

Monique Frydman, en filigrane

Entretien avec Emilie Ovaere

« Je me suis souvent demandé à quel critère profond obéissait un artiste dans le choix du matériau qui lui permettra de s'exprimer. Le choisit-il ou est-il choisi par lui ? (l'écrivain n'a pas à se poser cette question)

On a vite fait, à mon sens, de conclure que ce choix est conditionné à l'avance ; car la question n'est pas de savoir qu'est-ce qui a précédé ce choix, qu'est-ce qui a conduit l'artiste à faire ce choix au détriment de tous ceux qui simultanément s'offraient à lui ? Choix qui modifiera, renouvellera de fond en comble son travail sans qu'il puisse en prévoir encore les conséquences ni en mesurer les risques.

Mais y a-t-il vraiment choix de sa part ou simplement rencontre attendue, espérée avec un matériau de circonstance sur lequel il se serait penché, mû par on ne sait quel désir pervers, secret, de s'attaquer à la fois au Rien et au Tout dont est constitué sa matérialité soumise ?

En dernière analyse, la question reste celle-ci : s'exprime-t-on ou, conscient de cette impossibilité, accepte-t-on de prendre à son compte ce que l'œuvre seule exprime ?

Aux limites de l'artiste, le matériau ajoute les siennes qui ne sont pas forcément les mêmes. On crée contre. L'œuvre, à travers ce qu'elle est, c'est-à-dire à travers ce qu'elle réussit à être et qu'elle nous donne à contempler, à toucher, à penser, à vivre, témoigne de double affrontement.

Avoir raison des limites, n'est-ce pas une ambition de tout artiste, de tout créateur ? (...) »

Edmond Jabès in catalogue de l'exposition Monique Frydman au musée des Sables d'Olonnes, 1981.

La biographie est commentée par un entretien nourri d'extraits de conversations partagées depuis Juillet 2004 lors de la préparation de l'exposition *Monique Frydman la couleur tissée* et s'appuie sur des extraits de textes de catalogues précédents.

. L'exposition *Monique Frydman la couleur tissée* dont les œuvres et le parcours ont été conçu pour le musée révèle la permanence des questionnements de l'artiste et les diverses résolutions formelles par lesquelles elle y répond.

« Ce sont toujours les dernières séries de tableaux qui donnent les propres clefs à la relecture de mon travail . . », Monique Frydman, conversation, janvier 2005.

1943

Naissance à Nages, village du Tarn

Les années de formation :

1960-63

Études à l'École des beaux-arts de Toulouse

1964 et 1965

École des Beaux arts de Paris. Atelier de peinture

C'est le moment des premiers questionnements idéologiques et politiques à l'École des beaux-arts de Paris. À cette époque, l'école réunit des artistes et des architectes tels que François Rouan, Pierre Buraglio, Parmentier, Niele Toroni, Antoine Grumbach, Roland Castro Jean Paul Dollé.

, Nous nous réunissions au café *La Palette*, dans la jubilation des utopies partagées de pouvoir transformer le monde. Comment concilier la pratique militante et la pratique de la peinture ? Est-ce que la peinture peut transmettre un message et devenir lieu de critique sociale ? Comment créer le lien avec la classe ouvrière ? En 1968 quand les événements ont eu lieu, nous y étions préparés...

En 1965, j'ouvre l'atelier de l'appartement rue de Clignancourt – on partageait un mur chacun avec François Rouan et Irène Laskine. Je faisais à l'époque une peinture militante dans une sorte de fascination pour le *pop art* américain.

En décembre, 1965 je me marie avec René. Mon père meurt 7 mois après en 1966 : c'est un très grand traumatisme que je ne pensais pas vivre à 23 ans.

Je ferme mon atelier. La crise morale

C'est la concordance de plusieurs facteurs qui m'a poussée à fermer l'atelier vers 1967 : l'ennui dans ma pratique picturale, l'inhibition du moi militant qui évacue et interdit la peinture comme lieu d'un bonheur possible, le grand deuil, la nécessité d'enseigner le dessin pour gagner ma vie.

