

Entretien entre Monique Frydman et Monique Canto-Sperber

1. L'acte créateur, entre hasard et nécessité

Monique Canto-Sperber : Commençons par la jubilation qui traverse ton travail. Quelle est la nature de cette joie particulière ? C'est une joie des noces, une joie des retrouvailles ? On sent une définition du bonheur : le fait de retrouver ce qui convient ou encore de faire advenir une forme d'inconnu dont l'existence était pressentie.

Monique Frydman : C'est plutôt une joie de l'exactitude finalement atteinte. Une joie de l'exactitude enfin trouvée, entre ce qui n'est pas forcément connu de soi-même et qui, tout à coup, apparaît adéquat, à un moment de l'œuvre. C'est le bonheur d'être dans son atelier au moment du travail, au plus haut de soi-même, au plus exact.

M.C.-S. : La joie particulière, l'exaltation liée à la création en général, est aussi inévitablement attachée à un mouvement d'extériorisation. Quand tu peins, ce qui est vécu en toi, dans ton imaginaire, ou ta sensibilité, mais qui s'y trouve à l'état cristallisé ou compact, demande à être déployé. Qu'y a-t-il au bout de ce transport et de ce mouvement d'extériorisation où la création prend tout son corps et qui est l'occasion de la jubilation et des retrouvailles ?

M.F. : Une existence doit prendre forme. On ignore ce qui est à l'intérieur de nous-mêmes. Le travail de la peinture, et de la création artistique en général, est de l'extérioriser, de lui faire prendre figure. Le tableau, l'œuvre, ont leur propre existence et, dans le même temps, ils sont complètement affectés par la vôtre. La différence d'avec le transport amoureux, c'est que l'autre est supposé être là. Tandis que, dans le travail sur la toile ou sur le papier, où est l'autre ? Vers quoi va-t-on ?

M.C.S. : Vers une réalité indépendante de soi qui est, plus que tout, soi, d'une certaine manière ? Réalité qui était d'abord une possibilité de soi et sera rendue ensuite visible pour tous parce qu'elle prend l'allure d'une évidence, d'une figure de l'universel. Te rends-tu compte, quand tu crées, que, dans ce que tu leur montreras, les autres aussi discernent un chemin ?

M.F. : Je ne m'en rends pas du tout compte au moment où je le fais, mais après coup, par le regard de l'autre. C'est la raison pour laquelle il est très important que le travail sorte de l'atelier et soit vraiment « créé », comme l'on dit pour une œuvre théâtrale ou musicale. Il ne s'agit pas uniquement de reconnaissance sociale. Le regard de l'autre est crucial, parce qu'il fait vivre quelque chose que tu as donné, que tu lui as donné.

M.C.S. : Cette réalité indépendante de soi, qui est soi, semble être le fruit du hasard, tout en ayant aussi un côté nécessaire. Comment vis-tu ce lien entre les deux ? Car à un moment il arrive que tu regardes le résultat de la méthode, de l'inspiration, du résultat inattendu du hasard et du travail mêlés, et que tu dises : « C'est ça ; ce doit être ça ». Comment ce moment arrive-t-il ?

M.F. : Le hasard dans le travail ramène toujours à une vérité. Il s'agit de laisser la place au hasard, qui puisse ouvrir une brèche sur l'imprévu qui vient de soi, en prendre acte et le maîtriser par une méthode. C'est le langage de ma peinture. Pour revenir à ta question, c'est le

jeu du hasard et de la nécessité. C'est très mystérieux. Mais cela s'impose comme une évidence. L'heureuse surprise de la reconnaissance, en quelque sorte. La forme intérieure qui permet d'apprécier cette évidence nécessite des dizaines d'années de travail pour pouvoir émerger et surgir. Mais à cet instant, l'artiste se trouve, de façon rare peut-être, mais d'autant plus extraordinaire, en contact avec l'universel.

2. Le travail de la série : l'esprit du matériau

M.C.S. : Tu travailles souvent des séries, où ce qui est banal, commun, est repris dans un travail toujours recommencé et accède, par une sorte de « force des choses », à un nouveau statut, à une nouvelle réalité : quel est alors l'objet de la quête ? Est-ce de l'expérimentation ? Veux-tu parvenir à quelque chose ?

