink Me/Love Me*, The New Museum of Contemporary Art, New York, N.Y., États-Unis, 1989-1990. – Dépliant.

1988

**Chaque maison est un musée*, Montréal (QC), Canada. – Projet sollicité par la CIDEC.

1987

**La Donna Delinquenta*, Théâtre Corona, Montréal (QC), Canada. – Projet pour un théâtre de vaudeville abandonné dans le quartier Saint-Henri de Montréal, réalisé sous l'égide de la corporation Les Petites Filles aux Allumettes.

1984

Le Musée des Sciences, ancien bureau de poste (1700, rue Notre-Dame O.), Montréal (QC), Canada. – En collaboration avec Martha Fleming et Monique Jean. – Affiche.

1983

Projet Building/Caserne #14, Caserne de pompiers (4247, rue Saint-Dominique), Montréal (QC), Canada. – Conservatrice : Martha Fleming. – Assistée de Françoise Boulet.

Expositions collectives

1999

Les Bouches ouvertes, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), Canada.

1998

Dessins et essais : du trait à l'espace, de l'expérimentation à l'expérience, Glendon Gallery, Glendon College, York University, North York (Ont.), Canada. – Une sélection d'œuvres de la Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal.

1997

En cause : Brancusi : une fiction de l'atelier / A Fiction of The Studio, Axe Néo-7, Hull (QC), Canada. – Expo-vente thématique.

Exquisite Corpses, Presentation House Gallery, Vancouver (C.-B.), Canada.

Présences, Galerie de l'UQÀM, Université du Québec à Montréal, Montréal (QC), Canada.

Telling Stories: Recent Acquisitions of Contemporary Art, MacDonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), Canada.

1996

La Collection : œuvres-phares, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1996-1997. – Catalogue.

1995

Pervert, Fine Arts Gallery, University of California, Irvine, Calif., États-Unis. – Catalogue.

Seeing in Tongues: A Narrative of Language and Visual Arts in Québec / Le bout de la langue : Les arts visuels et la langue au Québec, Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver (C.-B.), Canada, 1995-1996 [itinéraire : Galerie de l'UQÀM, Montréal (QC), 1996]. – Catalogue.

1994

De Causis et Tractatibus, Axe Néo-7, Hull (QC), Canada. – Exposition levée de fonds. – Dépliant.

Dreaming of You, Garnet Press Gallery, Toronto (Ont.), Canada.

La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal : le partage d'une vision, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. – Catalogue.

1993

Objets choisis, Galerie Rochefort (350, rue Saint-Paul O.), Montréal (QC), Canada.

1992

La Collection : tableau inaugural, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. – Catalogue.

Pour la suite du Monde, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. – Catalogue.

Questioning the Public, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre for the Arts, Banff (Alb.), Canada. – En collaboration avec Marik Boudreau. – Catalogue.

1991

Apprentissages, Maison de la culture Frontenac, Montréal (QC), Canada. – Dans le cadre de l'événement *Re-Voir le Sida*, organisé par Diffusions gaies et lesbiennes du Québec.

1990

Queer, Wessel O'Connor Gallery, New York, N.Y., États-Unis.

Team Spirit [itinéraire : Neuberger Museum, State University of New York at Purchase, Purchase, N.Y., États-Unis, 1990-1991; Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, Ohio, États-Unis, 1991; Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), Canada, 1991; The Art Museum at Florida International University, Miami, Flor., États-Unis, 1991; Spirit Square Center for the Arts, Charlotte, Car. du N., États-Unis, 1992; Davenport Art Museum, Davenport, Iowa, États-Unis, 1992; Laumeier Sculpture Park, Saint-Louis, Missouri, États-Unis, 1992]. – Catalogue.

The Collector's Cabinet, Curt Marcus Gallery, New York, N.Y., États-Unis.

1989

Une histoire de collections : dons 1984-1989, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. – Catalogue.

1988

Installations : œuvres de la collection permanente | Installations: selected works from the permanent collection, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), Canada. – Dépliant.

1984

Face à face : auto-portraits | Face to Face: Selfportraits, Galerie Powerhouse, Montréal (QC), Canada.

1983

Künstler aus Kanada, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Allemagne de l'Ouest. – Catalogue.

1982

Photographs by Artists, Galerie France Morin, Montréal (QC), Canada.

