

**Entretien Monique Frydman / Dominique Thiébaud, conservateur général  
au département des peintures du musée du Louvre**

**In *Monique Frydman*, Paris, 2013, Editions du Regard**

**Dominique Thiébaud :** *du 25 septembre 2013 au 6 janvier 2014, vous présentez au Louvre le Polyptyque Sassetta, une œuvre monumentale inspirée d'un retable somptueux dont le musée possède cinq fragments, le Polyptyque de Borgo San Sepolcro, que l'on doit au peintre siennois le plus célèbre de la première moitié du Quattrocento, Sassetta, de son vrai nom Stefano di Giovanni. Or, votre toute nouvelle création est montrée au Salon Carré, une salle historique qui fut le lieu du « Salon » et accueille aujourd'hui de grands tableaux florentins des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Quel rapport entretenez-vous de manière générale avec la peinture, et plus particulièrement avec les maîtres du passé ?*

**Monique Frydman :** Le lien que j'entretiens avec chaque peintre est un lien de complicité et d'incroyable attention. Je les aime à tour de rôle selon ce qui dans mon travail me permet d'avoir l'illusion de mieux comprendre leurs œuvres et d'être familière de leur geste pictural.

Je n'ai jamais cessé de me nourrir des œuvres des peintres. Pas de chronologie ou de regard nostalgique. Non, la langue picturale qui nous parle et nous bouleverse, bien au-delà des mots - du moins dans un ailleurs de l'émotion - ne décompte pas le temps. C'est un hors temps.

**D.T. :** *Lors de nos rencontres au Louvre, j'ai été très frappée par votre familiarité avec les artistes du Quattrocento, par la profonde vénération que vous inspiraient certains d'entre eux, je pense notamment à Piero della*

*Francesca, mais aussi, bien sûr, à Sassetta. Et tout au long de votre travail sur le Polyptyque Sassetta, ce qui m'a beaucoup impressionnée, en tant que conservateur de tableaux anciens, ce sont les heures passées dans différents musées à vous imprégner de la peinture du grand maître siennois, et au Louvre en particulier votre attention à scruter, jusque dans leurs moindres détails techniques, deux des tableaux du Polyptyque de Borgo San Sepolcro qui étaient alors en restauration, la précieuse Vierge entourée d'anges surtout. Sans oublier votre désir passionné de tout savoir de ce chef d'œuvre, maintenant dispersé dans le monde à travers une douzaine de musées, au point de vous plonger dans deux gros volumes, d'une érudition et d'une précision technique rarement égalées, qui ont été dédiés en 2009 à l'étude de ce retable par une équipe internationale de chercheurs. A quand remonte cette connivence profonde avec l'art de Sassetta ?*

**M.F. :** Etrangement, Sassetta m'a toujours accompagnée. Pendant de longues années, j'ai eu sur ma table d'atelier la reproduction du petit tableau *Saint Martin donne son manteau à un pauvre*. Je ne sais pas ce qui fait la fascination. Est-ce le rouge du manteau en écho au rouge du fond qui dans l'usure du temps est ce qui réapparaît sous les feuilles d'or ? Ce rouge qui est pour moi la couleur originale. Est-ce la tension entre les personnages, leur immobilité qui, dans le silence de la couleur, rend la scène tragique ?

Voilà comment Sassetta est entré dans ma vie de peintre. J'ai cherché cette œuvre discrète, éparse ; quelques tableaux au Louvre, au musée Condé, à Sienne, à Florence, à Londres.

J'ai ainsi pris connaissance du Polyptyque de Borgo San Sepolcro de Sassetta.

**D.T. :** *Les documents que l'on conserve prouvent que Sassetta a suivi de très près les exigences de ses commanditaires (les franciscains de Borgo San Sepolcro), pour la structure de son polyptyque – nous en reparlerons – mais*

*aussi pour son iconographie, qu'il s'agisse du choix des saints représentés de part et d'autre de la Vierge, ou des histoires racontées sur la face arrière du polyptyque et sur les deux prédelles. Cette dimension « religieuse » au sens strict du terme et narrative, vous l'avez abandonnée pour des raisons personnelles et parce que votre art est dégagé de toute référence figurative. Qu'est-ce qui vous a donc séduite en priorité dans votre « modèle » ? Cette alliance de grâce et de poésie qui, de l'avis général, distingue Sassetta des grands Florentins de sa génération, la somptuosité des couleurs, leur incroyable variété, la préciosité des matériaux, quelque chose de plus intime encore ? Et comment êtes-vous parvenue dans le Polyptyque Sassetta, à retranscrire l'émotion que vous avez ressentie face à ce chef d'œuvre du passé ?*