Même si le travail militant est bien antérieur à 1968, je m'engage alors corps et âme dans le militantisme. Je suis à la sortie des usines, à Flins, à Billancourt. C'est une période très particulière durant laquelle j'ai coupé tout lien avec l'école des beaux-arts et « l'atelier populaire » de sérigraphie tenu par Eric Seydoux où Buraglio, Fromanger, Aillaud combinent, eux, leur engagement à leur peinture.

En décembre 1968 naît mon premier fils, Julien. Je deviens mère.

Je participe à des collectifs de théâtre avec Hélène Bleskine et je m'occupe des décors.

Nous sommes les premières militantes d'extrême gauche à former le premier noyau des groupes féministes en France. Au début la question était, comment retrouver une identité de femme dans ses groupes militants composés essentiellement par des hommes ?

Je n'avais toujours pas recommencé à peindre.

Qu'est ce qui vous permet de recommencer ?

Me poser la question sans cesse :: Qui suis je en tant que femme ? En cela l'élan du mouvement féministe m'a beaucoup aidé. Qui suis je en tant qu'être humain ? assister aux séminaires de Lacan a été déterminant car cela m'a donné un outil pour repenser mon désir de peintre.

. De façon humble et très privée, je vais reprendre le lien interrompu .Je recommence par des dessins extrêmement pulsionnels, violents : comme « une hémorragie de dessins de corps », sans sur-moi, sans distance, une sorte de plongée dans l'intime du corps.

Au travers de ce qu'il y a de plus personnel, je retrouve la nécessité d'être peintre et surtout de m'autoriser à l'être. Sur le plan de la scène des avant-gardes, les questions de la figure et du nu avaient été complètement chassées et évacuées. Il y avait une sorte d'interdit et cela était, à mon avis, d'autant plus transgressif que j'étais une femme. J'ai alors senti que je reprenais pieds : j'arrête d'enseigner en 1974-1975, je loue une chambre - atelier et me consacre définitivement à la peinture. l'exposition *De Kooning* se tient à Paris.

En 1977, naît mon deuxième fils, Raphaël

En 1978, j'ouvre au public mon atelier (rue du faubourg Saint Antoine) en exposant sept grands dessins de nus à l'huile sur papier Fabriano et y organise un débat : « *Les femmes ont-elles accès au symbolique ?* ». Cette question paraît à l'heure actuelle complètement absurde.

Philippe Sollers est venu et avec lui, les principaux acteurs du milieu de l'art et les intellectuels des revues *Art press*, *Tel quel*,

Revenir sur la scène artistique avec des nus « violents » en pleine période supports- surfaces était assez osé. C'était mon statement .

La logique de l'œuvre

1979

Premières séries de tableaux avec encollages de papiers de soie sur toile de lin montrés à la galerie *La caisse* à Nice tenue par Noël Dolla.

« *Monique Frydman encolle de part et d'autre d'une ligne verticale qui divise symétriquement la toile, des feuilles de papier de soie préalablement marquées par les traces de couleur. La division en grille transparente renverse le mouvement du dessin.* »

Xavier Girard, *la balance du nu*.

Pourquoi ressentez-vous le besoin, à ce moment-là, d'introduire un autre matériau (le papier de soie) en lien avec la toile ?

Je considère qu'une étape est franchie avec les dessins compulsifs et je veux aller beaucoup plus vers la peinture. Pour une des séries de dessins, j'avais utilisé le papier de soie huilé et la tactilité particulière ,la transparence de ce support m'amène à l'utiliser de façon plus systématique.

Le travail se fait en deux états. La double inscription sur la toile et sur le papier de soie me permet un écart entre le premier état de la figure - le dessin sur la toile au fusain ou à l'encre de chine - et le deuxième état qui est celui de la couleur sur le papier de soie. La couleur est séparée du dessin qui apparaît en transparence. Le format du papier de soie couvre bord à bord la toile et structure le tableau par une grille que l'on retrouvera par la suite dans les *Eclats* et les *Aires*. C'est le format qui détermine la grille, c'est un pur arbitraire. Le papier de soie va s'imposer et devenir le support principal des œuvres entre 1979 et 1983. Cela donne lieu à l'exposition en 1981 au musée de l'abbaye Sainte-Croix aux Sables D'Olonnes (conservateur Henri Claude Cousseau) où sont présentés les premiers tondos sur papier de soie *Locculus 1* et *Locculus 2* (diamètre entre 150 et 184 cm).