1981

[*Betty Goodwin, Jene Highstein, Lynne [sic] Lapointe, Marcel Lemyre, Keith Sonnier*], Galerie France Morin, Montréal (QC), Canada.

Écrits de l'artiste

(En collaboration avec Martha Fleming)

Textes dans catalogues

1994

« Matière première ». – 22. Biental Internacional São Paulo 1994. – São Paulo : Fundação Biental de São Paulo, 1994. – P. 417-420

1990

« [Sans titre] ». – Team spirit. – New York : Independant Curators Incorporated, 1990. – P. 28-29

« [Sans titre] ». – The Wilds and The Deep: Martha Fleming and Lyne Lapointe : a project for the Battery Maritime Building (of the City of New York). – [New York : Creative Time, 1990]. – P. [3-5]

1989

« [Note biographique] ». – (Architectures oubliées) : photographie : Marik Boudreau. – Traduction par Rachel Martinez. – [Montréal : Galerie Optica], 1989. – Texte français et anglais. – P. [4]

1988

« Keyhole ». – Sight specific : lesbians & representation. – Toronto : A Space, 1988. – Projet d'artistes. – P. 1, 56

Textes dans livres

1994

« Untitled ». – Queues, rendezvous, riots : questioning the public in art and architecture. – Photographie : Marik Boudreau; sous la direction de George Baird et Mark Lewis. – Banff : Walter Phillips Gallery, 1994. – P. [74-79]

1992

« Animal love : Miasme/Hyène et la Valve ». – A leap in the dark : Aids, art and contemporary cultures. – Sous la direction de Allan Klusacek et Ken Morrison. – Montréal : Artexes : Véhicule Press, 1992. – P. 70-84

« Ghost story ». – Imagining the city : documents. – Melbourne : Centre for Design at RMIT, 1992. – P. 11-26

« [Sans titre] ». – Pour la suite du monde : cahier : propos et projets des artistes. – Sous la direction de Gilles Godmer et Réal Lussier. – Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. – Aussi en anglais, p. 69. – P. 20-21

1991

« An iron hand in a velvet glove ». – Virtual seminar on the bioapparatus. – Banff : The Banff Centre for the Arts, 1991. – P. 38-39

1990

« Taste of honey ». – Instabili : la question du sujet = The question of subject. – Sous la direction de Marie Fraser et Lesley Johnstone. – Montréal : La Centrale (Galerie Powerhouse) : Artexes, 1990. – Projet d'artistes. – P. 1

1986

« Object lesson / the bodysnatchers ». – Photography / politics : two. – Sous la direction de Patricia Holland, Jo Spence et Simon Watney. – London : Comedia Publishing Group : Photography Workshop, 1986. – Repris dans *Photo Communiqué*, vol. 8, no. 2 (Summer 1986), sous « Item », p. 31-33. – P. 22-23

« [Anamorphose] ». – Les femmes du Québec dans les années 80 : un portrait = Quebec women in the 80's : a portrait. – Sous la direction de Annebet Zwartsenberg. – Montréal : Éditions du Remue-ménage, 1986. – En français, p. [32]. – P. 119

Textes dans périodiques

1994

« Leçon de physique ». – Possibles. – Vol. 18, n° 1 (hiver 1994). – Sous « Témoignages ». – P. 34-38

1993

« Introduction & Index ». – C Magazine. – No. 39 (Fall 1993). – Projet d'artistes. – P. 1, 29-40, 107

1991

« 'The charting of abandoned waters' : Martha Fleming and Lyne Lapointe ». – Entretien avec Kathryn Kirk, Linda Nelson et Lise Weil. – Trivia : A Journal of Ideas. – Special Issue, no. 18 (Fall 1991). – P. 25-51

1990

« Critical poetics : the Canadian team Fleming & Lapointe circumvents the forbidding walls of establishment hierarchies to bring art to the people ». – Entretien avec Laura Cottingham. – Contemporanea. – Vol. 3, no. 6 (Summer 1990). – P. 74-79

1989

« Conversation d'amoureuses ». – Protée. – Vol. 17, n° 1 (hiver 1989). – P. 5-6

« [Sans titre] ». – Issues, Public Art. – (Winter/Spring 1989). – New York

1987

« Martha Fleming/Lyne Lapointe : "La Donna Delinquenta" ». – ETC Montréal. – Entretien avec Manon Lapointe. – Vol. 1, n° 1 (automne 1987). – P. 40-42

Catalogues d'expositions individuelles et en duo

(Avec Martha Fleming, Rebecca Garrett)

2002

Godmer, Gilles. – Lyne Lapointe : la tache aveugle. – Avec la collaboration de Steve Baker et Christine Ross. – Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2002. – 96 p.

