

## Dans la lumière de la Genèse

Avant de montrer ces signes poudreux mais solidement ancrés dans leur substance, ces ornements sinueux, estompés, se jouant silencieusement de l'espace, avant de produire ces brumes transparentes et phosphoreuses comme de la neige, avant d'entrer dans des extases lumineuses saturées d'or et de bleus marins, avant donc de connaître toute la plénitude incantatoire de l'ivresse propre à la peinture, le travail de Monique Frydman est resté longtemps attaché à quelque chose d'ombreux, de secret ; et comme enseveli en lui-même connaissant tout le poids de son désir à émerger comme de la crainte de se voir étouffé. Même quand les corps amputés, souffrants, suppliciés des tout premiers dessins, sont devenus ces figures volantes, chorégraphiques, incarnées dans la couleur, au gré du chatonnement spatial des papiers de soie, même quand les pigments sont venus petit à petit apporter leur éclat souverain et rompre l'austérité des contrastes du noir et du blanc, des ocres et des bistres, ses travaux ont longtemps gardé, en dépit de leur monumentalité et de leur lyrisme, quelque chose d'une compacité, d'une gravité, qui leur conservait une part impénétrable de mutisme et de fragmentation.

Toute création est le fruit d'une pensée qui sait entrecroiser les audaces et les hésitations et mêler les innovations aux incertitudes. Mais dans le cas de Monique Frydman il s'agit, me semble-t-il, d'une aventure quelque peu différente dans laquelle la part d'innocence délibérément acceptée – c'est-à-dire d'un risque d'échec – donne à l'œuvre une coloration nouvelle dans le contexte de sa génération et lui confère tout à la fois une gravité et une exemplarité indéniables. Peu d'œuvres se sont en effet alors élaborées sans chercher à ce point à dissimuler les raisons de leur genèse et de leur existence. La sienne s'est faite en négligeant toute autre dialectique, tout autre argument que le désir de rendre compte de sa propre *parturition*, de la lente remontée au jour de ce qui rendait pour elle-même l'exercice de la peinture nécessaire. Dans une certaine mesure son travail est la résultante directe d'une quête étroitement personnelle et chez elle plus que pour quiconque, la peinture est l'instrument privilégié de ce questionnement intime. Ce que l'on voit des différentes étapes de son travail s'apparente donc à une sorte de récit autobiographique, obéissant davantage aux aléas d'un parcours volontairement maïeutique qu'à des impératifs internes liés seulement au développement formel et existentiel d'une œuvre menée comme telle.

La peinture de Monique Frydman témoigne donc tout d'abord d'elle-même et d'une histoire singulière. Ensuite de l'effort qu'elle déploie pour s'en libérer, au prix d'une exigeante connaissance de soi. Dans ce sens, son travail s'est placé peu à peu tout entier sous le signe d'une aspiration métaphorique vers la lumière et l'éblouissement puis la plénitude et l'allègement qui les accompagnent. Et si l'on songe au regard attentif qu'elle a toujours eu pour l'inconscient, on peut pleinement mesurer ce que ce chemin, parcouru depuis trente ans, vient à signifier aujourd'hui. Il ne faudrait cependant pas en déduire que pour elle la pratique de la peinture n'est qu'une instrumentalisation qui lui permet de se livrer méthodiquement à cette ascétique investigation personnelle. Car c'est bien avec l'ensemble de ses composantes, sa longue et riche histoire notamment, et toutes les ressources du langage complexe qui la compose, qu'elle l'aborde.

Travail de constitution, de remontée au jour, de recherche de *visibilité* au cœur d'une obscurité de fait, les pratiques de Monique Frydman tiennent aussi de ce point de vue, au moins à ses débuts, d'une forme de quête qu'on peut qualifier d'*archéologique*. Constamment préoccupée de n'être pas, en quelque sorte, victime d'un leurre, l'artiste pose inlassablement

la question de l'origine de l'œuvre, de son pourquoi, de ses mobiles et de ses conséquences. En une formule à la fois énigmatique et claire, d'une manière en abyme dont son travail fait souvent montre, Monique Frydman nous dit qu'elle cherche à « rendre visible l'origine du visible ». A ses yeux la peinture posséderait, au-delà de son pouvoir de représentation ou de sublimation du réel, un pouvoir plus considérable encore de *visibilité* qui, au lieu de s'attacher à la transcription, à l'évocation, rendrait perceptible ; sensible, l'enjeu de ce pouvoir, à savoir l'apparition, l'avènement, l'émergence de l'œuvre en tant que telle, le moment insigne où tout à la fois elle nous est révélée par la vue et où elle devient mentalement *visible*. C'est ce thème de la spécificité de l'acte pictural, comme source et surgissement, comme geste inaugural, qui irrigue toute la démarche du peintre.

