

Les chemins de traverse de Monique Frydman

Pour qu'il y ait « contemporanéité », disait Daniel Arasse, « il faut qu'il y ait partage du temps entre l'œuvre et ceux qui la regardent »¹. Il faut qu'il y ait partage des temps entre l'œuvre que je regarde et le temps que je vis. Il ne suffit pas de dire qu'au moment où je l'ai regardée, l'œuvre de Monique Frydman m'est devenue contemporaine, il faudrait pouvoir expliquer aussi cette singulière connivence, cette présence physique là, ce relais de la voix, et cette sensation que la peinture de Frydman est travaillée par plusieurs temporalités. Ce n'est pas seulement que, de son propre aveu, certaines orientations - comme les tondos - ont mis près de vingt-cinq ans pour « remonter à la surface », c'est aussi que l'œuvre de Monique Frydman est travaillée en *sous-main* par la peinture de Le Greco, Vélasquez, Goya, Degas, Cézanne et Matisse, tout comme elle l'est par les peintres abstraits américains (notamment Ad Reinhardt et Ellsworth Kelly), la sérigraphie et le tissu.

La contemporanéité est un anachronisme. La peinture contemporaine de Monique Frydman naît d'un enchevêtrement de temps, d'un enlacement de données - en partie biographiques - qui relativisent les notions de progrès et de succession linéaire.

Images, manières et traverses

Nul pathos transcendantal dans une telle vision. L'artiste n'est ni un dieu auto-référenciel, ni un génie coupé de son époque. Le paradigme greenbergien du modernisme et de la pureté en art, de l'opticalité et de la planéité ainsi que l'opposition radicale entre l'abstrait et le figuratif, tout cela a fait son temps. Ces étiquettes sont bien trop simples pour qualifier la complexité de la création picturale actuelle. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'elles étaient déjà trop étroites pour des artistes modernes tels que Malevitch, Picabia, Schwitters qui ont

alterné des périodes figuratives et des périodes abstraites, sans y voir la moindre trahison.

On ne devient pas artiste parce qu'on inscrit un patronyme en bas d'une oeuvre. On ne se purifie pas en abandonnant "l'image" en peinture. Mais qu'entend on exactement par image ? « Une valeur représentative ou référentielle », ainsi que le suggère Christine Buci-Glucksmann² ?

Un autre philosophe spécialiste d'esthétique, Jacques Rancière distingue trois grandes catégories d'images : image nue (celle qui ne fait pas d'art, qui est vouée au seul témoignage), image ostensive (qui affirme une présence brute, sans signification), image métamorphique (dont le statut instable se situe entre le monde de l'art et celui de l'imagerie). Cette dernière forme d'« imagéité », la plus répandue, donne couramment lieu à la création d'installations³.

A première vue, l'oeuvre de Monique Frydman semble fort loin de ces données. En 1988, dans un entretien avec Catherine Francblin, elle affirmait que « l'image » avait « peu d'importance » dans sa peinture, car « tout ce qui va se dire passe par la couleur et la ligne »⁴. Plus récemment, questionnée par Alain Avila, elle a livré un témoignage important sur sa poïétique : « Quand je peins, ce n'est pas affaire de l'oeil, c'est tout mon corps, tout ce que je suis qui agit, je suis dans un projet d'être et pas de représentation. »⁵

A travers ces réponses, on voit courir tout au long de son oeuvre depuis au moins 1988, une opposition implicite entre l'image (au sens de représentation) et la corporalité. Monique Frydman évoque souvent l'importance de la perception haptique dans son projet pictural. Sans doute est-ce pourquoi, en 1996, Christine Buci-Glucksmann a vu dans *Les Dames de nage* la fin d'un certain type d'abstraction géométrique et le « glissement "purement visuel" vers un toucher-voir plutôt haptique (haptô : toucher) »⁶. Dès 1993 dans un texte joliment intitulé "La couleur pensée", le même auteur affirmait que les « gestes-

traits » de l'artiste « sont autant psychiques que physiques, traces de corps, manières, si manière renvoie à "manner", geste. »⁷

De son côté, en 1995, Jean-Louis Schefer y vit une « poétique de la manière » qu'il qualifia de « moderne », parce qu'elle nous oblige à une « invention » pour entrer en « communication » avec elle. Faut-il considérer certains aspects du travail sous l'angle de l'imitation ? « Toutes les suggestions de ressemblance sont en effet possibles » dit encore Schefer et « les traits annexables à des constellations (...) »⁸.

