

ETC



PEINTURE(s)

Louise Masson, Galerie Trois Points, Montréal

Michel Bricault

Number 61, March–April–May 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35331ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bricault, M. (2003). Review of [PEINTURE(s) / Louise Masson, Galerie Trois Points, Montréal]. *ETC*, (61), 46–48.

Montréal

PEINTURE(S)

Louise Masson, Galerie Trois Points, Montréal.

de l'œuvre, de sa réalisation, comme de sa réception une part est semblable au vécu de rencontre de l'expérience sexuelle. L'oubli. Un oubli fort étrange, spécifique pourtant où tout se fait de gestes appropriés, de ceux-là, précisément nécessaires dans l'instant. Nous « fonctionnons », alors, selon les besoins d'une énergétique quasi instinctuelle. Comme lors d'une hypnose, nous sommes pris en charge. Nous habitons l'expérience. L'un et le multiple se font multiplicité (Deleuze). Une étrange chorégraphie où nos gestes, leur rythmique, se font de cette autre partie de nous-mêmes qui est le corps de l'autre.

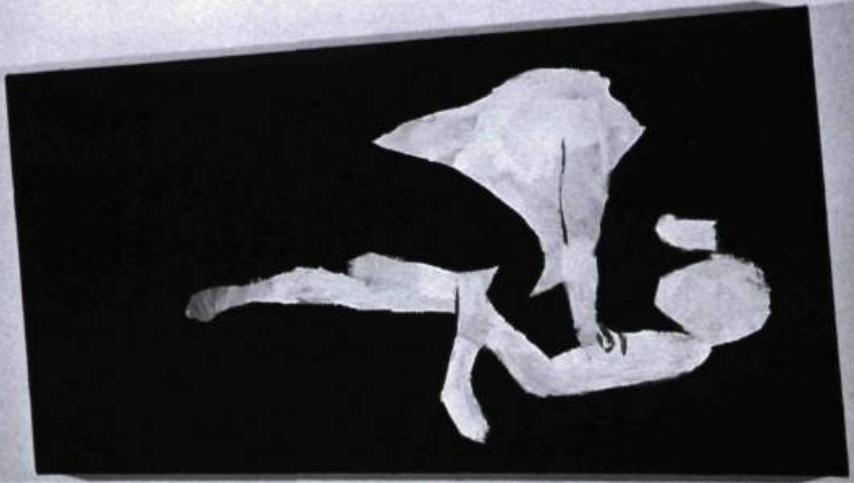
Les représentations tirées de l'estampe érotique japonaise (*shunga*) peuplant les derniers tableaux, tous en noir et blanc, que Louise Masson présentait récemment chez Trois Points, disent une part de cet oubli contenu au cœur d'une production que nous croyions, pourtant, connaître. Face à leur représentation, on se surprend à se demander comment cela peut être aussi sombre. Quel rapport, en effet, le noir et blanc entretiendrait-il avec cette fête des sens qu'est la rencontre amoureuse ? Une telle chose ne devrait-elle pas être colorée, pour ne pas dire bariolée d'emportements ? Mais décide-t-on dans un tel cas ? N'est-ce pas autre chose qui, plutôt, encore une fois, s'en charge pour nous ? Car l'oubli dit aussi l'abolition, la disparition, la mort à soi et la couleur de l'ombre. Toute re-naissance est le fruit d'une fin continue. Rien n'est séparé. Car ce qui surprend ici est que nous croyions connaître le travail de cette artiste. La peinture de Louise Masson c'est (n'était-ce pas ?) une certaine modalité de l'abstraction géométrique. Si, comme je l'affirme, rien n'est séparé, qu'est-ce alors qui continue ? Si le changement n'est ailleurs que dans ce qui fut, qu'est-ce alors qui demeure inchangé en lui ? Il est certains cas où le présent construit le passé.

