

Monique Frydman, matérielle et immatérielle

Par Camille Morineau, « Monique Frydman », Paris, 2013, Editions du Regard, pp.7-22.

Une culture du paradoxe

Monique Frydman entretient un rapport particulier avec l'écriture. Elle la pratique quotidiennement d'une part, dans une sorte de journal de ses sensations, et il lui arrive aussi ponctuellement de commenter son travail dans d'admirables textes littéraires. Elle s'entoure d'autre part de philosophes, poètes, et critiques qui ont souvent abordé son travail avec une émotion proche de celle de l'artiste lorsqu'elle le décrit et le vit. Plutôt littéraires sinon poétiques ou psychanalytiques, ces textes ont eu tendance à laisser l'histoire de l'art en marge, afin d'aller d'abord à l'essentiel : décrire une démarche qui va justement vers *l'essence* des choses¹. Pour ne pas redoubler ce qui a déjà été souvent et bien fait - cette histoire immatérielle - et à la demande de Jose Alvaro, je me suis penchée cette fois sur la position de l'artiste au sein de l'histoire de l'art, ainsi que sur les rapports complexes qu'elle a entretenus avec d'autres artistes, de son temps, d'avant ou d'ailleurs. Une histoire plus matérielle dont la narration n'est pas facile, car elle va à l'encontre des discours précédemment décrits qui ont insisté sur le caractère singulier du travail de l'artiste, soulignant la rupture là où je voudrais parler, pour une fois, de continuité.

Non qu'il faille écarter ce discours du singulier - je commencerai d'ailleurs par rappeler la force du biographique (ses racines) et le besoin d'ailleurs ou d'écart (son intérêt pour l'orient) doivent être dans un premier temps rappelés – mais il doit être mis en regard d'autres parcours singuliers avec lesquels Monique Frydman entretient un dialogue intense, au delà des siècles et des pays. Qu'ils s'agisse de ses affinités avec certains grands peintres français de la modernité, ou encore de sa proximité avec certains peintres américains de l'après guerre et avec les mouvements qui les ont portés. Ces dialogues historiques une fois posés, j'aimerais toutefois m'étendre un peu sur la *pertinence* de cette œuvre qui doit être remise à sa place, c'est à dire au cœur d'un renouveau de la peinture abstraite, dont Frydman illustre à la fois le particularisme français et la richesse internationale. Avant de boucler la boucle d'une autre histoire de la singularité que l'artiste est une des rares à revendiquer, celle des artistes femmes qui ont réinventé l'abstraction au XX^{ème} siècle. Car si Monique Frydman doit prendre sa place dans l'histoire « officielle » des grandes tendances, elle doit aussi figurer en première place dans l'histoire de l'écart par excellence, faite aussi bien d'oublis à combler que de tendances à redéfinir, qui est celle des artistes femmes et en particulier des abstraites. Matériau d'une autre histoire matérielle qui reste encore à écrire, son travail relève le défi d'un discours à retisser pour que le périphérique redevienne central – mais d'un nouveau centre ; que le singulier réintègre la norme – mais d'une autre norme.

Le biographique, Le singulier, l'ailleurs :

En 1966, comme de nombreux artistes engagés en Europe Monique Frydman arrête la peinture, pratique considérée comme bourgeoise, pour se consacrer au militantismeⁱⁱ. Lorsqu'elle la reprend à la fin des années 70 son travail fait scandale. On lui reproche autant son utilisation de la figuration, - qu'elle abandonnera ensuite assez vite – que son retour à une technique classique de peintre gestuel, expressionniste, *sur toile*. Car il s'agit d'un moment où tous ou presque - artistes conceptuels, héritiers de Fluxus, féministes, performeurs, vidéastes - ont abandonné précisément la toile. Et avec elle le pinceau, le papier, le dessin, l'accrochage au mur, la confiance dans le musée et les institutions. Dans les années 70 si l'on tolère encore la peinture c'est pour mieux la déconstruire, et/ou la montrer ailleurs, autrement. Aux Etats-Unis le Land Art n'est que la branche la plus visible d'une dématérialisation de l'art qui rend le tableau et le musée où il est accroché, obsolètes. La France n'est pas en reste, où les artistes du mouvement Support Surface font éclater le tableau en exposant séparément les cadres, les toiles, les vitres, les cordes, et les traces de pinceau.

