

Monique Frydman. L'Âge d'or, une promesse de bonheur

18 juillet 1988, Atelier à Dancourt *Ne plus avoir aucune retenue du côté de la lumière. Éclat, suspension, rythme, composition, trait. Il faut y aller à fond, en pure perte. Sans peur*¹.

Apparu dès l'Antiquité, le mythe de l'âge d'or retrace une période originelle de l'humanité, au cours de laquelle celle-ci vivait en parfaite harmonie avec une nature généreuse et abondante. L'âge d'or est moins un récit que la description d'un état idyllique, celui d'une humanité heureuse, paisible, dans un lieu amène et bienfaiteur. Raconté par l'auteur grec Hésiode dans *Les Travaux et les Jours*, on le retrouve ensuite sous la plume d'Ovide dans *Les Métamorphoses*, suivi de trois phases de déclin que sont les âges d'argent, de bronze et de fer.

L'âge d'or s'impose à partir de la Renaissance et tout au long des siècles qui lui succèdent comme l'une des grandes thématiques de l'art occidental, sans cesse reprise et réinterprétée par les maîtres de la figuration. S'il était inévitable que la peinture abstraite en vienne à se confronter elle aussi à cette réflexion, Monique Frydman n'apparaissait pas destinée à en être la légatrice. En 1966, après des études à l'École des Beaux-Arts de Toulouse, l'artiste arrête la peinture comme d'autres créateurs engagés à travers l'Europe, cette pratique apparaissant comme bourgeoise, inadéquate à rendre compte des besoins du militantisme contemporain. Mais ce n'est que pour mieux la reprendre : dès les années 1970, à rebours de la majorité de ses contemporains, elle revient à la toile, et lui reste fidèle. C'est, pour elle, moins un choix qu'une nécessité. Ses formats prennent de l'ampleur, jusqu'à ce que les grandes peintures sur toile de lin composent l'essentiel de sa production à partir de 1984.

L'art de Monique Frydman reprend avec constance une technique qu'elle a développée et dans laquelle elle est passée maîtresse. La couleur reste au centre du plaisir esthétique. La toile est d'abord couverte d'une colle vinylique qui humidifie le support, avant de se voir apposer les pigments. Le temps de séchage préalable détermine les contours et l'intensité des zones colorées. La surface est ensuite retravaillée de rehauts de pastels utilisés en blocs, frottés, voire écrasés à la surface, et dont la fleur laisse éclater la luminosité. L'artiste combine l'action d'un geste contrôlé, déterminé, à celle du hasard, ou plutôt à une part d'intuition essentielle qui détermine le mouvement d'imprégnation du pigment sur la toile. L'exposition rend hommage à cette pratique continue de la peinture monumentale, tout en introduisant le visiteur à un autre volet de son art : le travail de supports fins et délicats, à l'instar de la tarlatane, mise au service d'une installation pénétrable, le délectable *In the Tangerine pace. Euphoria of Colors* (2022)².

Au cœur tant de la peinture que de l'installation textile, la couleur est reine. C'est elle qui a dicté la nécessité de peindre. Conductrice de nuances et de lumière, la couleur l'a, selon les mots de Monique Frydman, « arrachée à la souffrance, à la dimension tragique de l'art » : s'abandonner à la beauté, à la délectation pure de la couleur, est une nécessité vitale, intime, autant qu'une décision éthique. Monique Frydman est l'une des rares artistes contemporaines à défendre avec autant de détermination l'idée d'une éthique de la beauté dans son travail, indispensable pour lutter contre la barbarie qui émaille l'histoire du XX^e siècle. Ce principe n'a pas toujours semblé si radical : c'est au cours du siècle dernier que s'impose l'idée selon laquelle l'appréciation d'une œuvre et son évaluation marquent la fin de notre lien esthétique avec elle. « C'est beau » serait un jugement définitif, qui viendrait clore notre rapport à celle-ci plutôt que de l'ouvrir. Pourtant, une œuvre que

¹ Monique Frydman, *Le Temps de peindre*, l'Atelier contemporain, p.363.

² L'œuvre *In the Tangerine space. Euphoria of Colors* a été produite par Veuve Clicquot dans le cadre de l'exposition Culture Solaire (2022-2023).

l'on admire, une œuvre que l'on aime, une œuvre que l'on trouve belle éveille en nous le même besoin d'entrer en conversation avec elle. Le sentiment de la beauté en art n'est pas solipsistique ; il n'invite pas à privilégier la solitude de la subjectivité du regardeur mais l'encourage, au contraire à un sentiment profondément social – on a besoin de le partager.