Ces œuvres prennent leur expansion dans l'espace monumental tout en étant fragmentées et réencollées

C'est Matisse qui m'initie à cette échelle

fragmentaire et monumentale même si je ne pense pas consciemment à lui ce moment-là. Il est impressionnant d'observer qu'à travers le travail avec la tarlatane (les *Aires*), je retrouve complètement ces questions : le choix du support, la transparence et la monumentalité.

1979

Visite à Lascaux avec Catherine Francblin

En dehors du fait de plonger dans le temps, du rapport à la paroi et de l'empreinte, je me suis retrouvée, à Lascaux, devant la question de la ligne plus que du dessin. Il ne s'agit pas uniquement de ce qui est représenté. L'émotion intense vient de ce que cette ligne est affectée. Tout à coup, j'étais en lien direct avec l'affect de l'auteur (homme ou femme ?) qui remonte à des milliers d'années.

Cela renvoie à Matisse préoccupé par le modèle et la ligne qui le figure : lorsqu'il dessine un arbre, il devient cet arbre. La ligne de Brice Marden au bout de son bâton est elle aussi animée.

...

« La vision d'un tableau pour moi a à voir avec, premièrement, l'éblouissement, et deuxièmement, la tactilité [...] Ce que je ressens toujours très fort c'est une forme de complicité avec le peintre, une sorte de familiarité extraordinaire avec les gestes précis que l'artiste a faits pour obtenir ce que je vois. [...]. Au-delà de toutes les différences de code, d'histoire, nous partageons, ces peintres et moi, une pratique commune. Qu'on le veuille ou non, la peinture se réalise dans le faire. Sans le faire, il peut y avoir de l'image, mais il n'y a pas de peinture. ».

Monique Frydman, entretien avec Catherine Francblin, catalogue Baudouin Lebon, 1988.

1982

Voyage en Inde à l'occasion de la Triennale de New Delhi.

Quelles ont été les circonstances de cette invitation ?

Henri - Claude Cousseau est nommé commissaire de la triennale et me propose d'y participer. C'est mon premier contact avec l'Inde, véritable voyage initiatique, accompagnée par mon mari et Henri Claude. Depuis, j'y suis retournée régulièrement jusqu'en 1994. Je n'ai jamais cessé de voyager comme si je cherchais ailleurs mon orient et aussi ce qui me désoriente. En ayant un écart avec moi-même, je suis au plus près de moi-même.

Lors de ce voyage, par quoi avez-vous été le plus marquée ?

En Inde, j'ai découvert la palette de couleurs très vive des saris portés par les femmes en mouvement dans l'espace. Ce sont comme des hallucinations permanentes de peinture : de la danse, des signes, des envols, de la légèreté, des suspens de couleurs.

Plus tard, je referais l'expérience de la couleur en mouvement en Australie avec les oiseaux. Je retrouve aussi en Inde ce qui m'a questionnée avec le papier de soie, : le rapport au corps nu à la transparence. C'est bien encore de cela dont il s'agit actuellement avec la dentelle et la tarlatane :

L'étoffe de couleur, le voile, est là pour protéger la nudité et c'est en même temps une étoffe miraculeuse : En Inde elle a une intensité particulière, qui donne à la couleur une présence quasi divine. C'est une véritable expérience de peintre mais qui ouvre en Inde à une expérience extatique.

« En Inde on parle d'hommes vêtus d'espace, ils vivent avec les oiseaux, nus. MF, Page 46, Eighty

1984

Arrêt du travail sur papier de soie, début de la peinture de grands formats sur toile de lin.

Je sens que je suis arrivée à la fin de ce travail avec une dernière série de papiers de soie en 1983 – 1984 publiée dans le numéro de Eighty La couleur va prendre son expansion petit à petit.

1986 - 1987

Voyage en Australie, travaille dans un atelier à Melbourne.