L'utilisation d'une gamme réduite à deux éléments, comme ici ce noir et blanc, n'est pas nouvelle. La production antérieure était régulièrement faite ainsi d'une réduction à deux couleurs, à deux teintes. La forme irrégulière de certains tableaux de l'exposition (*Scène d'amour VII et XII*, par ex.) reprend, elle aussi, des éléments de composition déjà utilisés. Non, ce qui semble nouveau, c'est cette figuration. Surprenante surtout parce qu'empruntée à l'estampe érotique japonaise. Et on se demande la raison de cela. Étrange motif que cette représentation tirée des *shunga* japonais. Mais si on comprend la structure formelle singulière des corps et des tissus emmêlés qui fragmentent avec raffinement

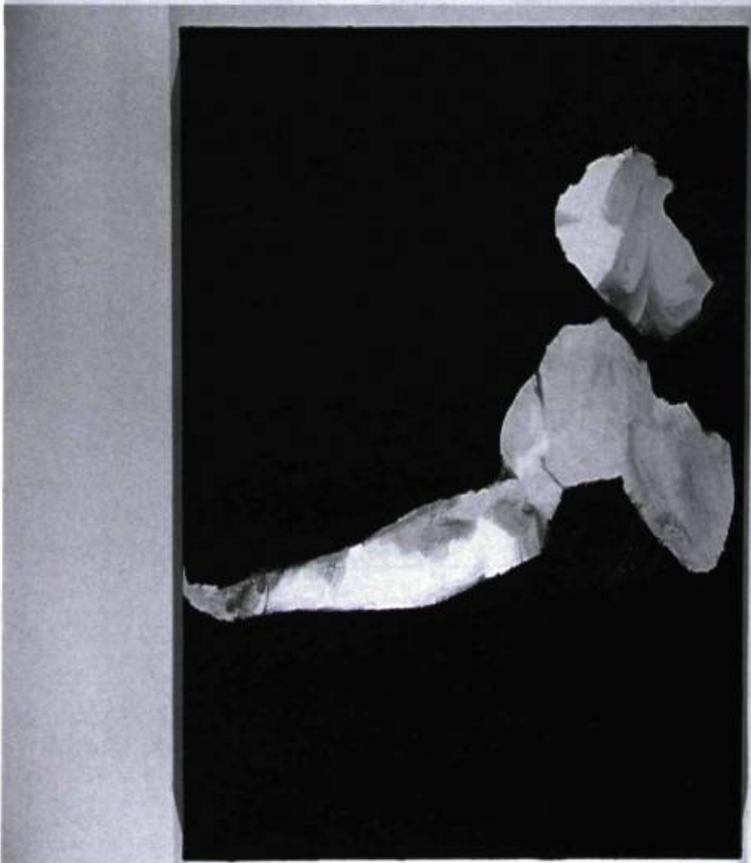
le corps multiple de la rencontre amoureuse, on entrevoit ce qui put jouer en sa faveur comme motif et, surtout, ce que Masson sut y voir d'implications surprenantes pour sa peinture. Car seule cette forme, unique et multiple, des corps fragmentés par ce jeu des tissus et de membres emmêlés, dont le masque des visages dit l'étrangeté, est conservée. Le reste, lieu et contexte, couleurs et proportions, est évacué.

Tout, ici, porte vers la contrepartie, pour ne pas dire le manque, de ce qui est proposé. La réduction au noir et blanc ramenant la composition à un seul niveau, un seul plan, et dont l'écrasement tonal complexifie la lecture tout en réduisant la portée anecdotique du sujet. Les valeurs, pointant l'absence de couleur, parlent de dessin là où c'est de peinture dont il est question. On assiste à l'inversion du rapport fond/forme : c'est une image en négatif qu'offre Louise Masson. Cette référence au langage photographique, à quoi cette production puise puisque ses sources viennent toutes de la reproduction, est immédiatement contrebalancée par la facture de la matière picturale. Le présent de ces images, venu d'un passé qui, tout en ne nous appartenant pas culturellement, participe d'une part connue de notre vie, dit à la fois la distance de temps et d'espace et leur évidente proximité. L'agitation, l'emportement de la forme dont l'austérité du noir et blanc montre à la fois l'excès et la retenue. La figure, qui n'est pas le lieu de l'érotisme, mais le signe de son attente. Le vide, est-ce le blanc des figures ? Et le plein ? Du noir et du blanc. Peu de chose, on le voit, pour confronter un lieu vacillant.