La beauté n'est ni purement objective, ni complètement communautaire, ni absolument privée : elle est personnelle et désirante. Monique Frydman pourrait faire sienne la phrase du philosophe Alexander Nehamas, qui reprend lui-même l'expression de Stendhal pour qui « la beauté est une promesse de bonheur ». Mais il ne s'agit pas ici de confondre l'éthique du bonheur défendue par l'artiste avec une jubilation béate, dépourvue de sens critique. Monique Frydman la défend comme une véritable posture politique, au sens où celle-ci rend compte de sa place de peintre dans la société :

« Le bonheur dans la peinture (qui n'est pas la peinture du bonheur), je ne l'entends pas dans le sens d'être joyeux ou heureux. C'est plutôt le déploiement d'une forme de connaissance très particulière. J'expérimente une jouissance d'être, due au sentiment que je vis, d'un coup et dans le temps du tableau, le fait d'être à la fois mortelle et éternelle. Je pense que les hommes ont en eux quelque chose comme le souvenir, ou le savoir inconscient du bonheur en tant que forme d'aboutissement et de perfection de l'humain³. »

Ce droit au bonheur défini par l'artiste, c'est celui d'être et de persévérer dans son être, par-delà la disparition. Cette pensée conduisait naturellement Monique Frydman vers le travail du motif de l'âge d'or. Chaque pièce forte du parcours proposé au musée des Beaux-Arts de Caen explore un nouvel aspect du mythe pour aboutir à une vision globale d'un âge d'or contemporain. La question du lieu de l'utopie s'articule autour de la toile qui donne son nom à l'exposition, *L'Âge d'or* (1996). L'ensemble des *Dames de nage* est à relier ici à la question de la mémoire et de l'impossibilité de revivre ce temps immémorial. Après les couleurs sombres de cet ensemble, le visiteur se confronte, dans un éblouissement, à la puissance de *Absinthe* (1989) et du *Pavement jaune* (1983), œuvres témoins de la nécessité de chercher dans l'ailleurs ce que Monique Frydman appelle la « jubilation contrôlée ». Le *Polyptyque Sassetta* (2013) éclaire la question de la permanence de la beauté par-delà la destruction et touche à la question du sacré. Après le face à face, la contemplation du lieu de l'utopie inaccessible, *In the Tangerine Space. Euphoria of Colors* (2022) fait enfin entrer le visiteur dans l'espace de la joie – dans l'intimité de l'âge d'or.

L'Age d'or

L'historienne de l'art Elinor Myara Kelif souligne l'une des ambiguïtés fondamentales des représentations de l'âge d'or dans la peinture occidentale : celui-ci renvoie à un temps indéterminé, mais c'est un lieu aux contours bien définis qui constitue l'un des éléments principaux des *Métamorphoses* d'Ovide⁴. Le *locus amoenus*, soit littéralement le lieu idyllique, est caractérisé par la douceur de la nature qui l'investit : les « fleuves de lait, les fleuves de nectar », le « miel blond » qui endosse ici le caractère d'une synecdoque en renvoyant à la couleur qui baigne l'ensemble du paysage. Cette description se rapproche de l'autre grande représentation du paradis de l'histoire de la pensée occidentale, le jardin d'Eden. Les imaginaires paradisiaques se rejoignent et renforcent le propos de la fable de l'âge d'or comme un temps mais aussi comme un lieu de félicité. Les artistes se sont appliqués, depuis Lucas Cranach jusqu'à Jean-Auguste-Dominique Ingres, à représenter ce jardin

³ Monique Frydman, entretien paru dans Art press n°169, mai 1992.

⁴ Elinor Myara Kelif, « Figurer les origines de l'humanité : contours, attributs et motifs de l'âge d'or », in *L'Âge d'or. Paradis, utopies et rêves de bonheur, de Brueghel à Signac*, catalogue d'exposition (musée Gustave Courbet, du 24 juin au 1^{er} octobre 2023), p.23.

des délices païen, rejoignant les fantasmes associés au primitif. Monique Frydman comprend et intègre cet héritage dans une œuvre manifeste comme *l'Âge d'or*, créée en 1996 pour l'hôpital l'Archet de Nice.