L'attachement de Monique Frydman à la peinture comme pratique symbolique complexe, où la connaissance de l'histoire le dispute au risque personnel et au biographique, est donc à contre-courant, mais il serait faux d'en faire une pratique réactionnelle. Le choix est profondément motivé. D'abord, si

Frydman reprend la peinture c'est en partie pour ne pas oublier qui elle est et d'où elle vient, comme le résume le texte qui évoque indirectement les rapports de ses parents avec l'histoire des juifs et de la Shoahⁱⁱⁱ. « La couleur, dit-elle, l'a « arrachée à la souffrance, à la dimension tragique de l'art », c'est une « décision éthique » qui va justement non pas l'absoudre de l'histoire mais retourner celle-ci. Entre la mère coueuse et le père propriétaire d'usine à tissu, la fille invente un rapport au matériau et à la couleur qui lui est propre et qui a à voir avec les deux genres^{iv}. Ensuite cette reprise de la peinture suit des règles strictes qu'elles continuera à respecter et qui apparaissent, avec le recul et la traduction historique, comme caractéristiques de son époque. Le mode de peindre qu'elle invente repose sur le refus du pinceau c'est-à-dire d'un geste contrôlé, sur la confiance au hasard c'est-à-dire au non faire, sur l'imprégnation naturelle de la couleur c'est-à-dire sur les lois du matériau. Ses choix techniques sont, comme d'autres artistes de son temps, des choix de contenu.

Ils sont aussi caractéristiques d'un travail traversé par une recherche de l'écart (chronologique ou géographique), par un désir du déplacement (mental ou réel), où voyages réels ou imaginaires orientent durablement ses choix. C'est le Japon qui provoque un premier choc : en 1978 l'année où elle reprend la peinture, Frydman voit au Musée des arts décoratifs, dans le cadre du Festival d'Automne, une exposition imaginée par l'architecte Isozaki Arata sur le « Ma »^v, notion qui désigne l'intervalle existant naturellement entre deux objets ou entre deux actions, et qui unit l'espace et le temps dans un même concept. Fascinée par cette notion, elle en gardera trace dans sa peinture, où le vide ne sera pas une absence mais un espace vivant ; où ses œuvres ne seront pas pensées comme des événements mais comme des espaces de méditation. Son affinité avec ce pays date de loin et s'enrichit avec le temps^{vi} ; elle y a été immédiatement comprise, achetée^{vii} et spectaculairement reconnue, comme on témoigne la grande rétrospective que le musée de Kanazawa vient de lui consacrer en 2012.

L'utilisation du papier de soie (washi) qu'on appelle aussi en France « papier-Japon » - d'abord contrecollé sur la toile, pour séparer le dessin de la couleur, entre 1979 et 1983, puis superposé directement sur le mur et lui permettant d'investir une échelle architecturale dans les années 2000^{viii} – est une autre manifestation de cet « orientalisme occidentalisé », qu'elle pratique dans le sillage de certains peintres abstraits des années 50, français (Jean Degottex, Georges Matthieu) ou américains (Mark Tobey).

La continuité d'un dialogue avec l'Histoire

Ces rencontres ruptures peuvent être provoqués par des voyages, des lieux – après le « Ma » japonais, Frydman cite la lumière découverte en Australie en 1986-87, les couleurs en l'Inde en 1982 – ou par d'autres voyages : elle explique bien^{ix} comment les peintres qui l'intéressent sont aussi ceux qui sont partis à la recherche de la bonne lumière pour peindre: Gauguin aux Iles, Van Gogh à Arles, Matisse au Maroc et à Tahiti, Agnès Martin au Nouveau Mexique... et Joan Mitchell au bord de la Seine. A son intérêt pour ces peintres de l'ailleurs, il faut ajouter son respect pour certaines sources historiques anciennes. Parmi les noms qu'elle cite souvent dans ses entretiens, Le Greco, Velasquez et Goya, qui ont répondu à des commandes sans subvertir leur radicalité, réinterprétant le religieux sans aller contre leurs convictions, semblent préfigurer par leur œuvre l'intervention de Frydman au Louvre.