M.F. : Tu parles « de la force des choses » : c'est exactement là ce qui m'intéresse. La série permet de prendre conscience du fait qu'en dépit de la répétition, il existe toujours un écart, une différence, une variation, si infime soit-elle. Ce qui fait la série, c'est l'obstination dans cette épreuve qui est aussi une preuve, revécue à chaque fois dans le tableau, de la différence et du retour du même. Mais ce n'est pas de l'expérimentation, c'est un vécu, une expérience vécue. Par exemple, dans la série *Les Éclats* ou *Les Lignées*, je mets en place le même protocole, le même format, la même technique, le même dispositif. Je sais que, sans même forcément changer la couleur, à chaque fois, le résultat sera différent. L'objet de ma quête ou de ma question est précisément là : c'est la même main, c'est le même peintre, c'est la même technique, mais le résultat est autre, différent, singulier.

M.C.-S. : Tu veux donc mettre en acte l'impossibilité de faire le même, dans une perspective quasi héraclitéenne du flux. Ce n'est pas essayer d'être différent, c'est montrer qu'on ne peut pas faire le même, qu'il y a une nécessité de la variation, que ce n'est pas reproductible, en tout cas pas à l'identique. Même si chaque élément de la série atteint, semble-t-il, ce qu'il y a à dire, mais différemment et sans rien d'artificiel.

M.F. : Oui, j'en suis persuadée. Je pense qu'il y a une intelligence de la main du peintre (si on la laisse vivre, car il y a plusieurs façons d'y faire obstacle), une intelligence très particulière, qui fait que, si tu es très « éveillé », un affect à chaque fois différent animera subtilement la main. La série, ce n'est pas un tableau qui complète l'autre, qui serait complémentaire. Chaque tableau doit être en soi. Sinon, il n'existe pas, il est raté. La série, c'est presque le plaisir de refaire, en sachant que cela va être différent, forcément différent.

M.C.-S. : La conception d'une série, et l'on en voit plusieurs au cours de l'exposition *Inside/Out* (*Les Dames de nage, Des Saisons avec Bonnard, Les Sombres, Witness*) correspond-elle au sentiment d'une insuffisance de ce sur quoi tu avais travaillé avant ? Répond-elle à la volonté d'entrer davantage encore dans la chair des choses, dans la chair et la diversité des matières ou des objets ? Mais je dois expliquer d'abord ce que j'entends ici par « objet ». Il s'agit des objets au sens pictural du terme, et non au sens matériel : c'est précisément cette chose que personne ne voit, mais qui finira par être retrouvée, comme un geste particulier dans le cours du travail du tableau, et dont, peut-être, personne ne retrouvera l'équivalence avec un objet réel. C'est cela que j'appelle un « objet ».

M.F. : Je veux enrichir, à chaque fois, avec des matériaux différents, mon propre langage. C'est une démarche volontaire. Par ce déplacement, je veux m'amener à une sorte de dépassement dans le travail devant les difficultés que posent des matériaux inhabituels et

nouveaux. J'aime me mettre devant des obstacles. Autant dans la série, je répète le même, autant, quand je sors de la série, je me mets devant des obstacles, des difficultés ou des contraintes de l'autre.

M.C.-S. : Ces objets extérieurs, cette diversité des matériaux, renvoient à une présence des matériaux assez paradoxale. Les matériaux sont là, quelque part, dans leur concrétude – la dentelle, la tapisserie, le bout de ficelle –, mais ce qu'on trouve dans le tableau, c'est évidemment autre chose et beaucoup plus que cette présence physique. C'est un travail de décantation, de réappropriation à partir du motif proposé par le matériau. Que reste-t-il donc du matériau, de cet esprit du matériau, non de sa matière, dans ce tableau qui en montre la transposition artistique ? Même si le tableau est un objet matériel, ce n'est pas le matériau qui est dans le tableau, mais plutôt ce qui résulte d'une intériorisation du matériau dans l'œuvre.

4. Les Dames de nage : le geste révélateur

M.C.-S. : Au commencement, on trouve donc ce besoin d'un geste qui recèle une sorte de mystère, d'énigme, insistante, persistante, étroitement liée à la présence d'un matériau, qui agit comme un révélateur. Puis que se passe-t-il ? Comment se fait le lien entre le geste et le matériau qui semblent si intimement liés dans ton œuvre pour façonner un mouvement de création ?