**M.F.** : Il y a dans toutes ces œuvres des peintres du Quattrocento un écart léger mais inouï entre le travail de commande dont les exigences sont extrêmement précises dans l'iconographie, les couleurs, les matériaux utilisés, quantifiés (or, argent, lapis-lazuli ...) et ce qui, malgré ces contraintes, se glisse de la poétique et de la singularité du peintre. Ce qui, au-delà du récit religieux et illustratif, se livre de l'artiste.

Le paradoxe de ma fascination est d'autant plus insensé et transgressif que je ne suis pas chrétienne et que l'objet de la représentation éducative christique ne me concerne pas et me serait interdit. Est-ce donc la beauté qui me touche, le mystère qui l'accompagne. L'incarnation des grands tourments de l'humanité et l'appel du sublime ? Ce qui fait la peinture dans son universalité ? De quelle transmission s'agit-il ?

Tout le travail a été pendant tous ces mois à l'atelier avec Sassetta de vivre avec son œuvre et de m'en détacher pour n'en garder que ce qui me touche à l'essentiel. C'est la couleur qui fait lien et noue mon regard à l'œuvre : ce qui fait apparition de la figure, lieu de la couleur dans sa grâce et sa majesté. Le bleu pour la Vierge dans son éclat rayonnant, le rouge plus dramatique et profond

pour saint François. La présence par la frontalité comme des colonnes pour les saints, l'importance du jaune d'or qui est l'aura et la vision de l'extase.

Sur une face, légèreté, le bleu, le rose et l'or, l'éclat, l'intensité et le rayonnement. Et sur l'autre face, plus dramatique, le rouge, les bleus, les vert-amande et les bruns.

*(« Le monde se subdivise en quarante-cinq couleurs qui sont quarante-cinq sortes de lumières. Sept d'entre elles se divisent encore en sept abîmes. Chaque lumière heurte l'abîme dans laquelle elle se trouve et les pierres au fond de l'abîme se mettent à rouler. » )*

**D.T. :** *Depuis de nombreuses années déjà, votre prédilection est manifeste pour la formule du polyptyque, « plusieurs tableaux composant ensemble une seule œuvre visuellement indissociable », si l'on reprend la définition donnée par Michel Laclotte dans le catalogue de l'exposition Polyptyques qui, en 1990, réunissait précisément au Louvre sur ce thème modèles anciens, créations modernes et contemporaines. C'est sans doute, parmi d'autres, une des raisons de votre attirance pour l'art de cette époque et celui de Sassetta en particulier. (En quoi votre démarche s'apparente-t-elle, ou, au contraire, se distingue-t-elle à cet égard de celle d'autres artistes modernes et actuels, fort nombreux, qui ont été séduits par ce mode de composition ? Je pense à Newman, à Rothko, à Marden, à Twombly, à Soulages ...)*

**M.F. :** *J'ai déjà peint des diptyques (Jaune secret ...) et triptyques (L'Absinthe, Calcaire ...) de grand format. J'ai beaucoup travaillé la question du fragmentaire dans les papiers de soie (Ezéchiël, Colonne Boscoreale ...) et plus récemment dans la série Witness. Dans un polyptyque de cette envergure (330 x 400 x 150 cm.), il s'agit d'arriver à tenir le fragmentaire dans la dimension monumentale et ceci sur deux faces. Non point dans la répétition du même ou de la série, mais bien dans la différence de chaque tableau et dans ce qui va tenir ensemble dans*

le même regard. Il y a une grande complexité dans chaque tableau du polyptyque de Sassetta. J'ai beaucoup étudié la conception de l'espace dans chaque tableau, espace interne ouvert et refermé, emboîtement, construction géométrique très précise déroutant le regard, passage des personnages de l'un à l'autre, traversant, s'envolant, tout cela surligné de rose pinky, de vert acidulé... (« *Quand à l'espace qui est devenu un carré toutes les couleurs y sont contenues mais quatre couleurs y transparaissent gravées quatre par quatre. Dans ces quatre empreintes qui sont de purs tracés, logent les êtres de l'En-haut comme ceux de l'En-Bas. Lorsque les couleurs se décomposent, de quatre elles deviennent douze. Il y a la couleur verte, la couleur rouge, la couleur blanche et la couleur saphir qui est la fusion de toutes les couleurs ...* »)