1997

Fleming, Martha; Lapointe, Lyne; Johnstone, Lesley. – Studiolo : the collaborative work of Martha Fleming & Lyne Lapointe. – Montréal : Artextes; Windsor : Art Gallery of Windsor, 1997. – 201 p.

1995

Martha Fleming, Lyne Lapointe : work 1984/1994. – Toronto : Susan Hobbs Gallery, 1995. – [6] p. – Dépliant

1994

Matéria Prima. – [S. l.] : [s. n.], 1994. – N. p. – Série de cartes postales

1990

The Wilds and The Deep : Martha Fleming and Lyne Lapointe : a project for the Battery Maritime Building (of the City of New York). – En collaboration avec Creative Time et avec l'aide de Petunia Alves, Marik Boudreau, Cristina Trowbridge. – [New York : Creative Time, 1990]. – [12] p. – Dépliant

1989

Eat Me/Drink Me/Love Me. – New York : The New Museum of Contemporary Art, [1989]. – [4] p. – Dépliant

1983

Cinema & ideology : Rebecca Garrett and Lyne Lapointe. – Texte de Martha Fleming. – [Long Island City, N.Y.] : [P. S. 1, Institute for Art & Urban Resources], 1983. – N. p.

Textes dans catalogues d'expositions collectives

1995

Lamoureux, Johanne. – « Le bout de la langue : les arts visuels et la langue au Québec ». – Seeing in tongues : a narrative of the visual arts in Québec = Le bout de la langue : les arts visuels et la langue au Québec. – Vancouver : Morris and Helen Belkin Art Gallery, 1995. – Aussi en anglais sous le titre « Seeing in tongues : a narrative of the visual arts in Québec », traduction par Don McGrath, p. 1-19. – P. 20-39

Lamoureux, Johanne. – « Martha Fleming and Lyne Lapointe ». – Seeing in tongues : a narrative of the visual arts in Québec = Le bout de la langue : les arts visuels et la langue au Québec. – Vancouver : Morris and Helen Belkin Art Gallery, 1995. – Texte français et anglais. – P. 48-51

1992

B[lanchette], M[anon]. – « [Martha Fleming et Lyne Lapointe] ». – La collection : tableau inaugural. – Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. – P. 384

1988

Selice, Janice. – « Installations ». – Installations : œuvres de la collection permanente = Installations : selected works from the permanent collection. – Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1988. – Également en anglais. – P. [4]

1983

Osterwold, Tilman; Ferguson, Bruce. – « [Entretien des auteurs] ». – Künstler aus Kanada : Räume und Installationen. – Stuttgart : Württembergischer Kunstverein, 1983. – Lapointe, p. 15. – P. 14-19

Textes dans livres

1999

Arbour, Rose-Marie. – « L'identité, l'acculturation, les croisements ». – L'art qui nous est contemporain. – Montréal : Artextes, 1999. – (Prendre parole; 2). – Sous ch. 3 « Fonctionnement et effets de l'art contemporain », p. 99-144. – P. 115-117

1992

St-Gelais, Thérèse. – « Martha Fleming et Lyne Lapointe ». – Diagonales Montréal : 10 monographies. – Traduction par Colette Tougas. – Montréal : Parachute, 1992. – Texte français et anglais. – P. 6

1990

Arbour, Rose-Marie. – « Quelques remarques sur l'appropriation sans trompe-l'œil en arts visuels ». – Illudere, ou Se jouer du trompe-l'œil. – [Montréal] : N. B. J. : Graff, 1990. – Fleming/Lapointe, p. 49. – P. 41-50

Phillips, Patricia C. – « Looking at loot ». – Creative Time 1989-1990. – New York : Creative Time, 1990. – P. 28-31

Textes dans périodiques

1999

Arbour, Rose-Marie. – « L'espace public comme lieu d'œuvres multidisciplinaires chez des femmes artistes au Québec au cours des trois dernières décennies ». – Trois. – Vol. 15, n° 1, 2/3 (1999). – P. 54-60

Horne, Stephen. – « Studiolo : forgotten places ». – Canadian Art. – Vol. 16, no. 1 (Spring 1999). – P. 82