Par l'intermédiaire de la galerie Baudouin Lebon (avec qui je travaillais depuis 1981), je pars aux beaux-arts de Melbourne pour une résidence d'artiste et je prépare au même moment une exposition à la galerie Christine Abrahams.

Je suis allée dans les territoires du nord, à Darwin et j'ai passé mes journées seule dans le bush à observer les milliers d'oiseaux (grues, perruches, perroquets) dans cet espace tellement immense. Il faut imaginer les couleurs qui volent dans l'espace C'est une immersion dans les bruits, les sensations époustouflantes. Le ciel bleu dur, ces brassées de perroquets rouges et verts au bec noir.. Je prenais des notes dans un cahier où je décrivais précisément ces contrastes, ces couleurs et mes sensations. Cela a été pour moi une expérience totale où la couleur, l'espace, le son étaient un .

ce voyage est

fondamental pour ma peinture. L'Australie m'a permis de me délier complètement de la question de la figure et d'aller dans l'abstraction et la couleur. C'est une étape essentielle. À mon retour, j'aborde la couleur avec beaucoup plus de puissance dans la série des Jaunes Majeurs et Jaunes d'Or.

Je me suis souvent demandé pourquoi, dans mes voyages, je poussais les limites et pourquoi j'allais chercher l'expérience (au sens de la perception). le plus loin possible Je peux dire maintenant que je la retrouve dans mon atelier qui est le lieu de l'extrême limite, le lieu ultime.

1987

Va à Londres pour la rétrospective *Mark Rothko* à la Tate modern.

Va à Buffalo pour l'exposition *Abstract Expressionism* à l'Albright Knox Museum.

Les œuvres créées pour le Musée Matisse sont monumentales et impliquent le spectateur au cœur de la matière et de la couleur. Peut - on parler de « champs colorés » comme pour l'abstraction américaine ? Est-ce une manière de réaffirmer votre lien à ces artistes et particulièrement à Rothko ?

Oui. Je pense que, comme l'ont montré de nombreux historiens d'art, Rothko et Newman reprennent la leçon de Matisse. Le fil conducteur de la perception de « l'espace - couleur » est *L'atelier rouge* de Matisse. Rothko dit en 1960 : « *Toute ma peinture est née de l'observation de cette oeuvre pendant des mois et des jours.* »

L'abstraction américaine est pour moi une réelle ouverture par rapport à la question du tableau, c'est une respiration nouvelle en regard de ce que l'on nomme l'école de Paris contre laquelle je m'insurge à l'époque. La découverte visuelle de Rothko se fait lors de mon premier voyage à New York en 1979. Il n'y a plus de composition, ni de formes. Tout est donné à la possibilité expressive de la couleur par les seules ressources du tableau. C'est la couleur, dans son expansion, qui nous fait rentrer dans un espace illimité. Ce qui me fascine

d'autant plus c'est que Rothko utilise des couleurs « absorbées ». Il y a une imprégnation de la couleur par le support (et inversement) qui revient vers nous de manière hypnotique. Greenberg dit à propos de Newman et Rothko : « *la chaleur sombre de la couleur donne à la surface une planéité nouvelle qui vibre et respire* ».

À ce moment-là, dans les années 1990, je travaille beaucoup sur la couleur qui « vibre et qui respire » dans plusieurs séries : *L'ombre du rouge*, *Violet*, *Senantes*.

1994-1995

***Les dames de nage* : apparition de l'empreinte, du frottage et de la question du hasard.**

Vous avez toujours porté une attention particulière aux outils autres que le pinceau traditionnel. Est-ce une manière d'être dans un « écart » ?

Si je fais un répertoire de mes outils, on y trouve de gros blocs de pastel, des spalters (larges brosses) et de la colle. C'est vrai que j'établis avec les matériaux et les outils en même temps qu'une « une complicité outrée » leur détournement car je pars de matériaux extrêmement « séduisants » pour les métamorphoser en ce que je considère être leur essence. Joan Mitchell me disait que lorsque je travaillais avec le bloc de pastel c'était comme si je travaillais avec la peinture à l'huile et inversement. Il y a dans mon travail toute une stratégie pour détourner l'effet du matériau et pour arriver à ce qui le constitue, sa réduction minimale. C'est dans cet écart qu'il se passe quelque chose pour moi et c'est avec le protocole de travail dont nous parlerons plus tard que j'ai pu détourner la dentelle et en retrouver ce qui en fait pour moi le propos essentiel.