En 1984 Monique Frydman arrête le travail sur papier de soie et inaugure une peinture de grands formats sur toile de lin : dans un premier temps elle associe des traits au fusain et des formes colorées, dans un second temps elle s'immerge dans la couleur, qui passe du sépia/brun à des tons clairs, et bientôt vifs. Le fond s'éclaircit, les signes noirs disparaissent, le pastel se trame et la couleur, finalement, éblouit (*l'Absinthe*, 1989). Le pastel en bloc, frotté et même écrasé, elle lui inflige de « multiples transgressions » qui sont autant de signifiants construisant une peinture charnelle, où le corps et son effort physique s'imprime non pas seulement sur, mais *dans* la toile. Ce pastel dont on ne trouve une même utilisation obsessionnelle et centrale, que chez Degas. De fait le travail de Monique Frydman est traversé par de multiples références à une histoire personnelle de la peinture, où des figures ou des tendances marquantes apparaissent çà et là qui au gré de ses évolutions stylistiques et techniques, mais dont il est clair qu'elle entretient avec elles, depuis longtemps, un véritable dialogue.

L'équilibre entre le travail pictural et le travail graphique ou utilisant le papier, la fusion entre couleur et dessin^x, Frydman le fait remonter à Lascaux « ce qui m'a bouleversée c'est la ligne qui se déploie, une ligne nerveuse, chargée d'énergie, monumentale (...) c'est parce que la ligne est affectée que l'on est ému »^{xi}. Cette forme de jubilation associée à l'acte de peindre et qui est rarement avouée aujourd'hui - « si ce dernier élément n'existe pas, la toile est ratée »^{xii}- ce bonheur qu'elle cite volontiers, l'artiste l'associe au « faire » d'un autre peintre français, Cézanne. Mais cette ligne tracée ou couleur scripturale dialogue aussi avec l'interprétation qu'en on fait les grands maîtres de la peinture française moderne : Masson, Miro, Picasso sont autant cités que leurs aînés. Avant Sassetta, Bonnard avait fait l'objet d'une intense réinterprétation résultant dans la série *Des saisons avec Bonnard* (2009-2010)^{xiii} : « 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 ».

Certaines de ses couleurs clés apparaissent comme autant de portes ouvertes vers l'œuvre d'autres artistes essentiels pour elle. Dans la *Salle rouge* (2011) de Kanasawa, écho d'une des *Fabriques* réalisées au Musée Matisse du Cateau Cambresis en 2005, Frydman expose encore une fois le rouge : « La couleur que j'ai le plus travaillée, celle avec laquelle je me sens de connivence, c'est le rouge, l'écarlate. C'est pour moi une couleur fondatrice ». « Le rouge, à mon sens, remonte à très loin dans l'histoire de la peinture et est le *lieu inaugural* de toute couleur possible. Nous sommes en présence d'une couleur qui va au delà de l'abstraction et de la figuration. Je suis convaincue des qualités originaires du rouge que je vois comme la base du tableau, même si elle est recouverte »^{xiv}. Mais cette couleur est aussi un hommage récurrent dans son travail^{xv} à Matisse et son *Atelier rouge* (1911, actuellement au MOMA) qu'elle découvre lors de la rétrospective de l'artiste à New York en 1992. Les techniques sont porteuses, comme les couleurs, des souvenirs de ceux qui les ont pratiquées. Le pastel évoque Degas, le papier « washi » le Japon, tandis que la tarlatane imprégnée de couleur et fixée au début par des épingles donc déplaçable des *Aires*, se situe dans le sillage des papiers découpés de Matisse « tout le processus déclaré et visible des assemblages doit cette liberté au faire de Matisse » ; « c'est Matisse qui m'initie à cette échelle fragmentaire et monumentale ».