1998

Aquin, Stéphane. – « Martha Fleming et Lyne Lapointe : lieux communs ». – Voir. – Vol. 12, n° 21 (28 mai/3 juin 1998). – P. 14-15

Arbour, Rose-Marie. – « Martha Fleming et Lyne Lapointe : Et pourquoi pas love = Martha Fleming et Lyne Lapointe : And why not l'amour? ». – Espace. – N° 46 (hiver 1998/1999). – P. 16-21

Bernier, Jean-Jacques. – « Des constellations de sens : Studiolo : Martha Fleming & Lyne Lapointe ». – Vie des Arts. – Vol. 42, n° 172 (automne 1998). – P. 71-72

Bérubé, Stéphanie. – « Martha Fleming et Lyne Lapointe au MAC ». – La Presse. – (30 mai 1998). – P. D-12

Cadorette, Johanne. – « Beautiful fragments : a microcosme of Martha Fleming & Lyne Lapointe's landmark partnership ». – Hour. – Vol. 6, no. 22 (June 4/10, 1998). – P. 67

Campeau, Sylvain. – « Martha Fleming and Lyne Lapointe : Musée d'art contemporain de Montreal : exhibit ». – C Magazine. – No. 60 (Nov. 1998/Jan. 1999). – P. 48

Lamarche, Bernard. – « La séduction des vitrines : l'intelligence, la sensibilité et l'audace de Fleming et Lapointe ». – *Le Devoir*. – (30 mai 1998). – P. D-10

1997

Catchlove, Lucinda. – « The spiritual life : Fleming and Lapointe build a special relationship ». – *Hour*. – (May 1st/7, 1997). – P. 41

Griggers, Camilla; Tenhaaf, Nell. – « Studiolo : the mutable space of Martha Fleming and Lyne Lapointe ». – *Fuse*. – Vol. 20, no. 4 (Aug. 1997). – Sous « Reviews : Books ». – P. 47-48

Mays, John Bentley. – « Two lives transfigured : artists Martha Fleming and Lyne Lapointe assemble resonant souvenirs of their 15-year collaboration and transformation ». – *The Globe and Mail*. – (Feb. 1st, 1997). – P. C-7

Ross, Christine. – « Martha Fleming & Lyne Lapointe : Art Gallery of Windsor ». – *Parachute*. – N° 88 (oct./nov./déc. 1997). – P. 46-47

1996

Bogardi, Georges. – « Déjà voodoo : in an exhibition summarizing thirteen years of collective artmaking, Martha Fleming and Lyne Lapointe put their past on parade ». – *Canadian Art*. – Photographies de Geoffrey James. – Vol. 13, no. 2 (Summer 1996). – P. 60-65

Brett, Guy. – « Changing places (the art of crossing cultural barriers : Martha Fleming, with Lyne Lapointe at the Dulwich Picture Gallery and the Science Museum, London, Exhibits) ». – *Art Monthly*. – No. 200 (Oct. 1996). – P. 30-31

1994

Fleming, Martha. – « The Spirit & The Letter & The Evil Eye ». – *Parkett*. – Nr. 42 (1994). – Aussi en allemand sous le titre « Der Geist & der Buchstabe & der böse Blick », traduction par Magda Moses et Bram Opstelten, p. 158-163. – P. 153-157

1993

Cron, Marie-Michèle. – « Les enfants terribles frappent à nouveau ». – *Le Devoir*. – (20 mars 1993). – P. C-14

Duncan, Ann. – « One whole room as a still life : for Montreal artist, 'the exhibition space is the frame of my work' ». – *The Gazette*. – (Feb. 27, 1993). – P. K-5

Goodes, Donald. – « Rented space : Montreal artists Lyne Lapointe and Martha Fleming offer enriching experience with their newest installation, *Eat Me/Drink Me/Love Me* ». – *Hour*. – (Feb. 18/24, 1993). – P. 16

1992

Phillips, Patricia C. – « Public art : the point in between ». – *Sculpture*. – Vol. 2, no. 3 (May/June 1992). – P. 36-41

1991

Johnstone, Lesley. – « Les installations de Lyne Lapointe et Martha Fleming, des actes d'« empowerment » ». – *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. – Vol. 2, n° 4 (oct./nov. 1991). – Aussi en anglais dans l'édition anglaise du *Journal*, sous le titre « Acts of empowerment : the projects of Lyne Lapointe and Martha Fleming ». – P. 7