M.F. : Les *Dames de nage* constituent le point de départ de ce processus. J'avais le sentiment de répéter le même geste dans les tableaux et je voulais en sortir. Je me rendais compte que je ne faisais pas d'arabesque. Il se trouve que – par hasard – il y avait un bout de ficelle dans mon atelier, et je me suis dit que j'allais éduquer ma main différemment. J'ai voulu mettre l'arabesque sous la toile pour laisser ma main prendre l'habitude de la courbe, épouser l'arabesque. C'était presque un procédé technique au départ, un stratagème, pour que ma main trouve une autre inscription que celle dont j'avais l'habitude. Puis, j'ai tout à coup trouvé intéressante cette ligne ainsi produite, en relevant l'empreinte d'une ficelle, d'une corde, de paille – peu importe au fond ce que l'on met sous le tableau – c'est-à-dire de ce qui est caché, invisible. Seule la main, par le frottement, révèle ce qui est en dessous. C'est alors que j'ai commencé à me rendre compte qu'en mettant sous ma toile mes ficelles, je révélais à chaque fois autre chose. J'étais persuadée qu'il n'y avait pas de sens à donner à cela. Tout à coup, et malgré tout, je me suis rendue compte que, dans la répétition, revenait toujours, à la même place, quelque chose de moi-même, inscrit différemment, mais qui insistait : ma vérité. Comme s'il y avait sous la toile un geste caché, il n'est pas visible. Je le rends visible sans savoir ce qu'il y a sous la toile. C'est le propre de l'empreinte.

M.C.-S. : Revenons à l'empreinte des *Dames de nage*. Le geste a été lié, d'une certaine façon, à la forme d'un bout de ficelle. Il s'agit d'un objet qui inspire un geste, ressenti à ce moment-là comme nécessaire. Quand tu précises que ce geste est caché, indiques-tu que tu n'as pas l'intention de le représenter en tant que tel ?

M.F. : Le geste est d'abord caché, puis c'est par le frottement du fusain ou du bloc de pastel qu'il apparaît, grâce à l'intelligence de ma main. Tout est sous la toile, et c'est par l'intelligence de ma main, en frottant mon bloc de pigments, de pastels, que je le rends visible à mes propres yeux. Ce qui est caché apparaît grâce à l'écoute de ma main.

M.C.-S. : En ce sens, la série des *Dames de nage* a eu un rôle fondateur. Elle a dessiné un chemin. Est-ce la raison pour laquelle tu as voulu la mettre au début de l'exposition ? Parce

que c'en est le prélude, l'ouverture ? Comme un chemin disponible pour le visiteur, mais pas encore ouvert ? Car pour l'ouvrir, le seul moyen est de s'y engager.

M.F. : Oui, exactement. *Les Dames de nage*, c'est le début de quelque chose, l'ouverture d'un chemin, vers la notion de *Inside/Out* : ce qu'il y a sous la toile, sous le papier, sous nous-mêmes, est révélé, on le fait apparaître. C'est-à-dire que l'important n'est pas ce que l'on regarde, comme par exemple le paysage qui dirige notre regard vers l'extérieur, ou l'individu dont on va faire le portrait. Ici, au contraire, le sujet de la peinture n'est pas ce que l'on voit, mais ce qui est complètement caché et qu'on révèle. C'est un autre processus, presque une autre problématique. Ce que l'on révèle, ce n'est pas ce qu'on a su voir du paysage, ou de l'autre, mais ce qui fait l'alchimie de la perception induite par l'intelligence de la main.

M.C.-S. : Ce que tu décris du geste caché fait penser à un palimpseste où manquerait l'inscription préalable. C'est le geste qui constitue l'inscription. Elle existe déjà dans la mémoire de la main, il faut la retrouver et lui donner forme, en lui donnant du sens et de la puissance.

M.F. : Oui, et pourtant, en un sens, cette inscription existe de façon sous-jacente. Car s'il n'y avait pas la ficelle, le papier, la découpe, le pochoir, la paille, le bout de bois sous la toile, le geste ne pourrait pas ressaisir cette existence. L'inscription existe donc sous la toile, comme matériau complètement ordinaire ; mais elle existe également dans notre mémoire, dans la mémoire de la main, dans la mémoire intérieure.

5. Jubilation de la couleur et mystères du damier : *Des Saisons avec Bonnard*

M.C.-S. : Ton travail sur la couleur qui marque toute ton œuvre prend un chemin différent dans les *Saisons avec Bonnard*, qui sont comme l'étape des retrouvailles, des noces jubilatoires dans le parcours de l'exposition. Tu donnes constamment, surtout dans cette série, des formes à la couleur. Cela va totalement à l'encontre de ce que l'on se représente être la couleur, de ce qui peut subsister indépendamment de la forme, des dessins et des tracés. Dans les *Saisons avec Bonnard*, la couleur anime le tableau.