Toute pensée de l'origine suppose néanmoins l'existence et surtout la nécessité d'une force qui la fasse émerger. La sienne n'échappe pas à la règle, et de ce fait son œuvre vit d'antagonismes puissants. Un mouvement contradictoire mène à la fois vers la lumière et l'ombre ; la surface, le jour regardent aussi vers les profondeurs et l'enfouissement. Mais cette dissonance – plutôt cette distorsion – féconde efficacement son travail. Ce dernier se distingue à la fois par sa gravité et sa pondération, tout comme par sa capacité d'extase et d'éblouissement. En une dynamique qui lui est propre, l'éclat de la couleur peut ; chez elle, attiser l'ombre, la luminosité se charger d'obscurité, la légèreté poreuse du pigment rivaliser avec la dureté de l'enduit, la poudre redevenir pierre. Des signes, des corps fragmentaires, émergent ou sombrent tour à tour, des plages colorées apparaissent dans toute leur densité pour mieux se diluer, des gestes s'affirment pour se réduire en traces imperceptibles. Mais même ainsi défini, démultiplié, complexifié, l'espace mouvant, chatoyant par essence, du tableau, incertain même, sans limites propres, introduit soudain une suspension, un silence, qui le figent, comme si cette cristallisation répondait pour l'artiste au désir de retenir, de contenir, en un instant précieux, le caractère unique, précaire, vulnérable, de son expérience.

C'est peut-être cette vulnérabilité, cette présence à peine voilée de la mort (on verra plus loin des exemples explicites), et incontestablement le besoin de se confronter à des indices porteurs de ces stigmates, qui, dans un premier temps ; ont amené un moment l'artiste à entreprendre dans son travail une méditation tournée vers le passé. Les premiers travaux évoquent irrésistiblement en effet, et comme malgré eux, par une proximité phénoménologique troublante, tout un répertoire archéologique précisément propre aux origines de la peinture. En ayant recours à la matité de la pigmentation, à des glacis transparents, aux palimpsestes de signes, de traits et de larges touches généreuses (comme dans les peintures de 1978), ils s'apparentent à la sinopie, à la fresque et à la peinture murale dont ils transposent le chromatisme dans des tons sourds relevés par des blancs lumineux et des ocres profonds ou bistrés ou encore l'emploi insistant et que l'on retrouvera tout au long de son œuvre, du rouge, la couleur originaire, *historique*, par excellence. On dirait que le temps a superposé, accolé, sans logique, des peintures les unes aux autres, que des fragments monumentaux ont été prélevés à partir des murs, des sols ou des plafonds qui les portaient, que le hasard de cataclysmes incertains a disloqué en des configurations vertigineuses des compositions auparavant structurées. Une visite, en 1979, de la grotte de Lascaux laissera, on s'en doute, des souvenirs durables et profonds. Dans le trait ferme et ondoyant qui règle alors son dessin on ne peut s'empêcher d'entrevoir celui que ces mains *primitives* guidées, inspirées par les modulations et les aspérités expressives de la surface, ont laissé sur les parois rupestres. Cette révélation semble particulièrement sensible dans les peintures sur papier de soie dont les surfaces vibratiles et sèches ont quelque chose des irrégularités capricieuses de la pierre auxquelles s'accrochent d'autant mieux les couleurs et la lumière. Une liberté nouvelle conduit aussi à des tournures calligraphiques qui ne sont pas sans rappeler les traditions

d'Extrême-Orient, notamment du Japon, pays avec lequel l'artiste entretient une relation privilégiée, et qui, mêlées au reste, produisent alors des ouvrages cadencés, voluptueusement et discrètement stylisés en dépit de leur expressionnisme contenu.