Entre Matisse et Rothko

D'un côté donc, de cet amour d'une peinture française/européenne d'avant l'Ecole de Paris où Matisse, Cézanne, Degas, Miro, Masson, et avec eux d'une certaine idée du bonheur, elle retient l'expérience d'un dessin proche du corps, d'une ligne souple et sensuelle. De l'autre une peinture américaine où Newman, Rothko et Pollock, ainsi que Gorky et les dessins de De Kooning, ayant pour elle en commun l'impact d'une « catastrophe du sujet », entrent en résonance avec son idée de l'urgence de la peinture, sa pratique d'une prise de risque absolu. Son désir d'immersion physique dans la couleur qui lui fait privilégier des formats monumentaux, sa volonté de laisser apparaître le visible - « Mes tableaux n'ont rien d'anthropomorphique ni d'organique (...). J'essaie de rendre visible l'origine du visible » - sont aussi proches des gestes et objectifs de la peinture expressionniste abstraite. Les spalters (larges brosses), la colle, sont autant de stratégies « pour détourner l'effet du matériau et pour arriver à ce qui le constitue, sa réduction minimale^{xvi} », un objectif qui rime avec l'Art Minimal d'outre Manche..

En 1989 Frydman met en place un troisième protocole « tactile » de réalisation où la toile, posée au sol et humidifiée par la colle, reçoit le pigment par imprégnation et le pastel par frottement. Les séries *L'Ombre du Rouge*, *Violet*, *Senantes*, qui indiquent un virage progressif vers la monochromie, la rapprochent encore plus d'une seconde génération d'expressionnistes abstraits. Cette couleur transparente, imprégnée, dont le dialogue avec la couleur de la toile vierge crée aussi la composition, on la retrouve chez Helen Frankenthaler et Morris Louis... mais aussi, avant, chez les fauves Derain et Matisse. Peinture française, peinture américaine... il ne s'agit pas de réconcilier deux positions différentes mais de s'en nourrir également, et ce grâce à une manière de vivre la peinture comme une chose *personnelle*. La peinture de Frydman est syncrétique: la ligne couleur que Brice Marden déploie depuis le milieu des années 90 (notamment la série *Bears Rocks Mountains*) et qui habite ses toiles

comme celles de Frydman au même moment, y dialogue avec celle de Picasso. L'expérience de la nature d'Agnès Martin au Nouveau Mexique y est évoquée indirectement, comme celle de Joan Mitchell dans la campagne de l'Ile de France. Peinture française, peinture américaine, expérience personnelle sont trois pôles qui se conjuguent, comme le montrent les modes d'apparition de deux couleurs fétiches, le rouge et le jaune.

Parmi les couleurs célébrées, le rouge qui la « mène de Matisse à Rothko », un artiste qu'elle découvre lors de son premier voyage à New York en 1979 puis de nouveau lors de la rétrospective en 1987 à la Tate à Londres et l'exposition *Abstract Expressionism* au Albright-Knox Museum de Buffalo, et qui deviendra aussi important que Matisse pour elle. Le rouge Rothko qu'elle aime pour son ton, la technique de son imprégnation, ce que dit l'artiste de son rapport non formel à l'abstraction^{xvii}, et enfin l'interprétation des critiques – dont cette phrase de Greenberg : « la chaleur sombre de la couleur donne à la surface une planéité nouvelle qui vibre et qui respire »^{xviii}. Même histoire bipolaire pour le jaune qu'elle décline souvent - à Kanazawa avec *L'Absinthe*, 1989 et avec le *Mural Jaune*, 2005, avant avec d'autres pastels de la fin des années 80 (*Jaunes Majeurs*, *Jaunes d'Or*, jusqu'à *l'Or* de la série *Eclats* (2004) - car elle associe cette couleur à la peinture impressionniste, à Bonnard, autant qu'à son dialogue soutenu avec Ellsworth Kelly^{xix}.

Au sein d'un renouveau de la peinture abstraite

Commencée avec les *Dames de nages* (1994-95) par de l'ombre (en particulier dans la série *Les Sombres*, 1998), ce troisième protocole du frottage la mène vers une couleur éclatante, qui trouve un point d'orgue avec la série des *Eclats* (2004) dans une exploration monochrome de la couleur. Avec le rouge et le jaune, toutes les couleurs s'expriment d'un tableau à l'autre, comme autant de personnages, de narrations, de compositions propres. Avec en fin de course, coïncidant avec l'essor architectural des tarlatanes et des installations en papier Japon, l'essor de la non couleur dans une magistrale série blanche : les *Calcaires*, 2008.