Implicitement, tout cela est là, déjà, dans l'estampe. Mais encore fallait-il que Masson saisisse ce que l'irruption des *shunga* impliquait d'obligation(s) envers sa pratique. De même lui fallait-il comprendre le lien d'intimité contenue que ces figures entretenaient avec sa peinture, ainsi que la qualité du rapport qu'il mettait en scène et dont il est l'écho. C'est donc à la complexification, pour ne pas dire la mise en péril, de ce qu'elle savait de sa peinture, que Masson nous convie. Par cette imprévisible figuration, elle semble rejeter, avec une désinvolture presque insolente, des années de travail. Nous ne retrouvons plus l'affirmation sécurisante qui permettait de dire : ceci est Louise Masson. Et pourtant, le but de l'exercice est toujours le même; replier l'image sous la peinture, afin que cette dernière demeure le véritable sujet. Il ne s'agit donc pas d'aller voir ailleurs, au Japon par exemple, mais de revenir à une juste distance et profondeur, sur ce qui fonde le besoin, la nécessité de la peinture. C'est donc la nature de la torsion qu'imprime l'appari-



Louise Masson, *Scène d'amour VI*,
2002. 52 x 92 cm.
Galerie Trois Points, Montréal.



Louise Masson, *Scène d'amour XII*,
2002. 71 x 71 cm.
Galerie Trois Points, Montréal.



Louise Masson, *Scène d'amour IX*,
2002. 87 x 112 cm.
Galerie Trois Points, Montréal.



tion des *shunga* à cette pratique au point que son auteur en accepte les conditions, qu'il faut tenter de saisir.

Ce qui est en jeu dans la rencontre noir-blanc/*shunga*, ce qui marque la singularité de son intrusion dans le connu de la peinture de Louise Masson, n'est-ce pas la détermination multiple, conflictuelle, du débat tendu de son étrange appariement envers ce thème de l'érotisme qui en est le véhicule ? Certes, il y a un indubitable érotisme de la peinture, de toute véritable peinture. Ne s'agit-il pas, en effet, d'une rencontre de corps à corps, du peintre et de son matériau ? Et, comme tel, de ce qui se réalise, se vit, dans l'oubli, pour ne pas dire dans le deuil de sa forme ? La différence essentielle ne résiderait-elle pas dans le passage entre la représentation d'un lieu pour l'intime à cette intimité même, dans la qualité de son échange ?

Ce qu'offrent les *shunga*, c'est, au départ, la possibilité d'une forme, *une seule forme*, souple, organique, molle si l'on veut, en contraste marqué avec celles, géométriques, à quoi Louise Masson nous avait habitués. Les formes géométriques n'ont pas disparu. Elles posent, aujourd'hui, les limites du support à l'intérieur duquel l'organique se débat. De cette forme organique habitant le géométrique, Louise Masson laisserait entendre qu'elle était, au fond, là dans sa peinture et depuis ses débuts. Incluse, dormante, sous-jacente, cachée mais là, en attente, comme part inassouvie, à venir, du désir. Vue ainsi, elle serait la

hantise de la représentation géométrique que nous connaissions. Ce « géométrique » ne donnait donc qu'une idée partielle des intentions qui le fondaient. Chez Masson, la géométrisation de l'espace concerne plus l'architecture qu'une quelconque abstraction de sa forme. C'est la face cachée de ce géométrique, son intime rapport à l'architecture, que les *shunga* mettent en lumière. Et qui dit architecture, dit espace habité. La production antérieure prend, dès lors un tout autre aspect.

D'un tableau à l'autre, Louise Masson contrarie la narration descriptive de son sujet qu'elle ramène de plus en plus vers ses aspects formels. C'est ici qu'à la fin l'érotisme s'entrevoit. Masson laisse sa peinture l'entraîner. Non qu'elle oublie son sujet de référence, les *shunga*, mais la peinture l'emportant sur la représentation la mène vers l'essence de la relation de corps à corps qui est, en partie, d'œuvrer cet oubli dont je parlais plus haut. C'est d'ailleurs ce qui se produit au fil de l'exposition. D'un tableau à l'autre la référence s'atténue (*Scène d'amour VI* et *XIII*). Le corps se fragmentant devient générique. La partie désigne le tout (*Scène d'amour IX*). Ces parties, à la fin du parcours, sont à leur tour une géométrisation du corps. Après l'espace de ses précédents tableaux, Louise Masson s'intéresse aujourd'hui à l'architecture du corps à corps de l'habiter (Heidegger) de toute relation, pour en interroger l'intime géométrie.