Mais de quelle « manière » s'agit-il donc ? *Le triptyque noir* (7,50 x 2,50 m), *La Rouge cardée* et *L'Amarante* (chacune 2,50 m x 2,50 m) permettent d'en découvrir les derniers développements : à l'instar des *Dames de nage* de 1992-1995 qui furent exposées au Musée des beaux-arts de Caen, ces trois œuvres monumentales reposent sur le principe surréaliste de laisser aller à une sorte de hasard automatique : sous la toile humidifiée et laissée libre de tout châssis, l'artiste a placé des cordes, du raphia ou des ficelles. Puis elle l'a frottée à l'aide de gros blocs de pastel. L'œuvre se déploie entre prédétermination et hasard. La forme linéaire *remonte* à la surface, par frottements rotatifs successifs, par pression répétée du bloc de pigment sur la surface non plane. L'artiste travaille au sol, à genoux, pour avoir « un rapport beaucoup plus tactile avec la couleur ». Dans son entretien de 1988 avec Catherine Francklin une clé essentielle était donnée pour comprendre cette *prise en main* énergique de la couleur :

« Je n'ai jamais pu passer une couleur directement avec un pinceau. Il faut que la couleur arrive après un cheminement : qu'elle traverse la toile comme s'il s'agissait d'un support poreux. C'est pourquoi j'humidifie ma toile pour la rendre perméable. Je fais monter la couleur par frottement du pigment (en poudre et en pastel).»⁹

L'introduction d'objets assemblés en un certain ordre *sous* la toile permet de dériver le geste et de lutter contre la maîtrise rassurante - mais souvent glaçante - qui résulte des habitudes... Jusqu'à ce que, inexorablement, cette dérive soit elle-même guettée par le contrôle lorsque la procédure se répète, encore et encore. Ainsi que l'affirmait André Breton, « le hasard est objectif ». Le désir de contrôle le guette. Il faut donc trouver des chemins de traverse. Il faut traverser la ligne et la couleur pour les révéler ou peut-être un peu les soudoyer aussi. Et pourquoi ne pas les faire naître simultanément par frottage ? De fait, il est tentant de voir dans cette *manière* une façon ! Façon d'échapper à la question du primat de la ligne sur la couleur. Façon de contourner le débat esthétique qui opposait les Poussinistes aux Rubénistes. Faut-il distinguer l'empreinte du frottage ? Ou bien insérer les deux expériences dans une « anthropologie du contact » qui naîtrait « de la texture elle-même, en faisant de la surface un organe sensible, une peau réactive »¹⁰ ?

Un art fluide et dansant ?

On a vu qu'aux yeux de Christine Buci-Glucksmann *Les Dames de nage* étaient « emblématiques du deuil d'un certain type d'abstraction géométrique ». On a dit également le retrait de l'artiste par rapport à la question de l' « image » en peinture. Pourtant, dix ans plus tard, ces idées semblent remises en cause par l'évolution même du travail. Une certaine forme de géométrisation ainsi qu'un goût affirmé pour l'installation et le décoratif ont pris place et s'affirment très fortement dans l'exposition de Monique Frydman au Musée Matisse du Cateau-Cambrésis. Dès l'entrée, les cinq tondos de deux mètres de diamètre que l'artiste compare implicitement à des *Jours* nous introduisent dans son univers physique et mental de « percepts et d'affects »¹¹. Entre ces grands tambours lumineux rigoureusement alignés sur le sol, dans une file, le parcours auquel nous sommes conviés est à la fois léger et répétitif. Il se déroule dans un jeu d'arabesques qui risque de se clore sur lui-même si l'on passe par les mêmes

courbes. Folie : on imagine que les boucles se ressassent jusqu'à l'infini. Art de la retenue : on imagine une danse minimaliste, un diagramme abstrait comme ceux que dessinent les danseurs d'Anne Teresa de Keersmaecker. Musique en sourdine qu'on tambourine ou légèreté cristalline de la flûte, pas légers du danseur décrivant des ellipses. On dirait une scène. Mais la révolution des corps autour des cercles peut s'emballer et le parcours devenir aussi frénétique qu'un serpent qui se mord la queue ou qu'un bloc de pastel qu'on frotte sur une toile. Les *Jours* se suivent et reviennent aussi implacablement qu'un ouvrage de dame sur un tambour de brodeuse.