Car le moment où Monique Frydman évolue vers la peinture abstraite est celui où, en 1977, apparaissent dans les tableaux abstraits de Gerhard Richter des détails agrandis de traits de peinture lesquels vont peu à peu s'imposer comme les motifs centraux d'un corpus d'œuvres abstraites, étranges et stridentes, qui vont marquer l'histoire de la peinture du début des années 80. C'est le moment où à New York Jonathan Lasker met au point son vocabulaire de « tropes » reposant lui aussi sur l'agrandissement de traits (coups de crayons, traces de feutres et boudins de couleurs). Ce trait de peinture agrandi, répété et scénarisé est en réalité en train de devenir le langage commun à toute une génération d'abstraites américains dans les années 80 : Juan Usle, Stephen Ellis, David Reed pour citer les principaux, le pratiquent. C'est aussi le moment où, entre 1979 et 1983, l'autrichien Helmut Federle séjourne à New York, voyage décisif dans l'établissement de son vocabulaire abstrait reposant sur la bichromie gris/vert et l'accession à de grands formats. C'est enfin toujours à la fin des années 70 qu'en France Bernard Frize commence à explorer de manière systématique des procédés contrôlés de création de tableaux abstraits, dans des séries successives où la froideur de la construction le dispute au lyrisme du résultat. Force est de constater qu'à la fin des années 70 de nombreux artistes reviennent, comme Monique Frydman, à la peinture *et en particulier* à une relecture nouvelle de l'abstraction.

Longtemps occulté par le succès immédiat de la nouvelle figuration dite néo Fauve ou Neo expressionniste, dont l'apparition conjointe au cours des années 80 fut mieux relayée par les institutions et le marché, ce qui est maintenant identifié comme un renouveau de la peinture abstraite est d'abord apparu comme la conjonction fortuite de parcours singuliers, isolés dans chacun de leurs pays comme autant de bizarreries. Il a fallu attendre le milieu des années 90 pour qu'avec le recul historique, des expositions y lisent une véritable tendance - le renouveau de l'abstraction – au sein de laquelle une seconde génération de ces peintres sera mieux reconnue que la première^{xx}. Reste encore à déterminer et souligner la précocité, la richesse du particularisme français dans ce domaine^{xxi}, et à replacer l'œuvre de Monique Frydman comme un lien entre la France et un contexte international plus

large, dans cette histoire de l'abstraction qu'il reste à réécrire dans sa continuité temporelle et géographique.

La mise en place du procédé de frottage chez Frydman (dont on trouve la racine chez Max Ernst) prend naturellement place dans le sillage d'une peinture française du début des années 80 qui a réussi à réconcilier l'obsession technique d'un seul processus, la répétition du motif et la série, avec l'imagination picturale, l'invention dans le détail et, d'une série à l'autre, une capacité immense de renouvellement. Rappelons qu'en 1994-95 Frydman met au point un nouveau protocole, qui libère le geste de l'habitude prise : des cordes trainant au sol lui offrent par hasard la solution d'une empreinte à l'aveugle – sous la toile – par frottage, d'éléments disposés préalablement de manière aléatoire. Cette ligne « extérieure au tableau »^{xxii} lui permet de remplacer une spontanéité (l'arabesque du geste) par une autre (l'arabesque de la corde révélée par frottage) « comme si retenu le premier jet d'une créativité trop spontanée permettait par le détour, la venue d'une création plus subtile, plus secrète »^{xxiii}. Hantai avait lancé ce mouvement, entre le processus répétitif et constant - le pliage - et la jubilation de la couleur, avec une œuvre dont il disait qu'elle associait « le ciseau de Matisse et le bâton de Pollock », réconciliant comme celle de Frydman deux traditions picturales. Hantai dont le retrait en 1982 du mode de la peinture après la grande série des *Tabulas* va contribuer à occulter le phénomène en réalité collectif, particulier à la France, d'une relecture de la peinture abstraite dont on ne retrouve la force et la prégnance qu'aux Etats-Unis. Y participent un peu avant Frydman deux figures du mouvement Supports-Surfaces qui après l'avoir « contournée », reviennent à la peinture au milieu des années 70 : Claude Viallat et ses empreintes, Jean-Pierre Pincemin et ses trempages d'objets suivis des *Palissades*. Tous deux sont monochromes, déclinant des couleurs sourdes avant de développer une pratique de plus en plus colorée, libérée, jubilatoire à la fin des années 70 et au début des années 80. Au même moment qu'elle, les tressages de François Rouan, les découpages d'Yves Bonnefoi et un peu plus tard l'utilisation de la colle de peau et d'une seule couleur de Stéphane Bordarier, tracent les contours de d'une abstraction exigeante, réconciliant les choix répétitifs et contraints de l'Art Minimal avec la sensualité d'une tradition nationale.