Lamoureux, Johanne. – « French kiss from a no man's land : translating the art of Quebec ». – *Arts Magazine*. – Vol. 65, no. 6 (Feb. 1991). – P. 48-54

1990

Baert, Renee. – « Abandonment and grace : the architectural interventions of Martha Fleming and Lyne Lapointe ». – *Canadian Art*. – Vol. 7, no. 1 (Spring 1990). – P. 72-77

Cappellazzo, Amy. – « Do me/do me/do me ». – *Out Week*. – (Jan. 28, 1990). – P. 66-67

Deitcher, David. – « Marking time ». – *The Village Voice*. – Vol. 35, no. 26 (June 26, 1990). – P. 93

Gilbert, Elizabeth. – « Maritime's creative time : art of The Wilds and The Deep revives Battery Maritime Bldg. ». – *Down-town Express*. – Vol. 4, no. 12 (June 11, 1990). – New York

Héту, Richard. – « L'œuvre de deux montréalaises dans une gare maritime fait des vagues ». – *La Presse*. – (9 juin 1990). – P. D-4, 7

Hirsh, David. – « Alternate history ». – *New York Native*. – No. 375 (June 25, 1990). – Sous « Galleries ». – P. 30-31

Lloyd, Ann Wilson. – « Martha Fleming and Lyne Lapointe at the Battery Maritime Building ». – *Art in America*. – Vol. 78, no. 12 (Dec. 1990). – Sous « Review of exhibitions ». – P. 174

Lloyd, Ann Wilson. – « Fleming & Lapointe ». – *Contemporanea*. – Vol. 3, no. 5 (May 1990). – Sous « Exhibitions ». – P. 94

Phillips, Patricia C. – « Martha Fleming and Lyne Lapointe : Battery Maritime Building ». – *Artforum*. – Vol. 29, no. 2 (Oct. 1990). – Sous « Reviews ». – P. 171

Phillips, Patricia C. – « Martha Fleming and Lyne Lapointe : The New Museum of Contemporary Art ». – *Artforum*. – Vol. 28, no. 7 (Mar. 1990). – Sous « Reviews ». – P. 160

Tenhaaf, Nell. – « Martha Fleming and Lyne Lapointe : The New Museum of Contemporary Art, New York ». – *Parachute*. – N° 58 (avr./mai/juin 1990). – P. 50-51

Tourigny, Maurice. – « The Wilds and The Deep : le beau rébus des canadiennes Lapointe et Fleming ». – *Le Devoir*. – (2 juin 1990). – P. C-9

1989

« Eat Me/Drink Me/Love Me ». – *Artsnews*. – (Dec. 1989). – New York

Lloyd, Ann Wilson. – « Canada comes of age ». – *Contemporanea*. – Vol. 2, no. 8 (Nov. 1989). – P. 60-67

Mahoney, Robert. – « Lyne Lapointe and Martha Fleming (Jack Shainman, nov. 22-dec. 22) ». – *Arts Magazine*. – Vol. 63, no. 7 (Mar. 1989). – Sous « New York in review ». – P. 97-98

P[hillips], P[atricia] C. – « Les petites filles aux allumettes : ideas of abandonment ». – *Issues, Public Art*. – (Winter/Spring 1989). – P. 12-13

1988

Johnstone, Lesley. – « Allegories of abandonment : Martha Fleming and Lyne Lapointe ». – *Vanguard*. – Vol. 17, no. 5 (Nov. 1988). – P. 22-27

Pavlovic, Diane. – « La Donna Delinquenta ». – *Jeu : cahiers de théâtre*. – N° 47 (juin 1988). – P. 175-178

1987

Aaron, Susan. – « Lyne Lapointe, Martha Fleming : La Donna Delinquenta ». – *High Performance*. – Vol. 10, no. 3, issue 39 (1987). – P. 96

Bogardi, George. – « Martha Fleming and Lyne Lapointe : La Donna Delinquenta ». – Canadian Art. – Vol. 4, no. 3 (Fall/Sept. 1987). – P. 107-108

Dagenais, Francine. – « Martha Fleming and Lyne Lapointe, La Donna Delinquenta : Corona theatre ». – Artforum. – Vol. 26, no. 2 (Oct. 1987). – Sous « Reviews ». – P. 139-140