Dans la salle opposée, les *Aires* sont bien différentes. Elles prennent la forme de deux *Damiers* de format carré (250 x 250 cm), traités l'un en variations de rouge, l'autre en variations de bleu. Pour les réaliser, différents rectangles de tarlatane (mousseline de coton très fin et ajouré, évoquant de la gaze) ont été épinglés au mur et assemblés. A certains endroits, les quadrilatères de tissus colorés se superposent et interagissent avec la lumière comme des strates de peinture. L'ensemble, très vivace et rythmé, est complété par un très long rectangle de tonalité jaune (1450 x 250 cm). Ces couleurs sont vives, les rapports assez tranchés. Formellement, on pense aux grilles d'Albers, aux compositions picturales de Sophie Taeuber-Arp et aux réalisations des ateliers textile et verre du Bauhaus. Pour la méthode (teinture du tissu puis découpe), l'artiste cite les papiers découpés de Matisse (dont on sait qu'ils étaient d'abord gouachés). Pourtant ses découpes à elle sont indubitablement géométriques. Un lien peut d'ailleurs être établi avec une série de dessins au fusain de 1979 où la couleur était timidement introduite par le truchement de feuilles de papier de soie enduites de couleur puis encollées. De la même façon, l'artiste stratifiait des couches plus ou moins régulières. La présence de damiers n'est pas nouvelle. En y prêtant attention, on peut observer, par exemple, que *Le triptyque noir* dissimulait discrètement une assemblée de carrés bien ordonnée

qui peut faire penser aux rectangles presque imperceptibles qu'Ad Reinhardt peignit à la fin des années 1950.

Le tremblement de la couleur et du motif

L'immersion totale dans le "décoratif" est surtout la résultante des *Fabriques*. Encore faut-il s'entendre sur ce terme aussi vague et fluctuant que celui d' "installation" : « Autant décor, ornement, arts décoratifs renvoient à des réalités que l'on sait cerner avec une assez bonne approximation grâce à l'histoire de l'art, autant le décoratif paraît renvoyer à quelque chose qui serait moins de l'ordre du réel que du fantasme » affirme Jacques Soullou¹². Le même auteur définissait le décoratif comme une « impureté dans le décor ». Nous aurons à revenir sur cette note dépréciative.

En tous cas, le désir d'immersion physique dans la couleur qui trouve son origine dans la peinture de Rothko, de Kelly ou de Mitchell a nécessité pour l'artiste la prise en charge des données afférentes à l'architecture. En référence à la *Chambre rouge* de Matisse, Monique Frydman réalise deux espaces presque clos et quasi-hypnotiques, l'un de tonalité verte, l'autre rouge. Ces deux petites pièces séparées évoquent des cabines chromatiques sensorielles. Elles sont entièrement tapissées (mur et plafond) de sérigraphies à motif répétitif. La couleur et la ligne recouvrent et emmurent l'espace jusqu'à la nausée. La saturation est complète. Tel est l'effet recherché. Non sans humour, l'artiste a même pensé installer des fauteuils ornés des mêmes patterns rouges ou verts, si d'aventure un visiteur voulait s'y reposer ou méditer !

Sans doute est-ce l'expression la plus forte de que Monique Frydman nomma récemment son « tremblement au monde »¹³. Hésitant entre le rouge et le fuchsia, entre le vert d'eau et le vert sombre, l'œil vibre. La couleur et le motif tremblent plus encore si le visiteur imagine de passer d'une cabine à l'autre, en fermant les yeux. En satisfaisant notre besoin inné de contraste simultané (« phénomène qui fait que notre œil pour une couleur donnée exige en même

temps, c'est à dire simultanément, la couleur complémentaire et la produit lui-même si elle ne lui est pas donnée, Johannes Itten, *Art de la couleur*), Monique Frydman ne se situe plus tout à fait dans l' « éblouissement »¹⁴ des pièces uniques que sont les tondos avec leur couleur légèrement mordorée, elle éveille volontairement une impression d'irritation et de vibration vivante qui fatigue l'œil du spectateur.