Une artiste femme, l'écart et l'« autre » centre

Au sein de ce renouveau de la peinture abstraite dans les années 80 était occulté par le succès marchand de la figuration, les peintres femmes qui y participaient, moins reconnues que les hommes, y ont été doublement pénalisées. Alors que ce sont souvent elles qui commencent, au début des années 70 : Mary Heilman aux Etats-Unis, Shirley Jaffe en France, subvertissent discrètement mais efficacement la grille géométriques et les couleurs de l'abstraction. Dix ans avant elles deux autres femmes avaient « joué les cartes » de l'abstraction gestuelle : Judith Reigl et Joan Mitchell, de manière tout aussi silencieuse, car toutes deux exilées de leur pays d'origine puis s'étant déplacées volontairement, dans ce nouveau pays, à l'écart des centres de création et de reconnaissance de l'art. Monique Frydman se replace volontiers dans cette histoire: elle a regardé le travail de Judith Reigl.

Lorsqu'elle arrête la peinture dans les années 60, c'est entre autres raisons pour s'engager dans le féminisme, dans le contexte français où les femmes avaient encore beaucoup à gagner et où surtout les artistes du genre féminin étaient rares, souvent raillées. Frydman cite souvent ce colloque organisé chez elle, à la réouverture de son atelier en 1978, qui avait pour sujet « les femmes ont-elles accès au symbolique »...question qui avait été sérieusement discutée par des artistes, des critiques d'art et des philosophes dont Philippe Sollers, pendant une journée entière. La reprise de la peinture à la fin des années 70, c'était entre autres raisons grâce à la découverte, à New York, de grandes figures féminines. Elles avaient ou avaient eu de vrais ateliers, des assistants, des galeries puissantes, de véritables carrières, et l'ont encouragée à se donner tous les moyens pour construire son œuvre – Dorothee Rockburne, mais aussi Lynda Benglis ou Eva Hesse. Or toutes ces femmes ont eu en commun d'être hors des mouvements, tout en étant radicales, et tardivement reconnues comme de grandes artistes. Elles avaient inventé un langage abstrait d'où le corps n'est pas absent, infusé par la nature et leur biographie sans y être limité ; elles ont utilisé librement de nouveaux matériaux et/ou la couleur avec une grande liberté. Dans leur « abstraction excentrique » - le chapitre qui leur avait été

consacré dans l'exposition *elles@centrepompidou* et où son œuvre *Rouge Cardée* (2004) voisinait avec Marthe Wery, Vera Molnar et Anna Mendieta - Frydman se reconnaît^{xxiv}.

