

« Frydman, la couleur en pleine figure »
Entretien avec Henri-François Debailleux

Dans les titres de ses précédentes séries, Monique Frydman (née en 1943) a souvent fait figurer l'adjectif correspondant à la couleur qui dominait ses œuvres et en constituait l'âme. Ainsi Jaune majeur (en 1988), l'Ombre du rouge (en 1990), ou Violet (1992-93). Pour cette nouvelle série (datée de 1994 et 1995), Les dames de nage, elle a donc changé de registre. Et de cap. Car si la quinzaine de tableaux qui la compose donne encore la part belle à la couleur –un vert de chrome, plus ou moins dilué et travaillé dans toutes ses nuances et transparences—Monique Frydman joue également ici avec le trait et la ligne qui semblent dessiner des corps, plutôt de femmes, toujours à la limite de l'identification et de la lisibilité. Avec une constante interaction entre la vibration de la couleur et le dessin, entre la figure et l'abstraction.

Pourquoi ce titre, Les dames de nage ?

En général, chercher un titre correspond à une sorte de jubilation, à un jeu intellectuel : nommer une série de tableaux que je viens de terminer. Avec Les dames de nage, j'avais envie d'introduire la question de la figure, et donc de jouer avec l'un des grands questionnements de la peinture, à savoir ce qui fait figure. J'aime être complice des Grandes Baigneuses de Cézanne, des Demoiselles d'Avignon de Picasso, et aussi des Women de de Kooning. Enfin, je trouve très beau ce terme de « dame de nage », qui désigne un support d'aviron permettant à la rame de godiller. Et puis je suis née à Nages, un village du Tarn. En fait, tout ceci est une histoire de rencontres de différents éléments qui se sont associés en faisceau.

Qu'est ce qui vous a conduit, tout en continuant votre travail sur la couleur, à introduire ici la ligne de façon assez affirmée ?

Dans mes précédentes séries, la question de la ligne et du dessin était déjà fortement présente, mais la puissance de la couleur les recouvrait et les éloignait. Just avant Les dames de nage, je venais de terminer la série Violet. Après l'exaltation de la qualité hypnotique de cette couleur et de sa substance, j'ai eu besoin d'ouvrir différemment la surface du tableau. J'en étais arrivée au point suivant : donner à la couleur encore plus de puissance en me tournant vers le monochrome – encore qu'il n'est pas certain que ce soit le meilleur moyen de l'exalter ; ou faire un coup de force en réinjectant le dessin. J'ai opté pour cette deuxième voie : la question du rapport entre la ligne et la couleur, et de ce qui s'y joue, a toujours été au centre de ma recherche.

En vous posant donc la question de la figure ?

Cette histoire de la figure est très complexe parce qu'il faudrait d'abord s'interroger sur ce qui, aujourd'hui, fait figure dans la peinture et qui n'est pas forcément ce qui est figuré ; et se demander aussi ce qui fait corps et rend possible l'identification de cette figure ou de ce corps. Au départ de cette série je désirais surtout, d'une part, réintroduire la ligne, une ligne qui me surprenne et qui enrichisse mon travail ainsi que mon lien à la peinture. Et je tenais, d'autre part, à m'éloigner de tout aspect gestuel et pulsionnel, car le dessin est la trace de la pulsion du corps du peintre, et je me méfie de mon geste. Or je voulais un dessin qui ne vienne que de moi-même, je voulais là simplement le relevé d'une ligne, sans aucune pulsion, justement. J'ai trouvé un stratagème : je me suis servie de bouts de ficelle qui traînaient à l'atelier, dont j'ai relevé la trace, d'abord sur des papiers et ensuite sur des toiles. Ma tête était complètement libérée de tout souci de faire sens, et je me suis trouvée en présence de traits, de lignes, de courbes qui revenaient et se déliaient et que je me suis appliquée à suivre en toute liberté. Sans me poser, à ce moment-là, la question de la représentation d'une figure, d'un corps ou de toute autre chose.