Au-delà des répercussions physiques, il s'agit aussi d'une nouvelle et importante inflexion du travail, qui engendre une nouvelle poïétique. En effet, avec *Les Fabriques et Les Jours*, ce n'est plus la toile posée au sol qui reçoit « la somme des sensations reçues, perçues »¹⁵. La toile cède la place aux feuilles de papier et aux tissus qui sont encrés grâce à la forme d'impression plane et poreuse (en tissus) de la sérigraphie. Ce n'est plus la main de l'artiste qui est « agissante ». Le terme même de « fabrique » indique que le papier peint fut élaboré en étroite collaboration avec l'atelier Eric Seydoux, renvoyant par là même à l'idée de travail en série et de multiples. Monique Frydman occupe donc la position du maître d'ouvrage qui prend les décisions et qui délègue "le faire" à quelqu'un d'autre.

Du mouvement Art & Craft à Andy Warhol jusqu'aux productions récentes de la Fabric Workshop de Philadelphie¹⁶, cette approche de la sérigraphie s'inscrit dans une histoire de l'art dont on peut faire le récit. Nullement limité à cette technique particulière, l'évolution du papier peint d'artiste est plus complexe. Il est de nature à nous faire saisir ce que Daniel Arasse voulait dire lorsqu'il suggérait que la contemporanéité était travaillée par l'anachronisme. Un anachronisme qu'il pensait constitutif de toute œuvre d'art. Faire imprimer du papier peint après Jenny Holzer, René Green, John Baldessari, John Armleder, Claude Closky (ou bien encore placarder des posters comme le firent récemment les graphistes de M & M), cela peut paraître très moderne et très "jeune". Oui, ça l'est. Si l'on oublie le premier papier peint de Dürer (*La famille de satire*, vers 1515), les "print rooms" du 18^e siècle en Angleterre, au 19^e

siècle, les ateliers de William Morris et de Walter Crane et aussi la Jeffrey and Company qui avait pour but d'élever le papier peint au rang de l'Art¹⁷ ! Ce passé explique probablement que nos voisins anglais ou allemands n'ont pas du tout la même perception du décoratif - ni même des arts appliqués - qui souffrent encore, dans certains milieux en France, d'un effet de dévalorisation par rapport au "grand Art". Ainsi, lors de la première moitié du 19^e siècle, la France admit surtout le papier peint sous forme d'immenses panoramiques imprimés à la planche qui donnaient l'illusion d'une peinture murale (architecturale, mythologique ou exotique) par opposition aux traditionnels motifs répétitifs. Ces réticences pourraient expliquer que, par la suite, l'esthéticien Etienne Souriau livre cette appréciation peu flatteuse du décoratif : « péjoratif lorsqu'il flatte le goût, dépréciatif lorsqu'il qualifie un ajout »¹⁸.

Tissus et corporalité

Monique Frydmann a plusieurs points communs avec Matisse : l'intérêt pour la couleur, la sérigraphie qu'il pratiqua dans les années quarante et les motifs de tissus qui firent l'objet d'une exposition au Cateau-Cambresis¹⁹. Par ailleurs, elle connaît et apprécie les recherches rythmiques et ornementales de Paul Klee. Elle avoue avoir été touchée - non par les tissus africains - mais par la finesse des tissus coréens.

Pourtant les motifs qui ont retenu son attention pour *Les Jours* et *Les Fabriques* sont d'un tout autre ordre. Ils sont issus d'échantillons de dentelles confectionnés pour la Haute Couture, dans le Cambrésis, à Caudry. A tous égards, il peut sembler surprenant qu'un tissage aussi raffiné, qui ne saurait prendre sa dimension qu'à fleur de peau, dans le contraste avec la chair du modèle, soit transmué un banal pattern sur un écran sérigraphique. Mais telle n'était justement pas l'attention de l'artiste : elle n'a retenu que quelques rares motifs abstraits qui présentent des entrelacs complexes sur un maillage plutôt serré. Elle a rejeté tout ce qui pouvait évoquer la décoration florale, si chère à