Fisher, Jennifer. – « La Donna Delinquenta ». – Parachute. – N° 48 (sept./oct./nov. 1987). – P. 59-60

Gravel, Claire. – « La Donna Delinquenta ». – Le Devoir. – (30 mai 1987). – P. C-10

Guilbert, Charles. – « La Donna Delinquenta : le Corona kidnappé ». – Voir. – Vol. 1, n° 25 (21/27 mai 1987). – P. 21

Lefebvre, Paul. – « Martha Fleming et Lyne Lapointe : l'ancien théâtre Corona ». – Vanguard. – Vol. 16, no. 4 (Sept./Oct. 1987). – P. 38

Lepage, Jocelyne. – « ... mais avec La Donna Delinquenta Les petites filles aux allumettes vont frapper encore ! ». – La Presse. – (16 mai 1987). – P. F-1

Reinblatt, Melanie. – « Women of crime : make good (art) ». – Montreal Mirror. – Vol. 2, no. 16 (May 22/June 11, 1987). – P. 15

1986

Arbour, Rose Marie; Couture, Francine. – « Le point de vue de l'artiste : l'art par amour ». – Possibles. – Vol. 10, n° 3/4 (printemps/été 1986). – P. 279-297

1985

Lamoureux, Johanne. – « Lieux et non-lieux du pittoresque ». – Parachute. – N° 39 (juin/juill./août 1985). – Réédité en anglais sous le titre « Places and commonplaces of the picturesque » dans *Sight Lines: Reading contemporary Canadian art*, sous la direction de Jessica Bradley et Lesley Johnstone, Montréal, Artexes, 1994, p. 284-309 et, en français, dans la traduction de l'ouvrage précité (paru sous le titre *Réfractions : trajets de l'art contemporain au Canada [...]*, Montréal, Artexes, Bruxelles, La Lettre volée, 1998), p. 308-332. – P. 10-19

1984

Arbour, Rose-Marie. – « L'art comme événement ». – Possibles. – Vol. 8, n° 3 (printemps 1984). – P. 83-94

Dagenais, Francine. – « Lyne Lapointe, Martha Fleming and Monique Jean : Le Musée des Sciences ». – Vanguard. – Vol. 13, no. 4 (May 1984). – P. 32-33

Daigneault, Gilles. – « Le "Musée des Sciences" : l'art, les femmes et la science dans un anti-musée... ». – Le Devoir. – (18 févr. 1984). – P. 19, 28

Des Châtelets, Michèle. – « Espaces du corps, corps dans l'espace ». – Parachute. – N° 35 (juin/juill./août 1984). – Sous « Le Musée des Sciences ». – P. 31-32

Laframboise, Alain. – « [Le Musée des Sciences] ». – Parachute. – N° 35 (juin/juill./août 1984). – Sous « Le Musée des Sciences ». – P. 30-31

Reeves, John. – « Lyne Lapointe : Martha Fleming : Monique Jean : Montreal/Que. ». – Canadian Art. – Vol. 1, no. 1 (Fall 1984). – Sous « The right space ». – P. 54-55

Ross, Christine. – « Le Musée des Sciences ». – Intervention. – N° 24 (été 1984). – P. 37-39

1983

Maus, Sibylle. – « Die Dramaturgie des Unterbewußtseins : 15 Künstler aus Kanada im Württembergischen Kunstverein ». – Kunstforum. – Nr. 61 (Spring 1983). – En allemand. – P. 163

Nemiroff, Diana. – « Identity and difference : Canadians at Stuttgart ». – Vanguard. – Vol. 12, no. 5/6 (Summer 1983). – P. 18

Nemiroff, Diana. – « Lyne Lapointe : Projet Building/Caserne #14 ». – Vanguard. – Vol. 12, no. 3 (Apr. 1983). – P. 32-33

1982

Fleming, Martha. – « Montreal : Genevieve Cadieux, Landon Mackenzie and Lyne Lapointe : Galerie France Morin ». – Artforum. – Vol. 20, no. 8 (Apr. 1982). – P. 86-87

1981

Abbott, Louise. – « Betty Goodwin, Jene Highstein, Lynne [sic] Lapointe, Marcel Lemyre, Keith Sonnier : Galerie France Morin ». – Artscanada. – Vol. 38, no. 240/241 (Mar./Apr. 1981). – P. 53-54