M.F. : La couleur, c'est une affaire d'énergie vitale. Dans les *Saisons avec Bonnard*, j'ai aimé le fait de passer d'une couleur à une autre. Comme une série qui n'est peut-être pas terminée d'ailleurs, avec laquelle je ne pense pas en avoir fini. Pourquoi *Des Saisons avec Bonnard* ? Parce que l'œuvre de Bonnard me touche infiniment. Il y a le bonheur chez Bonnard, mais c'est un bonheur fragile et fugace dans le regard émouvant qu'il pose sur ce qui l'entoure et sur lui-même. Mes tableaux de cette série sont un dialogue avec Bonnard. Dans son éphéméride, tous les matins, Bonnard porte dans ses cahiers une annotation très simple, très modeste, sur la couleur du ciel et sur ce qui l'entoure : « Ce matin, le ciel est bleu, il y a quelques nuages » ; le jour suivant : « Le gris du ciel »...

Je dis *Des saisons avec Bonnard* parce que, chaque jour de l'année, chaque saison, est inscrit dans ses carnets. On traverse le temps avec Bonnard.

C'est aussi un dialogue avec son travail sur les damiers, car mon propre travail m'a permis d'en faire la lecture. En effet, ces dernières années, j'ai travaillé sur cette icône de la modernité qu'est le damier, que ce soit chez Mondrian, chez Malevitch, au Bauhaus. Le damier a beaucoup préoccupé les peintres. Dans la peinture de la Renaissance, le damier est au sol. C'est un constituant, une problématique qui démarre très tôt dans la peinture, dès le XIII^e siècle.

J'ai volontairement abordé cette question quand j'ai travaillé les damiers avec les tarlatanes. Le damier est un espace géométrique qui construit le tableau et qui, parfois, est abordé de façon très rigoureuse, si ce n'est dogmatique. J'ai voulu l'aborder avec un matériau totalement contraire à l'histoire du damier, c'est-à-dire avec la tarlatane, légère, transparente, permettant des recouvrements, comme un travail d'aquarelle. J'ai volontairement traité cette problématique du damier de façon « excentrique », avec un matériau qui n'est absolument pas adapté à la question. Toute cette série m'a permis, en regardant les tableaux de Bonnard, de voir qu'il les construisait avec des damiers, avec un traitement de la couleur qui lui était tout à fait particulier. Le damier est pratiquement toujours présent, soit derrière les nus dans les pavements des salles de bains, dans les espaces clos et les mosaïques, dans le motif des tissus (par exemple, dans toutes les natures mortes, il y a des nappes avec des damiers mais qui ne sont pas traités comme tels). Les damiers, chez Bonnard, permettent une introduction des passages de couleurs.

M.C.-S. : Le damier n'est pas simplement un motif chez Bonnard, c'est plutôt une clé du tableau. C'est à partir de cela qu'un espace pictural, qui n'a rien à voir avec la représentation des damiers, se met peu à peu en place. Mais arrêtons-nous un instant au « recroisement » des couleurs. Les couleurs qui se croisent sont des couleurs qui entrent, elles aussi, en dialogue. Tes tableaux ne sont pas simplement des tableaux de couleurs, mais des tableaux de couleurs qui entrent en symphonie. Deux couleurs qui se croisent sont deux couleurs qui vivent une vie commune, si l'on peut dire.

M.F. : Pour moi et en terme de peinture, c'est par superposition, mais dans la légèreté, comme une aquarelle, que la couleur, dessus dessous, se modifie. C'est ainsi que j'ai voulu aborder cette série et le « recroisement » des couleurs comme si c'était un morceau de nappe de mosaïque, que je pouvais voir dans les tableaux de Bonnard.

M.C.-S. : N'est-ce pas une façon, encore une fois, de mettre en scène l'idée d'*Inside/Out*. « *Out* » parce qu'au moment où elles se croisent, les couleurs permettent la transparence, la superposition, si elles sont suffisamment légères. C'est le cas de toute la peinture, notamment de la peinture à l'huile classique où la couleur dernière prend toute sa splendeur. Tes tableaux me semblent une quête de la couleur, diversement recherchée, présente et absente, dans le fond du tableau et sur sa surface. La transformation des couleurs, par leur superposition, c'est l'intelligence de la peinture, qui permet de sentir ce qu'il faut montrer ou ne pas montrer. On croit voir, dans chacune de ces *Saisons avec Bonnard*, une véritable philosophie de la couleur, concentrée, particulière. À quoi tient ce besoin constant, présent dans ton travail, d'être nourri par la couleur ?