Philip Taafe ou à la Brésilienne Beatriz Milhazes. Ces deux artistes ont pour point commun de perturber la distinction traditionnelle entre le décoratif et l'abstrait en multipliant les sources d'inspiration (planches botaniques ou de jardins, motifs architecturaux, tissus et broderies, références à Delaunay, Balla ou Matisse). De son côté, Monique Frydman fait preuve d'une volonté constante de se restreindre et de brouiller jusqu'aux chemins de traverse qu'elle emprunte. Son désir la porte à investir un espace irrepérable, à la lisière des arts appliqués et de la peinture. Un espace utopique où la toile, le maillage et le tissage - métaphores plus ou moins avouées du corps - occupent une place prépondérante. Car, chez Frydman, ce n'est pas seulement la couleur qui est investie d'une fonction ontologique (« le tremblement au monde ») mais le tissu tout entier. Le tissu qu'elle se refuse à considérer comme une seconde peau mais qui a pourtant pour nous aussi cette fonction protectrice. Le tissu que l'on frotte et refrotte. Le tissu que l'on coud et recoud, que l'on tisse et détisse (à moins que le maillage, à l'image de la dentelle, ne soit pas démêlable). En peinture, la toile poreuse rend les échanges possibles : respirations, sudations (Véroniques, Saintes faces et autres saints suaires, « puissance de réversibilité de l'empreinte »²⁰, peut-être est-ce rapprochement facile que l'artiste veut à tout prix éviter). En sérigraphie, les mailles ouvertes de l'écran et le passage en force de la racle permettent la diffusion de l'encre épaisse sur le support à imprimer : capillarité. Tout cela est affaire de maille ou de tissage. Monique Frydman décide que l'impression des *Days* se fera sur un voile de lin. Tambours des brodeuses occupée à la besogne, un fil à la main. « La peau, d'accord, me dit-elle, mais comme une trame qui retient en métamorphosant ». Lors de son exécution, la peinture – même la plus retenue, la plus contrainte - passe par le relais du corps (à moins de recourir à des robots comme le firent ironiquement Jean Tinguely et Richard Jackson ou à des sorties d'imprimantes à l'instar d'Albert Oehlen). Malgré leur volonté de transcendance, des compositions comme celles que Pietr Mondrian réalisa en 1919 - à partir de

grilles modulaires, des couleurs primaires et de l'affirmation de la surface-plan - étaient forcément agies, sinon même trahies par la corporalité. L'idée même d'une pureté qui émanerait d'une rigueur géométrique absolue n'est que l'expression d'un fantasme qui fut largement relayé par l'architecture moderne (de l'Autrichien Adolf Loos et son célèbre credo contre l'ornement jusqu'aux austères architectures du Japonais Tadao Ando). On peut donc s'étonner de voir ces critères perdurer. A la suite de Deleuze qu'elle cite, Monique Frydman apprécie chez Cézanne « le travail de la sensation » : « Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps non en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant une sensation »²¹. Chez Masson, elle aime cette « ligne errante », ligne « expressive »²² qui ne fait pas triompher l'angle droit, et chez Matisse le rapport tout à la fois subtil et violent des couleurs. Est-ce à dire que ses goûts la porteraient vers une peinture sensuelle, imagée et impure et que les soubassements de sa peinture abstraite le seraient également ?

Ne devrait-on pas repenser la peinture à partir de catégories esthétiques plus ouvertes ? Justement, dans son dernier livre²³, Christine Buci-Glucksmann apporte une contribution importante à cette redéfinition. Elle définit trois grands paradigmes qui permettent de qualifier ce qu'elle nomme « la nouvelle abstraction » : le cartographique (qui renvoient à la notion d'œil icarien), le diagrammatique (modèle d'abstraction non rétinien) et le chaoïde (à partir des théories du chaos et de l'inflexion). Le programme est prometteur. Aussi est-on surpris de lire que ces trois abstractions sont « toutes des formes impures et complexes qui pratiquent un nouvel art du contexte et ouvrent une esthétique du virtuel, à partir de la construction d'abstracts²⁴ ». Malgré le trouble jeté sur les classifications par certains modernes (Duchamp, Picabia, Bataille) qui avaient pris acte du renversement nietzschéen des valeurs, le schisme entre le pur et l'impur, l'abstrait et le figuratif, la transcendance et l'immanence ont malheureusement encore de beaux jours devant eux !