Toupin, Gilles. – « L'ère du copie-art : un détournement technologique ». – La Presse. – (21 nov. 1981). – P. D-26

Viau, René. – « Le Paris de Robert Doisneau ». – Le Devoir. – (14 nov. 1981). – P. 37

Vidéogramme

1996

Matéria prima et le travail collaboratif de Martha Fleming et Lyne Lapointe [enregistrement vidéo]. – Réalisation, Nancy Marcotte et Petunia Alves. – Montréal : Groupe Intervention-vidéo, 1996. – 1 vidéocassette, 21 min. – Coul., son. – Également disponible en anglais

Liste des œuvres*

- 1 Constellation, 1996**
Encres et graphite sur papier
224,6 x 222,2 cm
Avec l'aimable concours de la
Susan Hobbs Gallery, Toronto
- 2 Pluie d'ustensiles, 1996**
Encre sur papier
263,3 x 261,9 cm
- 3 Cardinaux, 1996**
Huile sur papier vergé
260 x 240 cm
Collection Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa
- 4 Lubok, 1996**
Encres et huile de lin sur papier
280 x 325 cm
Avec l'aimable concours de la
Susan Hobbs Gallery, Toronto
- 5 Recueil, 1997**
Huile, encre et cire sur papier
cousu sur lin, sur papier collé en
plein sur contreplaqué, feuille,
verre et moulures de bois
109,8 x 252,3 x 3,5 cm
Avec l'aimable concours de la
Susan Hobbs Gallery, Toronto
- 6 Zoomorphisme, 1998**
Huile et gravure à l'acide sur verre,
feuille, papier marbré et gravures
anciennes découpées et cousues
sur lin sur contreplaqué et cadre en
bois peint
185,2 x 104 x 4 cm
- 7 Mirage, 1998-1999**
Mica, graphite sur papier collé en
plein sur bois et cadre en bois teinté
162 x 64,5 x 2,7 cm
- 8 Tigre, 1999**
Huile et collage sur papier marbré
collé en plein sur contreplaqué et
cadre en bois peint, 7 petits cadres
en bois peint avec collage et
10 flèches en bois
171,3 x 204,5 x 23,5 cm
- 9 Substantias, 1999**
Huile sur toile et sur cuir sur contre-
plaqué et cadre en bois teinté
123,7 x 77,8 x 5 cm
- 10 Le double portrait de Madame
Bee, 1999**
Huile sur papier collé en plein sur
contreplaqué et cadre en bois peint
222 x 103,8 x 2,5 cm
- 11 Abracadabra, 1999**
Huile sur papier collé en plein,
incisions et lettres poinçonnées sur
contreplaqué, bois, baguettes en
bois, papier peint, papiers peints et
découpés et cadre en bois teint
85 x 247,5 x 16,5 cm
- 12 Autoportrait, 1999**
Huile sur papier collé en plein sur
contreplaqué, cire, verre, mica,
turquoises, coquillages, étoiles de
mer, ciment, paille et cadre en bois
167 x 117 x 5 cm
- 13 Cerf albinos, 1999**
Huile sur papier collé en plein sur
contreplaqué avec volets, cadre en
bois teinté et charnières de métal
151 x 216,2 x 5,5 cm (volets ouverts)
151 x 124 x 5,5 cm (volets fermés)
- 14 Tapisserie de squelettes, 1999-
2000**
Huile et cire sur papier, structures
de bois, cadres en métal
5 panneaux
241,5 x 230 x 2,5 cm (l'ensemble)
- 15 L'Épine dorsale, 1999-2000**
Huile sur papier collé en plein sur
contreplaqué avec cadres en bois
peint, graphite et photocopies pour
l'élément du centre
Triptyque
151,5 x 218 x 4,5 cm (l'ensemble)