Si l'on reprend la question de l'écart, elle se rejoue encore une fois dans le travail que je mène sur l'empreinte. J'ai souvent raconté comment l'empreinte est arrivé par des hasards de l'atelier avec des cordes qui traînaient au sol dont j'ai relevé d'abord sur papier leur trace. Je voulais que mon geste s'initie et tende vers l'arabesque pour me libérer d'une habitude de mon propre geste. La première toile qui prend acte de l'empreinte et de la ligne - cette fameuse ligne affectée découverte à Lascaux - date de 1994 : *La grande arabesque orange*, (Pastel et liant sur toile de lin, 194 x 276 cm).

La série des *Dames de Nages*, onze tableaux exposés au musée des beaux-arts de Caen en 1995 marque une étape importante non seulement parce que je travaille de façon systématique l'empreinte de la corde sous ma toile par frottage mais surtout parce que je découvre que le travail à l'aveugle par révélation d'une empreinte m'amène au lieu le plus exact de mon imaginaire.

« J'ai beaucoup travaillé sur de petites choses en tâtonnant, sans savoir précisément où j'allais. Je ne sais par quel hasard je me suis trouvée à travailler avec des bouts de ficelle qui traînaient là... J'ai commencé à les imprégner de pigments pour les appliquer sur un papier avec la main ou l'aide d'une presse, et sont apparues tout à coup des sortes de courbes qui m'ont intéressée dans la mesure où ça n'était plus mon geste qui faisait la ligne, mais quelque chose d'extérieur à moi-même. Ce à quoi je n'avais encore jamais eu recours – J'ai alors décidé, simplement pour éduquer différemment ma main, de poursuivre cette expérience de la ligne extérieure au tableau, extérieure à ma propre pulsion dont je me méfiais, de l'approfondir et de l'organiser. Me procurant des cordes de toutes sortes, je les installais, de façon complètement aléatoire sur le sol de mon atelier, et posant la toile bien humidifiée dessus j'en faisais le relevé à l'aide de fusains ou de pastels en blocs. Les lignes qui se dessinaient me préoccupaient peu. Je n'y voyais pas des formes–, mais j'ai peu à peu pris le

temps d'expérimenter toutes les subtilités que je pouvais dégager de ce processus, selon la façon dont j'écrasais le fusain, dont à certains endroits, j'effectuais le relevé, dont je travaillais ensuite avec les brosses sur ce qui avait pu venir du dessin sur la toile... », Monique Frydman, *le hasard dans l'élaboration du tableau*

conférence donnée à Tokyo juin 2000 Colloque « Créativité scientifique et création artistique »

Quand vous utilisez des pochoirs, des gabarits, des cordes, du raphia, vous vous servez du hasard comme outil, était-ce la même procédure avec les dentelles, voire le même « stratagème »... ?

J'ai retrouvé dans la dentelle, tissu précieux par excellence, en relation directe avec le corps de la femme ce qui peut faire l'énigme du nu, du corps, du touché mais aussi la complexité de l'arabesque, d'un entrelacs donc d'une ligne qui ne cesse de faire des boucles dont le fond (le tulle), pure transparence me ramène à mes premiers travaux sur papier de soie.

« J'organise des stratégies, comme s'il fallait déjouer quelque chose, comme si une main prenait acte du hasard et une autre en valorisait ce qui est important.