**D.T. :** *La structure du Polyptyque Sassetta s'est-elle imposée à vous tout de suite ? A l'évidence, votre œuvre n'a rien d'une « réplique » du Retable de Borgo San Sepolcro, déjà par sa taille, puisque ce dernier avait des proportions plus imposantes encore (d'après la reconstitution qui en a été proposée, il mesurait à peu près 480 cm de haut sur 450 cm de large). Vous avez renoncé aux panneaux secondaires (pilastres latéraux, pinacles et couronnement) et bien sûr à leurs clochetons gothiques ; vous avez aussi modifié le rythme des panneaux de la prédelle (au lieu des cinq d'origine, deux, côté face, et trois, côté revers). Néanmoins, de ce prototype, vous avez tenu à conserver des éléments essentiels : le principe des deux faces peintes, les dimensions précises de la prédelle et du registre principal, et notamment pour celui-ci, le nombre et la disposition des « tableaux »...*

**M.F. :** Effectivement, il me fallait alléger et simplifier le polyptyque pour des raisons de réalisation, mais surtout d'impact visuel et, d'autre part, supprimer l'excès de la référence gothique trop décorative qui aurait amené une confusion sur mon interprétation.

**D.T.** : *Le Retable de Borgo San Sepolcro, pour l'essentiel, était peint à l'origine sur un support de bois unique qui, au XIXème siècle, a été scié dans son épaisseur. Vous avez pris, au contraire, le parti de dissocier les deux faces de votre polyptyque et conçu un système raffiné d'assemblage des panneaux de bois. Ce dispositif présente sans doute des avantages matériels pour le montage et le transport de l'œuvre. Votre polyptyque, incontestablement, y gagne aussi en monumentalité. Mais n'avez-vous pas également ressenti le désir de faire écho à cette mutilation infligée au retable de Sassetta ? Par ailleurs, l'assemblage des panneaux, visible au dos de chaque face, est superbe, on sent que vous avez pris plaisir à mettre à nu ce beau travail d'ébénisterie ...*

**M.F.** : Dans les retables du Trecento et du Quattrocento, le revers et l'assemblage me fascinent. Ils me semblent être des éléments constitutifs de l'œuvre. On ne peut pas dissocier la partie peinte et son envers. L'un est relié à l'autre comme si le revers était son ossature, son squelette. C'est comme un corps. L'assemblage fait un tout du fragmentaire et Rodin nous y a rendu très sensible. Le retable est une sculpture, un objet architectural dans l'espace.

**D.T.** : *Pourquoi avoir choisi la toile de lin comme support de votre peinture, et non le bois comme Sassetta ? Quels sont les matériaux et les techniques que vous avez privilégiés pour la peinture proprement dite ? A l'intérieur même du retable de Borgo San Sepolcro, chacun des « tableaux » était physiquement isolé du voisin par un cadre doré, orné de délicats rinceaux en relief selon la technique de la pastiglia, et, en même temps, ce système unitaire donnait toute sa cohérence à l'ensemble. Je crois me souvenir que vous avez beaucoup réfléchi à cette question de l'encadrement et hésité pour la finition de toutes les parties qui cernent vos peintures. Qu'est-ce qui vous a fait pencher en faveur de la solution actuelle ?*

**M.F.** : Je peins sur toile de lin avec des pigments, des blocs de pastels et liants et je ne pense pas savoir peindre sur bois. Ceci dit, j'ai tenu à tendre mes toiles sur des panneaux de bois afin de rendre cohérente ma structure. La question des cadres m'a beaucoup préoccupée. Ils sont très importants dans le polyptyque de Sassetta. Je ne voulais pas d'une grille moderniste, ni nuire par des éléments trop présents, d'or et rinceaux si précieux, à la lisibilité de l'œuvre. Les « encadrements » se devaient de séparer les tableaux sans les isoler, de rendre cohérente la construction et en même temps de restituer avec délicatesse le caractère sacré du polyptyque.