- 16 *Quatuor et spectre*, 1999-2000**
Graphite et huile sur papier collé en plein sur contreplaqué, petit cadre en bois et cadres en bois peint
Polyptyque (5 panneaux)
197,5 x 232,5 x 4,5 cm (l'ensemble)
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
- 17 *Éléments et mémoire de paysage*, 2000**
Graphite, huile sur papier collé en plein sur contreplaqué avec cadres en bois peint, compas ancien, œil-de-tigre
Diptyque
161,5 x 125 x 15 cm
- 18 *Nébuleuse*, 2000**
Huile sur papier collé en plein sur contreplaqué avec cadre en bois peint et fléchette
169,2 x 200 x 18 cm
- 19 *L'Éperon*, 2001**
Huile sur papier, collage, éperon usagé, étoiles en plomb, amulette en métal, bois de cerfs sur papier collé en plein sur contreplaqué et cadre en bois peint
123,5 x 108,5 x 16,5 cm
- 20 *Quinte*, 2001**
Huile sur papier collé en plein sur contreplaqué, cadres en bois peint, marqueterie de petites branches, charnières de métal
Triptyque (avec panneaux latéraux recto verso)
127,5 x 189,5 x 22 cm (fermé)
127,5 x 382 x 10 cm (ouvert)
- 21 *Mestiço*, 2001**
Nacre, mica, ciment sur contreplaqué et cadre en bois teinté
186,5 x 126 x 5,5 cm
- 22 *Éclipse*, 2001**
Papier collé en plein sur contreplaqué et sur cadre en bois, petits cadres et polyèdre en bois peint
- 23 *No man's land*, 2001**
Plaque émaillée, pyrogravure sur papier collé en plein sur contreplaqué, cadre de métal
163,5 x 98,7 x 15 cm
- 24 *Pigeons voyageurs*, 2001**
Huile sur papier collé en plein sur contreplaqué, huile sur verre, métal
143 x 183,8 x 53,5 cm
- 25 *Perchoirs*, 2002**
Graphite et huile sur papier d'Arménie collé en plein sur contreplaqué, fer, 27 plaques de verre peintes, cadre en bois
220 x 246 x 14 cm
- 26 *Tempo*, 2002**
Latex, pyrogravure et collage sur papier collé en plein sur contreplaqué, mécanisme d'horlogerie modifié, piles, charnière de métal
81,7 x 122,5 x 64 cm (profondeur variable)
- 27 *Cupidons*, 2002**
Collage avec ailes de papillons et feuillets d'un cahier ancien sur papier collé en plein sur contreplaqué, peinture au latex, huile, moulures de bois, mécanisme d'horlogerie modifié, volets en verre peint à l'huile, métal
191 x 230 x 16,5 cm
- 28 *L'Écran*, 2002**
Huile de lin, peinture au latex et cire sur papier japonais, trépieds de métal
Triptyque
200 x 99 x 29 cm (chaque élément)
Installation de dimensions variables

** À moins d'indication contraire, les œuvres proviennent de la collection de l'artiste.*

Steve Baker est professeur en culture visuelle contemporaine à l'Université du Central Lancashire au Royaume-Uni. Il est l'auteur de *The Postmodern Animal* (Reaktion Books, 2002), et une nouvelle édition de son ouvrage *Picturing the Beast : Animals, Identity, and Representation* a été publiée en 2001 aux presses de l'Université de l'Illinois. Il fait partie du comité de rédaction de *Society and Animals*, et a agi à titre d'éditeur invité pour un numéro spécial de cette revue intitulé « The Representations of Animals » en 2001. Certains aspects de la recherche qu'il poursuit sur le rôle de l'animal en art, en philosophie et dans la culture populaire ont été publiés dans *Tate, Performance Research* et divers catalogues d'expositions.

Christine Ross est professeure agrégée et directrice du Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill où elle enseigne l'histoire et la théorie de l'art moderne et contemporain, notamment l'histoire des arts médiatiques. Elle est l'auteure de *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré* (Artextes, 1996). Parmi ses publications récentes, mentionnons « Pipilotti Rist : Images as Quasi Objects » (*Paradoxa* 7, 2001), « The Insufficiency of the Performative : Video art at the turn of the millennium » (*Art Journal*, 2001), « Vision and insufficiency : Rosemarie Trockel's Distracted Eye » (*October*, 2001) et « Redefinitions of abjection in contemporary performances of the female body », in F. Connelly, dir. *Grotesque Histories of Modern Art* (Cambridge University Press, 2002).

Gilles Godmer est conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal, où il a conçu et réalisé, entre autres expositions, *Pour la suite du Monde* (1992; en collaboration avec Réal Lussier); *Geneviève Cadieux* (1993); *Gilles Mihalcean* (1995); *Stan Douglas* (1996); *Louis Comtois : La lumière et la couleur* (1996); *Charles Gagnon, une rétrospective* (2001). Il a également enseigné au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, ainsi qu'au programme de maîtrise en muséologie de l'Université du Québec à Montréal.