M.F. : Beaucoup ont essayé de mettre des mots pour parler de la couleur...

Ce n'est pas simplement et uniquement une affaire d'œil. C'est une affaire d'énergie, d'énergie vitale. La couleur, pour celui qui la travaille, ce n'est pas simplement ce qu'il voit de la couleur, c'est ce qui va lui donner et restituer de l'énergie.

La couleur n'est pas pour moi un ornement, ce n'est pas une référence – par exemple, le bleu n'est pas une référence au ciel. Il ne s'agit pas non plus de symbolisme. C'est plutôt une question d'affinités perceptives : il y a, à un moment donné, un élan vers une couleur.

M.C.-S. : La joie se perçoit lorsque l'on voit ton atelier et ces blocs de pastels de toutes les couleurs. Le travail de récréation des couleurs, à partir des bruts de couleurs, est très saisissant parce que, dans chacune de ces couleurs, dans chacun de ces croisements de couleurs, on a l'impression que tu inventes une autre dimension du monde, une autre réalité du monde. Tes

couleurs, quand on les découvre, donnent le sentiment de n'avoir jamais été vues de cette façon-là. C'est le propre même du geste du peintre : donner à voir, révéler une nouvelle vision. En même temps, tes couleurs frappent par leur fragilité, elles tiennent de l'imperceptible, comme chez Bonnard. Elles touchent l'âme et le cœur, car elles s'adressent immédiatement à la sensibilité, à l'intelligence aussi. Ce sont des couleurs qui portent un message d'éveil au monde.

M.F. : Je suis très heureuse de t'entendre dire cela parce que c'est exactement ce que je désire exprimer, ou communiquer. Cette série est animée d'une grande jubilation.

M.C.-S. : Dans cette série, *Des Saisons avec Bonnard*, tu sembles t'être installée dans ton œuvre. On ne voit pas seulement le même motif répété dans toute une gamme de couleurs, mais on devine dans cette série le rassemblement de nombreux thèmes auparavant épars dans ton œuvre. Cette belle série me paraît illustrer l'intention de quelque chose, une forme d'intentionnalité. Tu disais que, dans une série, chacun des tableaux est l'expérience de l'impossibilité de refaire le même. Précisément, tu ne refais pas tout à fait la même chose, tu changes la couleur, tu changes l'imaginaire. On y reconnaît la trace du frottement et de l'empreinte. Mais pour revenir à cette notion de rassemblement, as-tu le sentiment que, d'une certaine manière, *Des Saisons avec Bonnard* sont un ressaisissement de ton œuvre, comme un peintre peut connaître plusieurs fois dans son parcours ?

M.F. : Je l'espère. Dans cette série, je reprends le travail du pinceau. Il n'y a pas simplement l'empreinte du frottement, il y a aussi l'emploi du pinceau pour certains des lavis très légers. Le travail du pinceau est plus direct que ce qui arrive par en-dessous, par frottement. Le travail du pinceau est volontaire, il marque une intentionnalité, exactement. Chaque tableau dans cette série est volontairement – intentionnellement – différent. C'est aussi une certaine reconquête.

6. Lignes, couleurs, temps : *Les Sombres, orbés et ellipses*

M.C.-S. : Dans *Les Sombres*, avant-dernier moment d'*Inside/Out*, la couleur est importante et maîtrisée, contrairement à ce que pourrait laisser penser le nom de la série. Chacune des lignes porte une couleur.

M.F. : Oui, la couleur est effectivement très présente. Je suis contente que tu le dises parce que, parfois, on dit le contraire, alors qu'elle est essentielle, avec la question de la ligne. Après *Les Dames de nage*, sur ma trajectoire, est survenu un moment particulier, marqué par une économie de moyens : uniquement la ligne. Il n'y a pas de divertissement dans ce travail qui est assez austère. Il s'en tient à peu de choses, à la ligne et aux couleurs d'un répertoire très simplifié, composé du noir, du gris et du sépia.

M.C.-S. : Et de ce magnifique gris-bleu constamment présent au fond des tableaux. Quelque chose représente le tourment dans cette œuvre, dont on peut contempler l'aspect horriblement enchevêtré.

M.F. : C'est la raison pour laquelle je les ai appelées *Les Sombres*, puisque je donne toujours le titre après. Je dirais – mais j'ai peut-être tort – que quelque chose est désossé. Il y a eu un texte là-dessus. Voici la photographie du carton d'invitation qui représente *Inside/Out*. Quand je le mets en regard avec *Les Sombres*, il y a un lien très fort. Je m'en rends compte après

coup. C'est comme si c'était le même propos, mais dans l'espace.