« Ni homme, ni femme, ni vieux, ni jeune »

Il est tentant d'enfermer dentelles, tissages, mailles et broderies dans ce que l'on a parfois appelé une écriture féminine. Une écriture douce, ronde, protectrice qui recourrait à des matériaux tendres, souples et d'apparence organique... Ce cliché est fondé implicitement sur des métaphores anthropomorphiques et maternelles. Pour le retourner il suffit d'observer le travail de couture de Louise Bourgeois, d'Annette Messenger et surtout *Les draps du trousseau* ou la série des *Saint Suares* d'Orlan. En façonnant grossièrement des poupées ou des peluches agressives, en détournant certains rites, légendes ou contes de fée, ces artistes entretiennent un rapport très particulier au tissu. Les broderies provocatrices de Rosemarie Trockel ou Ghada Amer ont également permis de souligner l'étroitesse d'une telle vision "sexuée" de l'art. Il n'existe pas d'écriture féminine. Définir Suzanne Valadon comme une « artiste virile » et Marie Laurencin comme une « artiste féminine », ne nous éclaire guère²⁵. Ainsi que le revendique Monique Frydman, il n'existe que des personnalités singulières.

Ceci n'empêche pas l'artiste d'avoir une conscience aiguë de son inscription dans ce qu'elle nomme un « lieu », c'est à dire « une légende, une mythologie personnelles »²⁶. Ceci ne l'empêche nullement de reconnaître l'importance de ses années de formation aux beaux-arts de Toulouse puis de Paris et d'affirmer que les séminaires de Lacan ainsi que l'influence du mouvement féministe l'ont encouragé à « trouver ses propres ressources » au début des années 1970. Sans craindre les représailles, elle affirmait même en 1988 :

« Beaucoup de femmes peintres ont sacrifié leur identité de femme pour rejoindre la communauté de peintres qui est une communauté d'hommes et échapper, en partie, au rejet de la société. Moi, j'ai tout fait pour résister à cette pression²⁷. »

De fait, Monique Frydman a été récemment citée dans l'importante étude historique de Marie-Jo Bonnet sur *Les Femmes dans l'art* : la pose réflexive des années 1968-1972 ainsi que la reproduction d'un des grands torses expressifs qu'elle exécuta au fusain à la sortie de cette période y figurent en bonne place. En 1968, l'artiste s'était arrêtée de peindre parce qu'elle se demandait à quoi servait la peinture ; en 2006, elle ne doute plus de sa vocation. Par rapport aux femmes artistes, sa position a le mérite d'être claire : « Je suis en dialogue avec Matisse et non avec Sophie Taueber-Arp. Je ne revendique pas le côté arts appliqués. »

Pourtant, Monique Frydman réalise, avec les ateliers de la Manufacture de Sèvres, des empreintes de fils inscrits sur des céramiques de couleur. En pensant à Paul Klee et en prolongeant sa métaphore filée sur la tension de la ligne et la suspension de la corde raide, elle intitule ces prototypes *La danseuse de cordes*.

Ce point appelle quelques remarques. Dans le passé, des avant-gardistes telles que Sonia Delaunay ou Sophie Taueber-Arp ont entretenu un rapport aux arts appliqués que Frydman ne revendique évidemment pas. L'École nationale des arts décoratifs ainsi que l'école des filles de l'UCAD qui avait formé Charlotte Perriand ont joué un rôle important vers l'émancipation des femmes pendant les années 1920. A cette époque, les artistes se sont tout simplement professionnalisées dans les domaines du décoratif ou de la photographie, parce que c'était pour elles le seul moyen d'accéder à un monde artistique largement dominé par les hommes²⁸. Ce fut même pour Sonia Terk et Sophie Taueber, toutes deux peintres et épouses d'artistes, l'un des seuls moyens d'asseoir leur place dans l'avant-garde. Frydman appartient à une autre génération, qui, tout en résistant aux pressions qui s'exerçaient fortement sur elle, a bénéficié d'une ouverture progressive du champ artistique aux femmes.