À quoi sert ce dispositif de retardement ? À la surprise ? Comme si retenu le premier jet d'une créativité trop spontanée permettrait par le détour, la venue d'une création plus subtile, plus secrète (...). La répétition d'un même processus de travail ne crée pas le même, mais fait revenir ce qui m'est propre en tant que moi comme sujet peintre et incomparable à aucun peintre. » Monique Frydman, *le hasard dans l'élaboration du tableau*

2000 . Premier voyage au Japon

L'empreinte de la couleur

exposition à Tokyo en février 2000 à l'espace Tag-Heuer,

Lors de mes séjours au Japon j'ai été très sensible à tout ce qui limite et délimite l'espace par ce qui fait lien. La corde suspendue dans un espace vide délimite l'espace sacré de l'espace profane ; Il suffit d'une corde tendue entre deux points pour qu'il y ait deux espaces . Avant de partir au Japon je travaillais avec des gabarits qui me permettaient de jouer avec la réserve de la toile et avec une combinatoire de formes (*les Révélés*). Quand

j'ai donné des conférences dans des écoles de design à Osaka , Nakoya et Tokyo j' ai pu avoir accès aux ateliers de peinture sur tissu des grands maitres . J'ai beaucoup appris sur le « stencil paper » l'art de maîtriser la partie cachée qui devient la part essentielle du motif reproduit à la main au pochoir sur le tissu ou le papier. C'est très complexe . Il y a des caches ou l'on passe la couleur , un autre cache qui va cacher une partie de ce qui a été révélé .. J'ai retrouvé la même complexité dans les cartons perforés des usines de dentelles du Cambésis . Au retour de mon premier séjour , j'ai peint les tableaux « *les jomons* »

Je suis revenue en 2001 pour installer la commande qui m'avait été faite de 6 tableaux de 120x 400cm pour l'Université de Yamanashi.

Je retrouve dans la pièce que je mets en place au musée « *Les grandes arabesques tressées* » en plexiglas , les formes et contre formes qui ont été mes gabarits de carton et ce

goût du peu, de la transparence, de l'ombrée et du diaphane qui m' a tant bouleversée au Japon.

A partir de 1996, date de l'exposition au musée Matisse de Nice organisée par Xavier girard les différentes séries de tableaux *Les Sombres, Les Jomons, Les violets II, Dancourt, exposés* à la galerie Laage Salomon , *Les Révélés*, chez Jacques Elbaz à Paris *Les Lignée* chez Alice Pauli à Lausanne et *Les Eclats* déploient toute cette problématique.

L'exposition La couleur tissée

**► Pourquoi avoir choisi la technique de sérigraphie pour le projet du Musée Matisse ?
Quelle a été la manière de travailler avec Eric Seydoux ?**

Lors des premières visites aux usines de dentelle du Cambresis, bien que d'un tout autre lieu et d'un ailleurs de ma peinture ,j'ai été saisie. par l'écho que ce matériau pouvait avoir en moi , en lien avec certains points de mon travail :entrelacs ,arabesques , entrecroisements des dessus dessous des motifs. Légèreté ,transparence ,la façon de capter la lumière de la dentelle

.Ce q. qui m'intéressait était de capter tout cela et de le détourner encore une fois pour n' en retenir que l'essentiel :non pas ce qui en fait sa séduction précieuse mais sa trame complexe ;

J'avais déjà travaillé des techniques de l'empreinte en gravure .A l'atelier de gravure de Lacouriere Frélaut nous avons fait avec du vernis mou des eaux fortes d'empreintes de cordes ,de fil , de tarlatane.et de plastique bulle(1998-2000)A l'atelier de sérigraphie d'Eric Seydoux nous avons travaillé par report de papier Japon sur toile de lin les quatre variations « Asarakusui »(2004)

Je me sers

de cette technique pour réaliser les tondos « les jours » ,le papier peint « les fabriques » .

Il est à noter qu'il me reste la trace des réseaux de la dentelle non pas par frotage à la main comme dans « les lignées » mais par surimpression par l'encre d'imprimerie : non pas dessous par imprégnation mais dessus par recouvrement. Cependant encore une fois par l'intermédiaire d'un « corps interposé » l'écran tramé de la sérigraphie.

Dans « Les jours » les motifs de la maille de la dentelle se distinguent à peine de la trame de la gaze et je travaille sur le peu qui fait juste jouer une chose avec l'autre ,la présence d' un impalpable irisé.J'ai voulu comme sur un tambour de chaman au travers d'une membrane subtile et sensible ,capter ce qui nous hante.

Est ce que la symbolique du tissu et de la dentelle t'as contrainte ou stimulée ?L'as tu évacuée ?Est ce un faux problème ?