M.C.S. : *Inside/Out* est composé de cercles, parallèles, verticaux. Tu ne t'étais jamais servi de cercles dans ta peinture ?

M.F. : Si, dans les années 80, j'avais fait des tondi en papier de soie, qui ont déjà été montrés. Ils étaient dessinés avec le pinceau. Ils avaient été exposés au musée des Sables d'Olonne dans une exposition *Le tondo de Monet à nos jours*, organisé par Henry-Claude Cousseau, qui était le conservateur du musée. J'ai aussi utilisé le tondo dans une installation dans le cadre d'une exposition au musée Matisse. Il y avait cinq tondi sérigraphiés, installés sur des socles qui réfléchissaient la lumière. Pour comprendre *Inside/Out*, il faut les mettre en résonance avec les tondi qui sont sur les murs. Ils forment un ensemble, on ne peut pas les dissocier. Ces cercles verticaux, mis en lien les uns avec les autres, enchevêtrés, sont des ellipses. Elles sont comme des arabesques déployées dans l'espace, construites dans l'espace, des lignes, en fait. Ça pourrait être au fusain, en lien avec ce que j'appelle les orbes, ces tondi qui interviennent comme des filtres de lumière. D'une certaine manière, il n'y a rien. C'est comme les papiers japon de l'installation à Bruxelles qui captent une sorte d'opacité, d'opalescence plutôt. J'espère que cette salle *Inside/Out* sera un lieu de méditation. Je me suis inspirée des méditations cosmographiques, des cabinets de méditation où la mesure du temps était un moment de contemplation, avec, évidemment, ces très beaux instruments que sont les armillaires, les astrolabes. Tous ces cercles, enchevêtrés les uns aux autres, portaient la méditation vers le temps.

M.C.-S. : Vers le caractère cyclique du temps ? Comme un équivalent pictural de la *Musique des sphères* de Pythagore. Car ce qui frappe le plus, lorsque l'on regarde cet ensemble, c'est le rythme.

M.F. : Le caractère cyclique et cette recherche incroyable d'un espace-temps, puisque c'est mesurer la lune, c'est mesurer les astres solaires. C'est pour ça que j'ai appelé cette œuvre *Inside/Out*. Il y a, plastiquement, un lien entre ces cercles concentriques, ces ellipses, qui sont *Inside*, et ces tondi au mur qui sont *Out*. *Inside/Out*, c'est le rapport qu'on peut entretenir au temps. Car on peut déambuler autour de ces tondi, les contourner ; et à chaque fois, l'angle de vue change. Les ellipses deviennent très différentes selon l'angle de vue. L'ombre portée au sol est importante, elle constitue d'autres lignes encore. Je ne sais pas où ce travail va me conduire mais c'est la continuation de ce que j'ai fait avec l'œuvre *Whisper* à Bruxelles et de ce que j'ai fait à Tokyo dans l'exposition *No Man's Land*, qui était aussi un travail sur le mur. C'est la continuation d'un travail dans l'espace.

M.C.-S. : Le spectateur qui les contemple a une conscience quasi physique des règles d'amplification, car l'ombre crée plusieurs dimensions sur lesquelles ces cercles sont projetés. C'est difficile de ne pas penser à la figure du labyrinthe : il n'y a pas d'entrée, pas de sortie, pas de chemin. Il n'y a pas de mystère à découvrir, il n'y a pas d'énigme. L'énigme est la chose elle-même et non quelque chose à l'intérieur du labyrinthe.

M.F. : Il y a le déplacement du corps du spectateur, comme dans *Whisper*, qui faisait vibrer, bouger les papiers de soie. C'était la synergie du corps du spectateur qui donnait une très légère palpitation au papier de soie. Ici aussi, le corps en mouvement du spectateur sera important ; quand il se déplacera, il mettra en place des figures différentes et une autre forme de perception. Au musée de Kanazawa, dans l'exposition qui aura lieu en novembre 2011, je vais, dans une très grande salle, travailler de nouveau la tarlatane et la modification de la

perception de l'espace et de la couleur, dans une forme d'installation. Je quitte le tableau mais j'y reviens, ce n'est pas contradictoire.