« Toutes les couleurs dégagent une énergie, quelque chose qui nous dépasse, » déclare l'artiste⁵. Le jaune en particulier est présent de manière extrêmement forte dans sa peinture, et dans cette toile recouverte en *all-over* d'un jaune ocre et doré, peut-être plus que nulle part ailleurs. On pense aux jaunes de Vincent Van Gogh, et davantage encore à ceux de Paul Gauguin. De par son format, monumental, et de par la liberté du geste qui recouvre la toile et invite le spectateur à une immersion contemplative dans les formes et les nuances colorées, *l'Âge d'or* renvoie à des compositions caractéristiques du travail de Gauguin, à l'instar du *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* ou de la toile *Faa Iheihe*, soit littéralement la « pastorale tahitienne »⁶. Comme chez Gauguin, pris dans la nostalgie puissante véhiculée par le motif, au-delà de l'abstraction de la toile, le spectateur reste finalement face à l'œuvre, sur l'autre rive.

Dames de nage

Plus encore que dans ses autres œuvres, les *Dames de nage* (1994-1995), parce qu'elles procèdent par frottage, sont le fruit d'une tension entre hasard et prédétermination. Monique Frydman détermine un protocole neuf dans son œuvre : des cordes traînant au sol dans son atelier sont recouvertes par la toile puis dévoilées par frottage, lui offrant la possibilité de travailler de nouveaux motifs à l'aveugle, ce qui l'amène « au lieu le plus exact de son imaginaire⁷ ». La forme linéaire remonte à la surface. Elle se substitue au geste de l'artiste pour évoquer l'ondulation aquatique. Le succès de l'entreprise la convainc de la poursuivre dans plusieurs séries ultérieures, comme les *Sombres* (1998).

Les toiles de l'ensemble formé par les *Dames de nage* – l'artiste résiste à l'appellation de « série » pour décrire ce travail – implique l'intégralité du corps dans le processus de création, et les motifs qui s'en dégagent pourraient s'en rapprocher aussi. C'est l'analyse de Jean-Louis Schefer, pour qui un lien de projection s'établit entre le corps du spectateur et celui qui s'entrevoit dans le motif :

« *Les Dames de nage* : des verts (doux, veloutés, acides, travaillés de noirs) toiles écruées lavées, passages de pinceau comme un voile de fusain. A quoi servent donc ces cordes ? Dessins très vifs, électriques et le grain du mouvement repassé au fusain, dans des verts clairs ou sombres. Lignes noires : brouillage de lignes très fermes non de parties de corps mais de contours musculaires ; anatomies liées au mouvement, c'est-à-dire au gonflement des muscles, à quelque chose de leur respiration⁸ ».

Les œuvres trouvent un écho dans une série plus récente, celle des *Autres Rives* (2022-2023). Le pastel, toujours présent à la surface des toiles de coton, se dissout dans la liquidité de ses pigments, semblable à de l'aquarelle. L'artiste vient retravailler au pinceau les traces laissées par les blocs de pigment, laissant une partie du support apparent. Il y a quelque chose du geste impressionniste dans la captation presque imperceptible de la lumière de l'atelier qui vient se refléter à la surface de la

⁵ « VEUVÉ CLICQUOT | Exhibition | Japan | MONIQUE FRYDMAN. » YouTube, publié par Veuve Clicquot Official, 7 septembre 2022, https://www.youtube.com/watch?v=iingY6TJfZY&ab_channel=VeuveClicquotOfficial.

⁶ Paul Gauguin, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* 1897-1898, Boston, Musée des Beaux-Arts, et *Faa Iheihe*, 1898, huile sur toile, Londres, Tate.

⁷ Monique Frydman in *Monique Frydman, la couleur tissée*, catalogue d'exposition (Le Cateau-Cambrésis : Musée Matisse, 2006), p.26.

⁸ Jean-Louis Schefer, « Une poétique de la manière », dans le catalogue de Monique Frydman, *Les Dames de nage*, Caen, Musée des Beaux-Arts de Caen, 1995, p. 14.

toile : le paysage n'est jamais loin, mais toujours en construction et en déconstruction, écho du lieu d'accrochage.