Vous vouliez donc composer avec l'aléatoire ?

Oui, parce que c'était un désir d'introduire du hasard et surtout quelque chose de complètement extérieur à moi, en rusant avec mes propres automatismes. Ce qui m'a complètement perturbée et beaucoup questionnée, c'est qu'au fur et à mesure que ce travail d'expérimentation avançait, je me suis rendue compte de ce qui sortait de cette ligne, sous ma main, malgré mes subterfuges, relevait d'un langage très privé, très secret, en disait beaucoup plus, faisait retour et pouvait effectivement faire figure. D'où cette question qui me passionne, et me semble un des points essentiels aujourd'hui : qu'est-ce qui fait lien dans le corps de la peinture elle-même, entre ce qui peut être le sujet de la peinture, le peintre, l'histoire de la peinture et le lien au monde ? Quel langage se réinvente donc là une fois encore ?

Dans des textes ou conférences, vous vous êtes souvent référée à Cézanne...

Il est difficile d'en parler en ce moment sans faire de surenchère ! Cela dit, au départ, et pendant des années, je n'ai rien compris à Cézanne, parce que j'en faisais seulement la lecture qu'on m'avait dit de faire, en l'occurrence qu'il était le père du cubisme, de la déconstruction et de la reconstruction de l'espace. Et puis un jour, je ne sais par quelle chance, peut-être par la conduite de mon propre travail, je l'ai regardé différemment. J'ai certes vu ce qu'était effectivement son approche de l'espace, mais j'étais frappée par cette espèce de palpitation – recherchée avec tellement d'éblouissement – de quelque chose de très ténu dans la lumière. Et, bien au-delà de l'analyse formelle, j'ai surtout été fascinée par son éthique, c'est-à-dire par ce qu'est le droit au bonheur pour un peintre, par la façon éclatante dont il le manifeste dans sa forme d'existence, dans ce qu'il dit de la peinture et dans sa manière de peindre. Un bonheur au sens du droit de l'affirmation et du désir de persévérer dans son être. Pour moi, c'est un grand peintre jubilatoire et assez extatique dans son expérience.

Et la peinture américaine ?

La peinture expressionniste américaine a été très importante pour moi et elle a d'ailleurs été un outil de relecture de relecture de Cézanne justement. Mark Rothko, Willem de Kooning, Arshile Gorki, Clyfford Still m'ont beaucoup appris parce qu'ils ont parlé du sublime en peinture : ils l'ont revendiqué et l'on opposé très clairement dans leur œuvre et dans leurs propos. Ils ont en outre réintroduit le sujet peintre en peinture, ils ont apporté un souffle ainsi qu'une liberté extraordinaires liés sans doute à leur situation d'exilés, et ils ont réinventé un langage. Avec, par exemple chez de Kooning, la question du détournement de la figure, de la sexualité et de la couleur, ou, chez Gorky, le dépassement de la biographie et de la nostalgie comme points de départ d'une œuvre.

De façon plus générale, vous avez toujours manifesté un bel attachement à la peinture.

Bien qu'appartenant à une génération du refoulement de la peinture, j'aime, moi, au contraire, son incroyable contemporanéité en tant que langage. Un langage qui a toujours existé, qui existe bien sûr encore aujourd'hui et qui n'est pas prêt de mourir : il continue envers et contre tout. La vraie question, c'est plutôt le « pourquoi » de ce refoulement.

Je suis très attachée à la peinture parce que j'ai pris conscience qu'elle est une pratique symbolique des plus complexes et certainement l'une des plus difficiles à tenir actuellement. C'est une langue qui, pour être réinventée, demande une connaissance très approfondie et qui met le peintre en position extrêmement risquée dans la recherche de son identité de peintre. C'est enfin, par rapport à l'instance du réel, un merveilleux outil de connaissance. Et l'un des chemins les plus raffinés pour être à la fois celui qui est le témoin et celui qui agit.

Paru dans Libération. Section : Culture. Paris : Jeudi 18 janvier 1996, P 29-30.