M.C.-S. : Il y a quelque chose d'extraordinairement géométrique et harmonieux dans cette installation, qui se retrouve dans l'ensemble de ta peinture, mais pas de manière aussi explicite car, à côté de la maîtrise, de l'harmonie, ta peinture donne toujours le sentiment d'une palpitation, d'une inquiétude liée à la présence de la couleur. Alors qu'ici, c'est une de tes rares œuvres sans couleur, une affirmation maximale de la forme et du jeu des formes entre elles.

M.F. : Tout en laissant indéfinie, je pense, la relation entre l'ellipse et l'orbe, entre ce qu'il y a dans l'espace et les tondi au mur. C'est très nouveau pour moi. J'ai eu besoin et envie de le faire.

8. Voir la brique : *Witness*

M.C.-S. : Dans *Witness*, on voit revenir la force du matériau et, d'une manière tout à fait étonnante, le matériau est, d'une certaine façon, présent dans le tableau, ce qui est très rare, et présent tel quel. J'ai vu que tu avais peint des briques en bleu.

M.F. : Oui, parfois je peins des briques bleues. Je ne sais pas si elles resteront, c'est en cours de travail.

M.C.-S. : Devant *Witness*, il est difficile de ne pas penser à la peinture toscane ou, plus précisément, à la peinture siennoise, à cette présence de la brique et des rouges couleur brique.

M.F. : Peut-être se dévoile quelque chose de biographique, une archéologie de l'artiste puisque j'ai vécu à Toulouse et que mon regard s'est constamment porté sur la brique rouge ? Dès la sortie de l'école, se trouver face à la cathédrale Saint-Sernin... C'est une expérience qui marque. Et je dirais qu'il est possible, sans trop m'avancer, que dans l'amour que j'ai des pigments, de ces pigments solidifiés que sont mes gros blocs de pastels, de cette matière brute, de ce plaisir avec cette matière, il y a peut-être quelque chose de la brique de Toulouse, matériau partout présent, qui revient.

M.C.-S. : Il est étonnant de voir que dans certains tableaux de *Witness*, le rouge de la brique n'est pas porté par la brique mais par la peinture. Comme un supplément de l'art. Je parle ici de supplément, parce que ce doit être à côté de la brique pour que l'on puisse voir la brique comme rouge. Ce n'est pas une chose facile de voir une brique, de faire attention à elle. À travers *Witness*, on voit ce qu'est une brique, précisément parce que la couleur de la brique n'est pas sur la brique. En les regardant on acquiert ainsi la conviction que les briques sont rouges ou qu'elles ont, parfois, des reflets verts, et pourtant tu les as peintes en noir ou en gris. N'est-ce pas le sens d'*Inside/Out* ? La nature de la chose n'est pas dans la représentation des choses, mais à côté, dans ce qui permet de voir la chose.

M.F. : Tout à fait. C'est faire, sans savoir forcément ce que tu mets en acte. Dans un tableau du Titien par exemple, l'étoffe rouge permet de voir la blancheur de la peau du nu.

M.C.-S. : Dans *Witness*, la couleur de la toile permet de voir la couleur de la brique. Ce qu'est

fondamentalement la couleur de la brique est présent, précisément, sans être porté ou représenté par l'objet même. Encore une fois, il n'est pas simple de voir une couleur et, en particulier, la couleur d'un objet familier. La brique, on ne la voit jamais, on voit ce que l'on fait avec la brique. Une autre expérience du rouge.

M.F. : C'est vrai le rouge : *l'ombre du rouge, corail*, le tableau *Rouge cardée* qui est actuellement montré à Beaubourg. Je pense que le rouge est une des grandes couleurs fondatrices. Elle est puissante, profonde, intense. À Kanazawa, l'installation que je fais dans un très grand espace s'appellera *Red Room*. C'est un travail sur les rouges. Parce que le rouge peut partir du rouge de la terre avec sa déclinaison vers le brun, pour aller vers le rouge sang. Il y a une très grande palette de sensations avec le rouge, comme avec toutes les couleurs, mais avec des dimensions uniques. Il y a, il peut y avoir aussi une dimension tragique dans le rouge, contrairement au bleu, qui est une couleur sublime, mais qui n'a pas cette profondeur tragique du rouge.

M.C.-S. : Le rouge est la couleur de l'aube, du lever de soleil et du coucher de soleil. Comme dans le poème de Du Bellay, qui figure le miracle du matin à l'aube :

*Déjà le jour aux Indes rougissait,
Et l'aube encor de ses tresses tant blondes,
Faisait grêler mille perlettes rondes,
De ses trésors les prés enrichissait.*

*Quand d'Occident, comme une étoile vive,
Je vis sortir dessus ta verte rive,
O fleuve mien ! Une nymphe en riant.*

M.F. : Oui, le rouge peut couvrir une quantité de sensations inouïes, parce qu'il peut être également extrêmement gai et vivifiant comme il peut être tragique, dramatique. Il y a vraiment toute la gamme des sensations possibles.