Dans ma lettre à Dominique Szymusiak je parle de tout ce qui fait que le tissu et la couture sont en lien avec mon enfance .J'évoque dans notre entretien la fascination pour la couleur flottée sur le corps des femmes en Inde.Tout cela ne peut que renvoyer à mon imaginaire de peintre mais filtrée par la construction du langage propre de ma peinture.

► Utiliser des motifs déjà constitués, est-ce une manière de prendre tes distances avec le sujet ?

► Utiliser et détourner des matériaux précieux, très « travaillés », est-ce une façon de transcender cet aspect « joli » et esthétique, de te confronter à la question du décoratif ?

Avec les papiers peints j'aborde cela :le décoratif et la répétition du motif.Je tapisse mes deux alcôves « les fabriques ;La Rouge et La verte émeraude » entièrement ,plafond, murs et sol.En cela je pourrais être dans le décor mais j'y échappe en créant deux espaces hypnotiques de la couleur en perturbant l'espace , en faisant tomber les murs .Bien sur en référence à L'atelier Rouge de Matisse ,mon fil conducteur.

► Pour la série des aires, le lien à Matisse se fait avec les papiers découpés, une manière paradoxale de libérer le geste mais aussi de maîtriser la forme-couleur. Les conçois-tu comme des tableaux ou des installations éphémères ?

Les Aires :. Architecture de la transparence Tailler dans la transparence et dans la couleur .

Je prends la tarlatane comme support .En fait c'est ce qui est le plus proche du tulle qui est le fond de la dentelle et ce qui en reste lorsqu'on lui enlève les motifs

.La couleur ? j'ai teint la tarlatane avec mes pigments que j'utilise pour mes tableaux .J'ai découpé dans la couleur mes lés ,mes grandes lanières de couleur.Dans l'espace par un jeu de superposition et de tressage j' ai mis en place mes damiers comme des aquarelles géantes ou la couleur joue dans une subtilité de coloris selon celles qui sont dessus ou dessous .Je suis devenu « Tailleuse d'espace »

Je ne sais pas si mes Damiers et mon Mural Jaune sont des installations éphémères.

Les épingles qui me permettent d' entrecroiser les lés ,les punaises de les fixer au mur ,tout le processus déclaré et visible des assemblages doit cette liberté du faire à Matisse .

Pourquoi les damiers ? Ce choix paraît bien saugrenue dans ton œuvre .

La question de la grille traverse mon travail de façon très discrète et ceci depuis les tableaux de 1979 avec l'encollage des papiers de soie .Comme je le dis plus haut c'est le format du papier de soie qui donne la grille .Plus récemment dans la série des Eclats c'est l'envergure de mon bras qui structure sous les fibrillements de la couleur le tableau.

Voilà est venu le désir de me confronter à ce thème si récurrent du modernisme :le damier .Un hommage au Bauhaus ,à Mondrian ,à Klee, à Ad Reinhart ,à Kelly ...

Je me les coltine mais paradoxe dans le matériau le plus léger et féminin qu'il soit.

I love that

► Comment s'est passé le choix des couleurs pour *Les Aires*, ont-elles une symbolique particulière ?

Dans l'amitié pour Matisse ,le Damier Rouge et le Damier bleu.(Ses rouges et ses bleus)

Dans l'inspiration des oeuvres de Klee :La Gravitation-clé. Dans mon dialogue avec E Kelly :Le grand Mural Jaune.

► Lors de la préparation de l'exposition, tu as beaucoup évoqué la notion de parcours,

Peux-tu expliquer pourquoi ?

Cette exposition s'est entièrement construite pour l'espace du Musée .Je veux une déambulation où nos pas nous mènent du silence mordoré du tressaillement LES JOURS à l'hypnose colorée des FABRIQUES aux cylindres suspendus de LA DANSEUSE DE CORDES aux GRANDES ARABESQUES TRESSEES sur les formes découpées et translucides en plexiglas aux AIRES , architecture de couleur flottée jusqu'aux ECLATS mes tableaux.

Catalogue *Monique Frydman la couleur tissée*, exposition au Musée Matisse. Cateau-Cambresis.

