

Monique Frydman :

J'ai toujours voulu être peintre. Mes premières émotions esthétiques sont liées à la ville de Toulouse où j'ai vécu jusqu'à la fin de mes études. J'ai été baignée dans la beauté de l'art roman, non seulement celle de Toulouse, mais aussi celle de Moissac et d'Albi. Le premier peintre que j'ai admiré a été, lors d'un voyage familial en Espagne – l'Espagne et les Espagnols étaient très présents à Toulouse – Le Greco et, plus tard, Picasso.

Catherine Francklin :

Te souviens-tu des premières choses que tu as faites ?

M.F. : Des nus et des paysages. Toujours des dessins.

C.F. : Quelle signification cela avait-il pour toi, dans ta famille, d'être peintre ?

M.F. : Dans ma famille, il n'y avait pas d'intérêt particulier pour la peinture. En revanche, la musique était très présente. Celle-ci donnait à mes émotions une qualité extraordinaire. Par ailleurs, la brèche était complètement ouverte du côté du manque, du côté de la mémoire, par le fait que mes parents étaient des immigrés juifs. Mon père venait de la région de Kiev en Russie, ma mère de la région de Vilno en Lituanie. C'est ainsi que toute mon enfance fut alimentée par des récits – d'une grande poésie – qui renforçaient l'hyper-émotivité familiale. Quelque chose affleurait constamment « d'ailleurs ». Quand j'ai dit que je voulais être peintre, ça n'a surpris personne. Mon père m'a beaucoup soutenue.

C.F. : Cet « ailleurs » que tes parents avaient quitté n'était-il pas entaché de tristesse ?

M.F. : Oui ; il était du côté du paradis perdu, un paradis, il faut le dire, tout à fait imaginaire. Il était pris dans la mélancolie. Et mon travail a longtemps porté la trace de cette mélancolie.

Pourtant, plus j'avance, plus c'est la peinture elle-même qui devient le paradis. Elle n'est plus *l'évocation* d'une plénitude ; elle est beaucoup plus une forme de réjouissance en elle-même.

C.F. : Penses-tu que cette évolution soit liée à l'évolution de la peinture vers l'abstraction ?

M.F. : C'est plus compliqué que cela. Ce que je réalisais à la sortie de l'École des Beaux-Arts était aussi une peinture abstraite : une peinture presque géométrique. Par la suite, en 1968, j'ai cherché à produire une peinture « politique », puis je me suis arrêtée de peindre. Cette crise ne s'est dénouée que lorsque je me suis dit qu'il fallait « repartir de soi ». Repartir de moi, à ce moment-là, ça a été repartir du lieu narcissique qu'était le corps féminin. Cette figure de corps était, bien entendu, une figure perdue. Mais par la peinture, articulée comme elle l'était à la nostalgie d'un paradis perdu, cette figure tentait d'émerger, un peu comme un souvenir. La représentation du corps constituait une sorte de justification : je me donnais l'autorisation de peindre pour faire réapparaître quelque chose d'enfoui. Aujourd'hui, je n'ai plus besoin de cette justification. Je suis d'emblée dans la peinture, avec toute la dimension de plaisir et de plénitude que cela implique.

C.F. : Nous reviendrons là-dessus, mais pour l'instant parle-moi de cette période de crise autour de 1968. Pourquoi t'étais-tu arrêtée de peindre ?

M.F. : Je me demandais simplement à quoi servait la peinture.

C.F. : Suivais-tu les expositions dans les galeries ? Que voyais-tu dans les musées ?

M.F. : En 1964, ce que l'on pouvait voir à Paris c'était surtout une peinture abstraite très académique. Pas beaucoup de respiration ! C'était pourtant un moment de grande effervescence, d'enthousiasme. Nous discutons beaucoup les uns et les autres, Rouan, Buraglio, Laksine, sur les questions de la peinture et du politique. En 1965, je crois, il y a eu une grande exposition sur

le Pop Art qui a beaucoup compté pour moi. J'ai découvert cette peinture qui reprenait certains termes du politique et du social comme une ouverture. C'était le moment où je commençais à m'orienter vers une peinture réalistico-politique – pas très réussie – je dois dire. En même temps je faisais connaissance avec l'œuvre des abstraits américains. Je me sentais alors totalement inhibée dans mon travail. Ma peinture était sous le coup d'une triple répression. Répression exercée par l'idée de « la mort de l'art » qu'agitait BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, 1967). Répression exercée par la « politique » qui demandait à la peinture des raisons d'exister. Répression enfin due à la difficulté de trouver une identité de femme, de femme-peintre. Puisqu'on ne peut être peintre en dehors de l'histoire de la peinture, comment le peintre-femme va-t-il affronter cette question ? Ma place dans une filiation historique où il n'y a pas de femmes (ces trente dernières années ne peuvent pas encore constituer une histoire à partir de laquelle rebondir), pas d'identification dans le temps, est-ce possible ? Comment vais-je me mesurer aux maîtres de la peinture et devenir maître à mon tour ? Il me faut relever ce défi. Peindre est radicalement fondateur. Car c'est au moment même où je me nomme peintre, que je signe mon identification paradoxale et mon étrangeté. J'inaugure une identité autre, inconnue de moi-même. C'est une énorme transgression, du même coup fondatrice et inaugurale.