9. La cohérence inachevée, coda

M.C.-S. : Entre *Inside/Out* et *Des saisons avec Bonnard*, on voit une tarlatane. Pourquoi l'as-tu appelée *Gravitation* ?

M.F. : Parce que ce travail des damiers est aussi en lien avec Paul Klee, qui a beaucoup abordé la question du damier dans son travail ; l'un de ses tableaux s'appelle justement *Gravitation*. Dans ce travail de damier, il y a également des permutations possibles. Toutes les bandes qui font les couleurs en passant l'une sous l'autre, comme des aquarelles, sont épinglées ; on peut les enlever, les changer, faire passer dessous celles du dessus. C'est une sorte de permutation d'un module, avec, peut-être déjà, cette histoire de travail dans l'espace. Je peux, maintenant, en faire cette lecture, comme je pourrais peut-être faire très aisément la lecture de *Witness* dans quelques années, selon le travail qui se déploiera. C'est ce que le travail enregistre ou ce que j'enregistre dans le travail suivant qui va me permettre de faire la lecture de mes travaux précédents. La compréhension et la lecture de mon propre travail ne se font pas au moment même où celui-ci s'élabore.

M.C.-S. : D'où la nécessité, parfois, de rassembler et de présenter ensemble des œuvres parce qu'à ce moment-là, au-delà de la beauté de chacune des œuvres, c'est la beauté de la

cohérence d'un mouvement de création qui se trouve représenté. Il offre une cohérence supplémentaire qui s'impose à celui qui regarde. Chaque œuvre donne un sentiment de cohérence, mais elle est encore plus forte lorsqu'elles sont réunies. C'est une forme de cohérence parmi d'autres, qui émerge quand on voit l'ensemble. C'est une cohérence qui permet de dire que le hasard est toujours là, en même temps que l'extériorité, mais au fond, il est constamment retravaillé dans une sorte de présence de nécessité.

M.F. : Oui, c'est exactement cela. Je ne souhaite pas, cependant, qu'elle soit d'une cohérence totale.

M.C.-S. : Il y a entre les œuvres présentées au Passage de Retz une résonance à la fois sensorielle et visuelle. Le parcours de l'exposition semble figurer à sa façon ce que tu as appelé dans un autre contexte la stratégie qui conduit à créer le mouvement vers l'expression dont nous parlions pour commencer, qui réunit de façon incessante le dedans et le dehors, comme un mystère figuré du geste de l'artiste créateur. N'est-ce pas ce que tu visais avec cet ensemble d'œuvres, si justement dénommé *Inside/Out* ?

10. L'œuvre et le lieu, couleurs croisées

M.F. : Je ne voulais surtout pas que cela soit une rétrospective. *Inside/Out* donne la clef de l'exposition, à l'image du parcours de l'œuvre où l'on revient à chaque fois dans un plan différent. En même temps, c'est un retour et une ouverture, une avancée. Il n'y a rien de mélancolique. Des œuvres datant de périodes très différentes sont montrées, avec une logique que l'on ne connaît pas forcément et un déploiement en orbite dans l'œuvre qui s'installe dans le temps. Il y a même des tableaux de 1995-1996.

Cette exposition *Inside/Out* est très importante pour moi car elle autorise, dans la liberté de cet espace ouvert et lumineux, une déambulation dans l'œuvre. Elle offre une traversée dans la lumière, la couleur et la mesure du temps. C'est un déroulement en boucle, semblable à ce qui advient dans le temps du travail lui-même : ce qui le traversait antérieurement de façon timide peut s'épanouir ultérieurement. Cette exposition est également importante par la possibilité qui m'y est donnée de montrer la diversité des matériaux que j'utilise ces dernières années. C'est pour ce lieu que je réalise *Inside/Out*, ce cabinet de méditation, et que j'ai pu déployer *Witness*.

Les œuvres s'interpellent entre elles dans ces boucles du temps où revient ce qui a été à peine effleuré en toute inconscience et se déploie ensuite par la décision que je prends de le reconduire dans mon travail. Heureusement, il n'y pas de cohérence totale et je ne le souhaite pas. La faille, l'écart, l'incohérence, l'inattendu, la surprise m'ouvrent sur la suite.