J'ai choisi pour cela de travailler la feuille d'or blanc patinée de cire différente selon les faces.

**D.T.** : *Vous qui, depuis quelques années, vous êtes lancée dans la création d'œuvres monumentales, j'imagine que vous avez été attirée par les proportions considérables du Polyptyque de Borgo San Sepolcro, par sa construction d'une complexité extrême, avec ses deux faces, ses registres et compartiments successifs, ses images multiples (une soixantaine au départ !). Mais si cette oeuvre du Quattrocento vous a séduite à ce point, n'est-ce pas aussi qu'elle a connu une histoire particulièrement mouvementée ? Cette histoire, depuis un siècle, les chercheurs ont tenté de la reconstituer : remplacement dès la fin du XVIème siècle sur le maître-autel par un tabernacle sculpté, démontage dans la foulée entraînant la destruction de la menuiserie gothique de l'ensemble et la dispersion des panneaux peints à travers le couvent, puis, au début du XIXème siècle, sciage des deux faces, vente de bon nombre des « tableaux », disparition de tant d'autres ... En quoi la destinée de ce polyptyque fait-elle écho à vos préoccupations personnelles et comment le Polyptyque Sassetta s'inscrit-il au cœur de votre travail sur la mémoire et le regard, la « trouée du temps » pour reprendre vos mots ?*

**M.F. :** Le démembrement de cette œuvre magistrale m'émeut beaucoup en effet. Ce qui était un chef d'œuvre intouchable, invulnérable a été arraché brutalement à son lieu sacré et détruit en partie : fragilité inhérente à notre expérience. Disparition et réapparition par morceaux. Destruction et permanence. La boucle du temps dans la perte et la résurgence. Ce n'est point l'esthétique du reste ou de la ruine, du massacre et du meurtre qui me conduit dans mon œuvre, mais bien le désir d'incarner l'incandescence de la mémoire, son empreinte, la transmission de ce que la peinture nous donne à voir et à faire émerger en nous.

**D.T. :** *Une dernière question, subsidiaire ... qui rejoint la première de cet entretien : le Polyptyque Sassetta a pris place au Salon Carré du Louvre, à côté des créations de Cimabue, Giotto, Fra Angelico, Uccello ... Il est frappant de voir avec quel naturel il s'accorde par ses proportions, sa monumentalité, à l'échelle impressionnante du lieu, comment aussi il dialogue de façon très subtile avec les chefs d'œuvre qui « l'enveloppent » pour reprendre vos paroles. Lors de son élaboration, vous aviez bien sûr prioritairement en tête le retable de Sassetta, mais avez-vous tenu compte également de cette salle et de ce voisinage « florentin » ? Si tel a été le cas, cela ne vous empêche pas, j'imagine, de rêver d'une vie future pour le Polyptyque Sassetta ...*

**M.F. :** Effectivement lors de sa réalisation j'étais inspirée par le retable de Sassetta mais je savais aussi que mon bleu allait résonner avec les bleus du manteau de la Vierge du Fra Angelico et de celui du Cimabue que mes jaunes allait vibrer avec les ors du Giotto et que la tendresse de ces œuvres allait entourer mon oeuvre de bienveillance.

Ce que j'ai souhaité, c'est que mon polyptyque permette le retour du regard sur ces œuvres et qu'il circule des unes aux autres.

Mais il n'est pas impossible que ce polyptyque puisse, en tout respect, trouver ailleurs d'autres correspondances et susciter d'autres surprises dans un souffle semblable, mais aussi, pourquoi pas, dans une dissonance fructueuse qui fait la richesse de ce dialogue ininterrompu de la peinture .

Les citations sont extraites du livre : *Le Zohar. Genèse. Tome 1.* Editions Verdier.

#### Légendes

Fig. 0 Stefano di Giovanni dit Sassetta (vers 1394 - 1450), *Le Polyptyque de Borgo San Sepolcro*, 1437-1444, reconstitution de la face antérieure par Machtelt Israëls et al. © Villa I Tatti, Florence

Fig. 0 Stefano di Giovanni dit Sassetta (vers 1394 - 1450), *Le Polyptyque de Borgo San Sepolcro*, 1437-1444, reconstitution de la face postérieure par Machtelt Israëls et al. © Villa I Tatti, Florence