Absinthe et Pavement jaune

Précisément parce que son œuvre est si liée aux variations de lumière et de paysages dans laquelle elle s'inscrit, il n'est pas surprenant que Monique Frydman ait poursuivi son âge d'or dans des contrées plus lointaines. L'un des voyages qui va avoir l'impact le plus déterminant dans son usage des teintes jaunes et vertes, qui répondent directement à l'âge d'or, est la résidence d'artiste qu'elle effectue à l'école des Beaux-Arts de Melbourne entre 1986 et 1987. La découverte du bush australien, dans lequel elle vit une véritable immersion parmi les bruits et les sensations, la conduit à cette expérience radicale où la couleur, l'espace et le son ne deviennent plus qu'un. L'Australie délie pleinement la question de la figure et lui permet d'aborder l'abstraction avec beaucoup plus de puissance, dans la série des *Jaunes majeurs*, des *Jaunes d'or* (1988) et dans *l'Absinthe* (1989). Face au déploiement de ces champs colorés, on pense à Mark Rothko. Comme chez ce dernier, les pigments utilisés par Monique Frydman sont visiblement absorbés par le support, ce qui donne une qualité hypnotique à la toile. La peinture, dans son expansion, nous fait entrer dans un espace illimité. On peut reprendre à son compte la phrase que Clément Greenberg prononce à propos de Rothko : la couleur vibre et respire.

Polyptyque Sassetta

L'artiste assume l'engagement de son œuvre dans une dimension sacrée. Monique Frydman cite le Greco, Velasquez et Goya parmi ses références. Comme eux, elle se plie à un travail de commande, celui initié en 2013 par le musée du Louvre, sans renoncer à la radicalité de son langage pictural. Ce sera le *Polyptyque Sassetta*, en référence au retable exécuté par le peintre siennois Stefano di Giovanni, dit Sassetta, entre 1437 et 1444 pour le maître-autel de l'église des franciscains à Borgo San Sepolcro. Comme nombre d'œuvres contemporaines, il est démantelé au XVI^e siècle, ses différents fragments ensuite vendus et éparpillés. Le *Polyptyque* de Monique Frydman est présenté dans le salon Carré du Louvre, dont le musée possède cinq fragments du retable de Borgo San Sepolcro.

Ce dialogue direct avec un maître du passé n'a rien de surprenant pour une artiste qui reconnaît établir avec l'histoire de l'art « un lien de complicité et d'incroyable attention⁹. » C'est la couleur, comme souvent, qui noue le regard de Monique Frydman à celui du peintre siennois et conduit la transmission entre les deux artistes. La dimension religieuse n'est plus littérale, mais présente à travers la grâce de l'œuvre. C'est une prise de risque pour l'artiste, qui abandonne le terrain connu de la peinture pour composer une sculpture, un véritable objet architectural, puisque le retable est indissociable de sa structure. Pourtant, le fil de la réflexion autour de l'âge d'or perdure, à travers la question de la mémoire, du fragment et de la trace.

« 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 lien 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 et 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 nous¹⁰. »

⁹ Monique Frydman, entretien avec Dominique Thiébaud, in *Monique Frydman*, Camille Morineau, éditions du Regard, 2013, p.125.

¹⁰ *Op. cit.*, p.137.

Ce qui est disparu, dispersé, retrouve une unité – comme le souvenir de l'âge mythologique, hors du temps.

Euphoria of colors

Si l'âge d'or était un motif, écrit Elinor Myara Kelif, ce serait celui de la ronde de danseurs¹¹. Ce motif est présent depuis les premières représentations du mythe, à mi-chemin entre le champ du profane et du sacré, puisqu'il relève autant de la ronde des élus et des anges au paradis que du rituel amoureux : la ronde de danseurs représentée dans le tableau de Lucas Cranach autour d'un arbre fruitier est une référence aux festivités de l'arbre de mai, un rite de fertilité¹². C'est à ce geste de joie, métaphore des forces vitales tenant le danseur en harmonie avec l'univers, que nous invite la dernière installation du parcours, *In the Tangerine Space. Euphoria of Colours* (2022). Après la contemplation de *L'Âge d'or* de l'autre côté de la rive, vient la pénétration de cette zone aux frontières poreuses qui place le visiteur dans un espace quasi-sacré.

Le spectateur est invité à entrer dans une structure légère en bambous, dont les parois sont composées de tarlatanes tendues et disposées en couches successives. Leur superposition permet à la lumière, qui se reflète sur le sol réfléchissant, de se diffuser par strates, et par là à la couleur de se développer en extension et en profondeur. L'artiste refuse le choix entre transparence et monumentalité.