Mais à cette première étape, qui apparaît comme la véritable entrée en matière de son travail, en préexiste une autre, qui la marquera d'ailleurs de manière indélébile, et qui nous confronte à une douloureuse présentation du corps. A l'occasion de la réouverture de son atelier à Paris en 1977, Monique Frydman montre une impressionnante série de grands dessins sur papier huilé représentant des nus. Mais ce sont des corps si l'on peut dire sans extrémités, anonymes, des corps qui se réduisent à leur tronc, qui paraissent comme amputés, suppliciés, décharnés et qui concentrent en eux une indicible souffrance. On ne peut les voir sans songer aux charniers des camps de concentration, sans les associer à ces corps victimaires, stigmatisés, dénués d'identité, privés de la stabilité vitale, flottants, renversés dans l'abjection de la mort, basculés ici dans le vertige d'une mémoire inacceptable. Or dans l'esprit de Monique Frydman, la pratique de la peinture est d'abord, comme elle aime à le dire, un démenti constant à toute espèce d'hypothèse sur la mort ou l'épuisement de l'art. On est donc fondé à interpréter ce mortifère épisode préliminaire non seulement comme une allusion à sa propre histoire, mais aussi comme un véritable acte de conjuration inaugural quant à son désir de peinture. Ces souvenirs, ces fragments de corps, notamment des séries de torses, vont longtemps, jusque vers 1985, hanter les compositions, mais en perdant peu à peu leur aspect souffrant au profit de silhouettes de plus en plus esquissées, tenant plutôt de la statuaire, ou tournés vers les anges et les apsaras. On les verra surgir de front ou s'insinuer par un vol avorté et suspendu au cœur d'un espace gagné par les contrastes lumineux ou dans les failles de la couleur.

Entre temps Monique Frydman a délaissé les noirs, les bistres, les pigments sombres mélangés à l'huile, pour s'emparer d'un matériau, le papier de soie, dont l'utilisation chez elle va bien au-delà des effets immédiats qui lui sont propres, pour devenir emblématique de la nature même de sa recherche. Par la transparence, les froissures, la ductilité qui sont les siennes et qui lui permettent de discipliner à volonté les rapports de la lumière aux plages obscures de l'encre ou à l'éclat coloré, elle redéfinit une relation nouvelle au support qui, même après son abandon, contribuera à définir une fois pour toutes la nature de l'espace dans lequel elle veut se mouvoir. A partir de 1982, à l'occasion de voyages en Egypte, puis en Inde et en Israël, un état d'éblouissement et de jubilation la gagnent peu à peu. Dès ce moment les allusions au corps tendent à disparaître ou à se mêler intimement aux traits et aux signes, jusqu'à les rendre imperceptibles, faire place aux accents, aux timbres, aux modulations des couleurs, aux élans de l'architecture calligraphique des gestes, des stridences, des phosphorescences, des ombres, des poudroissements, des écrasements, des imprégnations surtout des pigments dans la toile. La nature de l'espace en est changée, mais sans perdre de son inaltérable et indispensable transparence. La mouvance qui était la sienne, inspirée de la fonctionnalité pariétale ; cède devant un support tendu de toile écrue non préparée (ou des papiers à la cuve, des papiers d'arches et des supports plus rigides) dont la tonalité mate et grisée attise d'autant mieux, non pas l'éclat de la couleur, comme sur une surface blanche, mais sa densité pigmentaire, sa matérialité, sa substantialité, son énergie. Sans aucun doute, la tactilité si spécifique des œuvres de Monique Frydman, due à ce regard « haptique » dont elle aime à parler, tient aussi à la nature de ce nouveau support qui rejette l'idéalisme, l'abstraction, et l'artifice de la blancheur. Enfin, elle s'arme de nouveaux instruments. Comme pour éprouver la *vérité* de son travail, fuir à nouveau tout leurre, elle recourt à l'usage de l'empreinte, du gabarit et du pochoir. Mais ces derniers, cordes, motifs découpés dans du carton, réinterprètent alors le thème de l'ondulation et de la sinuosité, c'est-à-dire de

l'esquive, et tout en agissant à la surface, réintroduisent subtilement, comme elle le faisait avec le procédé de l'imprégnation, la problématique de la profondeur, de l'incertitude d'un espace poreux et finalement insondable.