C'est parce qu'elle était une femme que Frydman avait du d'abord établir sa légitimité de peintre, et limité pendant les dix premières années de sa carrière sa technique à des matériaux picturaux ou graphiques traditionnels. Plus tard elle utilisera la tarlatane et autres tissus, broderies et dentelles, en assumant leur rapport au genre et leurs évocations du corps féminin, de l'habit et des gestes traditionnels de son genre. Hier c'était une peintre reconnue et en pleine maîtrise de sa carrière qui choisissait de se référer enfin à Sonia Delaunay et Sophie Taeuber Arp, lorsqu'elle abordait franchement le décoratif et des matériaux industriels comme la brique récemment au passage de Retz, *Witness*, des films de couleur dans le couloir du musée de Kanazawa avec l'installation *Kaleidscope*. Aujourd'hui, alors qu'elle s'engage dans un dialogue assumée avec une œuvre sacrée et se replace dans un des grands défis du XXème siècle qu'est la commande d'une œuvre sinon religieuse, du moins spirituelle – défi qu'ont relevé en leur temps Henri Matisse, Mark Rothko, Gerhard Richter, Pierre Soulages - c'est aussi dans une forme de solitude qu'elle m'a avoué s'y aventurer en tant que femme, si peu nombreuses ont été celles qui ont brisé ce qui apparaît maintenant comme une forme de tabou. Les réceptions successives du Christ d'Assy de Germaine Richier, des rituels païens d'Ana Mendieta, des relectures acides de l'histoire saine de Paula Rego, des interprétations personnelles des vies de saintes et de sorcières de Kiki Smith, ont été certes en s'améliorant - du pur scandale à l'intérêt mesuré, en passant par une reconnaissance tardive – mais à chaque fois l'accueil de ces œuvres majeures est restée en dessous du défi relevé qu'avait représenté leur création. Alors que des études récentes relisent le rôle des femmes dans l'histoire religieuse^{xxv}, espérons que l'œuvre de Monique Frydman (*Polyptique Sassetta*) fera mentir cette histoire-là, et rencontrera l'admiration immédiate qu'elle mérite.

ⁱ On citera par exemple le texte de Jean -Louis Schefer « une poétique de la manière » dans *Monique Frydman, les Dames de nage*, Musée des Beaux Arts de Caen, 1996 ; ou au contraire les nombreuses références de Xavier Girard à la peinture américaine, dans l'essai sans titre publié à l'occasion de l'exposition *MF* au Centre Régional d'Art Contemporain de Midi Pyrénées, en 1989, pp.10-18.

ⁱⁱ On se reportera pour les références chronologiques à la biographie/entretien établie dans le catalogue *Monique Frydman la couleur tissée*, Musée Matisse Le Cateau-Cambrésis, Département du Nord, 2006, pp.20-31

ⁱⁱⁱ *La couleur tissée*, op. cit. note ii pp6-9

^{iv} Comme elle l'explique dans la lettre citée dans la note précédente : « Du masculin au féminin à la tierce, la peinture. La peinture, langue de la perception la plus fine, langue des langages secrets de l'enfance (du Yiddish, au russe, au français) elle tisse du territoire du père et de la mère. Elle trame du masculin au féminin, elle tresse son identité propre d'un différent autre ».

^v *MA – Espace/Temps au Japon*, Musée des Arts décoratifs, 12 octobre-11 décembre 1978

^{vi} Invitée pour une conférence dans des écoles de design Osaka, Nakoya et Tokyo en 2000, elle demande à avoir accès à des ateliers de peinture sur tissu des grands maîtres, et reste frappée et fascinée par le raffinement des techniques d'impression en pochoir à partir de papier découpé finement, ou encore sur les teintures de tissu enroulés et pliés.

^{vii} Lors de sa première exposition personnelle à Tokyo en 2000^{vii} l'architecte de l'université Yamanashi lui achète 4 tableaux, puis l'université lui fera une commande de 6 grands tableaux. Elle parle du « goût du peu, de la transparence, de l'ombrée et du diaphane qui m'ont tant bouleversée au Japon ».