Si *L'Âge d'or* renvoie au *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* de Gauguin, *Euphoria of Colors* est indiscutablement la Maison du Jour. Mais c'est plus encore à Matisse que se réfère ici explicitement Monique Frydman. La ronde apparaît chez lui tout d'abord dans le *Bonheur de vivre*, référence explicite et déclinaison toute matisienne du mythe de l'âge d'or¹³. L'artiste reprend ensuite ce qui était un détail de l'arrière-plan dans sa *Danse*, où cet élément de la composition est synthétisé à l'extrême, ce qui décuple la puissance évocatrice du motif¹⁴. On pourrait de la même manière faire dans le travail de Monique Frydman un parallèle direct entre *L'Âge d'or* et *Euphoria of Colors* : ce zoom que Matisse opère sur un détail de l'arrière-plan d'une œuvre à l'autre devient chez elle le passage de la contemplation du tableau à la pénétration de l'espace coloré. C'est le spectateur lui-même qui est isolé pour devenir un *absolu* – pour reprendre le terme de Maurice Denis, qui considère que la peinture de Matisse est une aspiration à l'*absolu*¹⁵.

La structure du pénétrable est faite de légèreté, voire de fragilité, à l'instar de cet état de joie issu d'un temps immémorial. En résulte pour le spectateur l'impression d'entrer dans un écrin, un pavillon, une immersion dans la couleur généralement réservée au tableau. *Euphoria of Colors* attire le spectateur dans l'étendue de l'œuvre dont les parois ont, pour reprendre les mots d'Henry Claude Cousseau « autant à voir avec l'épiderme du corps qu'avec la fresque ». Dans la qualité de ce support évanescents s'établit une communication entre le corps et l'espace. Architecte de la transparence, Monique Frydman réalise pleinement ici son rêve de devenir « tailleur d'espace¹⁶ ».

¹¹ Elinor Myara Kelif, « Figurer les origines de l'humanité : contours, attributs et motifs de l'âge d'or », in *L'Âge d'or. Paradis, utopies et rêves de bonheur, de Brueghel à Signac*, catalogue d'exposition (musée Gustave Courbet, du 24 juin au 1^{er} octobre 2023), p.27.

¹² Lucas Cranach, *L'Âge d'or*, vers 1534, huile sur bois, Oslo, The National Museum.

¹³ Henri Matisse, *Le Bonheur de vivre*, 1905-1906, huile sur toile, 176,5 x 240,7 cm, Philadelphie, Fondation Barnes.

¹⁴ Henri Matisse, *La Danse (I)*, 1909, huile sur toile, 259 x 390,1 cm, New York, Museum of Modern Art (MoMA).

¹⁵ Maurice Denis, « La Peinture », in *L'Ermitage*, n°11, 15 novembre 1905.

¹⁶ Monique Frydman in *Monique Frydman, la couleur tissée*, catalogue d'exposition (Le Cateau-Cambrésis : Musée Matisse, 2006), p.30.

La réflexion sur l'âge d'or est finalement pour Monique Frydman un retour sur une des problématiques les plus présentes dans son travail : la question du temps de peindre, qui détermine l'instant de la naissance de l'œuvre, suspendu entre le désir et le geste. L'artiste le définit ainsi :

« Dans le processus même de mon travail, mon expérience est celle d'un temps complètement tressé, dilaté, et, alors que quelque chose se passe entre moi et le tableau, celle du présent absolu.

Dans le regard porté par l'autre à un moment donné sur le tableau, il peut y avoir aussi cette expérience d'un temps absolu, qui est l'ici et maintenant. C'est le moment de la fusion¹⁷. »

C'est ce double mouvement qui conduit inévitablement à la jubilation et au bonheur de l'acte de peindre. Pour laisser le dernier mot à l'artiste, « si ce dernier élément n'existe pas, la toile est ratée¹⁸ ».

¹⁷ Monique Frydman, dans le catalogue *Monique Frydman, Les Dames de nage*, Caen, Musée des Beaux-Arts de Caen, 1995, p. 89.

¹⁸ Monique Frydman, entretien avec Catherine Francblin, in *Monique Frydman*, catalogue d'exposition, Baudouin Lebon, 1998, p.29.