Au fil de ce parcours quelque chose d'une délivrance se joue qui va, surtout à partir de la fin des années 80, lui permettre, en différentes étapes, de fusionner définitivement, sous l'influence de la couleur, la figure, le motif et l'espace. Les œuvres de cette période montrent une dynamique claire entre la texture proprement picturale liée à la couleur et à ses matériaux et celle du graphisme. Le corps n'apparaît plus, à cette date, que sous la forme de bribes, de traits noirs aux rythmes saccadés, de configurations simplement allusives, qui ont parfois la négligence du graffiti ou de lignes qui paraissent onduler sans dessein dans l'espace. Cette pratique toutefois libère de ce fait l'artiste dans le sens d'un tracé qui fait peu à peu étroitement corps avec le geste en des signes vigoureusement structurés proches de l'idéogramme. L'affirmation de ces signes vient aussi répondre à l'emprise de plus en plus manifeste de la couleur. Celle-ci s'étale en plages denses et largement brossées imposant une structure chromatique qui va petit à petit absorber le dessin. Les travaux sur papier de cette époque montrent clairement comment le geste, en quelque sorte neutralisé, tend à perdre non seulement sa fonction strictement scripturaire mais surtout son pouvoir d'inscription, son identité, pour se résorber, se fondre dans son support, dans un espace devenu essentiellement chromatique.

Ce qui marque en effet cette période c'est la définition d'un champ coloré fortement saturé soit par la stridence du ton, soit au contraire par son lumineux éclaircissement. Les modulations engendrées par la trame gestuelle le ramènent instinctivement vers la monochromie, même si, de façon là-aussi antinomique, celle-ci est affirmée, attisée, par de vibrants contrastes colorés. Des jaunes d'or s'opposent à l'acidité des verts, ou à la délicatesse des roses, des valeurs plus pâles se parent de nuances nacrées, irisées, laiteuses, iridescentes, veloutées, qui se jouent de l'espace pour en distendre à volonté les dimensions et les effets. Mais on voit des tons plus sombres comme les bleus, les rouges, les mauves et les violets, en quête d'une « lumière obscure », se charger d'une incandescence nocturne qui fait entendre l'écho des leçons souveraines de Degas, de Monet et de Bonnard.

Ce faisant, Monique Frydman, nous amène au cœur de l'édifice pictural qu'elle construit. Ainsi l'espace qu'elle crée pour et par la couleur, devient-il, paradoxalement, un espace à la fois purement sensoriel et pleinement métaphorique. C'est dans son pouvoir d'absorption qu'il trouve la puissance de sa réverbération, dans la rétention calculée de sa plénitude chromatique, le rayonnement lumineux qui diffuse et multiplie dans le regard du spectateur un spectre d'émotions illimité, une jubilation extatique. On est dans l'antre d'une autre caverne. Celle qui renferme les pouvoirs que l'artiste suppose à son art, au centre d'un espace qui feint d'ouvrir ses bords quand il prend au piège de son vertige. La peinture de Monique Frydman invite constamment au renversement, à la perte des repères, au défi de la mémoire, même quand cette dernière est la plus vigilante. Elle pourrait se définir de l'absence voulue de sublime, de son refus ou de son impossibilité à le cerner, absence qui la marque en retour tantôt d'une gravité inquiète, tantôt d'une transcendance pour ainsi dire mélancolique, souvent d'un sentiment d'exil métaphysique. On est à l'opposé du lyrisme puissamment fusionnel, terrien et céleste à la fois, d'une artiste qu'elle a beaucoup regardée, Joan Mitchell, dont la peinture a vocation à produire une incantation tellurique à propos du réel. En revanche on est ici au cœur d'une alchimie apaisée où le peintre se maintient en quelque sorte à distance d'elle-même, de son propre regard, en une position tout à la fois de contrôle et d'abandon, qui

lui permet non seulement de pouvoir mieux contempler ce qu'elle *voit*, mais de perpétuer ainsi indéfiniment l'éblouissement inaugural de la lumière qui en baigne la genèse.

Henri-Claude Cousseau

*Monique Frydman : L'œuvre sur papier*, Publication accompagnant l'exposition des Musée de Bourg-en-Bresse, décembre 2002 à février 2003 ; Musée d'Art Moderne, Céret, mars à mai 2003 ; Musée des Beaux-Arts, Tourcoing, automne 2003.