Aujourd'hui, Monique Frydman a fait siennes ces quatre négations: « Ni femme, ni homme, ni vieux, ni jeune ». Plus qu'un programme, un testament.

Ces paroles furent prononcées par le peintre Joan Mitchell peu de temps avant sa mort, en 1992. Monique Frydman les a reçues, méditées et assimilées.

Lorsqu'on connaît les vastes polyptyques de Mitchell, cette exilée de la peinture expressionniste américaine qui affirmait le primat de l'émotion et du vécu, on conçoit qu'un lien indémêlable ait pu se tisser entre les deux artistes.

NOTES

¹. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, France culture/Denoël Gonthier, p. 223.

². Christine Buci-Glucksmann, "Monique Frydman, De la couleur pensée", Willy Dhuyser Gallery, Bruxelles, 1993, non paginé. « Si la peinture de Monique Frydman élimine au départ toute image, toute valeur représentative ou référentielle, en explorant l'espace-plan de la surface, elle n'est pas pour autant abstraite. »

³. Jacques Rancière, *Le destin des images*, La fabrique éditions, 2003, pp. 31-39.

⁴. "Catherine Francblin, Monique Frydman, Entretien", Centre national des arts plastiques, Galerie Baudoin Lebon, 1988, p. 31.

⁵. "Peindre dit-elle", Entretien avec Alin Avila, *Area* n° 10, été 2005, pp. 86-90.

⁶. Christine Buci-Glucksmann, "Les Dames de peinture", *Verso* n° 3, juillet 1996, p. 4.

⁷. Cf. note n° 2.

⁸. Jean-Louis Schefer, *Les dames de nage, 1992-1995, Monique Frydman*, Musée des beaux-arts de Caen, Adam Biro, 1995, p. 19.

⁹. "Catherine Francblin, Monique Frydman, Entretien", op. cit., p. 37.

¹⁰. Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Petit journal de l'exposition au Centre Georges Pompidou, 1997.

¹¹. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, éditions de Minuit, 1991, p. 154 : « L'œuvre d'art est un bloc de sensations, c'est un composé de percepts et d'affects. »

¹². Jacques Soullou, "Y-a-t-il lieu de parler du décoratif ?", *Chimères* n°17, Paris, automne 1992, p. 120.

¹³. Cf. note n° 5.

¹⁴. "Catherine Francblin, Monique Frydman, Entretien", op. cit., p. 37 : « La vision d'un tableau pour moi a à voir avec, premièrement, l'éblouissement, et deuxièmement la tactilité. »

¹⁵. Cf note n° 5.

¹⁶. Cf. *An industrious art, innovation in Pattern and Print at the Fabric Workshop*, Philadelphia, 1991.

¹⁷. Cf. Marilyn Oliver Hapgood, *Papiers peints d'artistes*, New York, Paris, Londres, Abbeville, 1992.

¹⁸. Etienne Souriau, *Dictionnaire d'esthétique*, Quadriga, PUF, 1990.

¹⁹. *Matisse et la couleur des tissus*, exposition du 13 octobre 2004 au 25 janvier 2005, catalogue édité par Gallimard, 2004.

²⁰. Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, 1997, p. 58.

²¹ . cf Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, cité in "Catherine Francblin, Monique Frydman, Entretien", op. cit., p. 25.

²² . "Catherine Francblin, Monique Frydman, Entretien", op. cit., p. 31.

²³ . Christine Buci-Glucksmann, *Au-delà de la mélancolie*, Galilée, 2005.

²⁴ . Ibidem, p. 16.

²⁵ . Marie-Jo Bonnet, *Les femmes dans l'art*, Editions de la Martinière, 2004, p. 78 et suivantes.

²⁶ . "Catherine Francblin, Monique Frydman, Entretien", op. cit., p. 27.

²⁷ . Ibidem p. 39.

²⁸ . Sur ces notions, voir Marie-Jo Bonnet, *Les femmes dans l'art*, op. cit. p. 70-78.

Carole Boulbes

Catalogue *Monique Frydman la couleur tissée*, exposition au Musée Matisse. Cateau-Cambresis.