^{viii} Après *Whisper* (Fondation Hermes, Bruxelles en 2008), la salle/œuvre *Murmure* qui inaugurerait son exposition à Kanazawa - 800 feuilles de papier japon recouvraient la salle et se soulevaient au passage des visiteurs en fut l'un des exemples spectaculaires

^{ix} Dans une conférence sur « La poursuite du bonheur dans la peinture de Cézanne », donnée le 30 janvier 1992 dans le cadre du cours d'esthétique de Marcelin Pleynet à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, et publiée dans le catalogue *Les Dames de nages*, Musée des Beaux Arts de Caen, 1995 pp.40-47

^x « Si le travail de MF a conduit dans une large mesure le tableau à devenir une surface fragile, ductile et froissable (au moins métaphoriquement), la feuille de papier rectangulaire représente dans son œuvre le pôle solide, voire monumental », dans MF « d'une nature instable, quelques réflexions sur l'œuvre sur papier de MF », dans *MF L'œuvre sur papier*, 2002

^{xi} Entretien avec Catherine Francblin, p.29

^{xii} *L'ombre du rouge*, op.cit.p.6

^{xiii} Dans son entretien avec Monique Canto-Sperber, op.cit. p13

^{xiv} Entretien avec Catherine Francblin publié à l'occasion de l'exposition de MF à la galerie Baudoin Lebon, Paris, 1988, p.33. Et pour la seconde citation : « L'ombre du rouge ou la quête de la lumière, entretien avec Monique Frydman », dans le catalogue de l'exposition personnelle de MF à la galerie Alice Pauli, Lausanne, 1990

^{xv} Par exemple dans les séries *Ombre du rouge*, *Violet*, *Senantes* des années 90 ou *Rouge Cardée* (2004) au Centre Pompidou

^{xvi} *La couleur tissée* op. cit. p.26

^{xvii} Elle cite (exposition Alice Pauli, p.25) « I am interested only in expressing basic human emotions : tragedy, ecstasy, doom and so on, and if you, as you say, are moved only by the colour relationship, then you miss the point »

^{xviii} *La Couleur tissée*, op. cit. p.23

^{xix} Elle répond la question du choix des couleurs des *Aires* « dans mon dialogue avec Kelly : le grand Mural Jaune » dans l'entretien, *La couleur tissée*, op. cit. p.31

^{xx} Parmi les expositions on citera (*Abstract Painting between Analysis and synthesis*, Galerie Nachst St Stephan, Vienne, 1992 ; *Critiques of Pure Astraction*, University of Houston, 1995 ; *Nuevas Abstracciones*, Reina Sofia, Madrid puis Barcelone et Bielefeld, 1996 ; *Abstraction/Abstractions, Géométries provisoires*, Musée d'art moderne de Saint Etienne, 1997); et parmi les peintures, en Europe on citera par exemple Helmut Dorner puis Katharina Grosse en Allemagne, Mitja Tusek en Belgique, Callum Innes en Ecosse. En France le retour de Jean-Marc Bustamante à la peinture, le travail de Bernard Piffaretti, Dominique Liquois, Marielle Paule etc.

^{xxi} Dont *Abstraction/Abstractions, Géométries provisoires*, Musée d'art moderne de Saint Etienne, 1997 (vingt artistes français et étrangers) et *Tableaux, La peinture n'est pas un genre* (montrant les travaux de Christian Bonnefoi, Monique Frydman, Bernard Joubert, Jean-Pierre Pincemon et François Rouan) qui a circulé aux Musée des Jacobins de Morlaix, de Brou à Bourg en Bresse et des Beaux Arts de Tourcoing en 1999.

^{xxii} *La couleur tissée*, op. cit. p.26 tiré de « Le Hasard dans l'élaboration du tableau », Conférence au Japon, 2000)

^{xxiii} Un procédé décrit dans ses détails dans l'entretien de l'artiste avec Monique Canto Sperber dans *Inside/Out, Frydman, Peintures/installations*, Passage de Retz, Paris, 2011, p.11

^{xxiv} Voir le catalogue de l'exposition *elles@centrepompidou, artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne*, Centre Pompidou, 2009, et en particulier le chapitre « Eccentric Abstraction », pp118-155

^{xxv} *Une spiritualité au féminin*, catalogue de l'exposition au musée d'Art Sacré de Dijon et au Musée du Hiéron à Paray-Le-Monial, Bernard Chauveau éditeur, Paris, 2013 et notamment le texte de Sylvie Barnay « Dieu décliné au féminin », pp13-19 ; ou encore Erri de Luca, *Les Saintes du Scandale*, traduit de l'italien par Danière Valin, Mercure de France, 2013