C.F. : Combien de temps t'es-tu arrêtée de peindre ?

M.F. : De 1968 à 1972.

C.F. : Tu avais renoncé à la peinture.

M.F. : Pas du tout. J'étais comme en période de latence. En arrêt. Pas moyen de rencontrer à l'atelier l'inspiration. Mon père est mort à ce moment-là. J'avais 23 ans, c'était pour moi comme un renversement. Tout d'un coup une autre mesure du temps. Deux événements historiques m'ont aidée à sortir de cette période. Les séminaires de Lacan que j'ai suivis assidûment, et dont la pensée me servait de levier dans mes propres interrogations. Le mouvement féministe dont l'influence s'est exercée alors très fortement, et qui m'a encouragée à trouver mes propres ressources. Peu à peu, j'ai commencée à retourner à l'atelier et à reprendre le travail de manière très simple. J'ai recommencé par le dessin, des dessins de corps féminins, puis de torse, réalisés sur papier.

C.F. : C'était une reprise à zéro ?

M.F. : Une véritable renaissance. Comme si je n'avais plus de maîtres, comme s'il n'y avait plus d'histoire de l'art, plus d'inhibitions, uniquement le besoin et le désir de dessiner de manière presque compulsive.

C.F. : C'est l'époque où je t'ai rencontrée. Je me souviens de tes grands dessins de torsos au fusain. On sentait une violence qui se libérait brutalement. Un phénomène assez semblable s'est produit avec les artistes qui sont apparus dans les années quatre-vingt à la suite de l'art minimal et conceptuel. Mais tes des dessins, c'était en 1976-77. Tu étais peut-être en porte-à-faux par rapport aux artistes de ta génération, qui refusaient la représentation figurative, mais tu étais en avance par rapport à ce qui allait apparaître quelques années plus tard.

M.F. : C'est vrai. J'étais très isolée à l'époque. Auprès de mes amis, ces dessins tracés soit au fusain, soit au pastel, passaient pour rétrogrades. À ce moment-là, Louis Cane réalisait des grandes cathédrales abstraites. J'étais dans un tout autre questionnement.

C.F. : Si j'ai bonne mémoire, la première fois que je suis venue à ton atelier – ou peut-être la deuxième – nous avons parlé de Michel-Ange. Les corps volumineux que tu dessinais me faisaient penser à ses sculptures.

M.F. : Michel-Ange a été très important pour moi. Ce que j'ai retenu de ses sculptures, c'est une tension forcenée des corps pour sortir de leur bloc de marbre. J'y ai vu l'effort inouï de l'artiste

pour spiritualiser la matière et l'élever au niveau de l'esprit. C'est ce tour de force que Michel-Ange donne à voir.

C.F. : Qu'est-ce que l'École de New-York représentait pour toi, à cette époque-là ?

M.F. : En regard de ce que je pouvais connaître de certains peintres de l'École de Paris, non figuratifs, paysagistes, lyriques, je ne pouvais expliquer pourquoi cette peinture de l'École de New-York m'ouvrait à un autre temps, un autre espace, à une autre dimension. Comme si cette démesure était d'emblée précipitée et accomplie, là, dans le tableau. C'est un vertige semblable que j'ai retrouvé plus tard avec la peinture chinoise.

LA PEINTURE EST UN DISCOURS EN SOI

C.F. : Tu viens de rappeler que la peinture n'avait pas bonne presse. Personnellement qu'est-ce que tu y cherchais ?

M.F. : Je crois que *la peinture est un discours en soi*. Un discours qui participe entièrement de la sensation, de l'émotion, du spirituel, de la matière ; un discours qui couvre tout le champ de l'humain et qui est irréductible à un autre discours. La vision d'un tableau pour moi a à voir avec, premièrement, l'éblouissement, et deuxièmement, la tactilité. Chez moi, un certain type de regard – celui qui, devant un tableau, a pour rôle de reconstituer une image – est assez peu mis à l'épreuve ; ce que je ressens toujours très fort c'est une forme de complicité avec le peintre, une sorte de familiarité extraordinaire avec les gestes précis que l'artiste a faits pour obtenir ce que je vois. Je sais comment ce peintre, même très éloigné dans le temps, a écrasé son fusain, j'entends le bruit que ça fait, je connais la sensation physique qu'il éprouve au bout des doigts quand il tient son pinceau, je sais quelle légèreté a été la sienne quand il a voulu obtenir ce lavis, je le sais intellectuellement, bien sûr, mais aussi physiquement et cela me bouleverse. Au-delà de toutes les différences de code, d'histoire, nous partageons, ces peintres et moi, une *pratique* commune. Qu'on le veuille ou non, la peinture se réalise dans le faire. Sans le faire, il peut y avoir de l'image, mais il n'y a pas de peinture.

La peinture se trouve dans la matérialité – la lumière, la couleur – de sa réalisation. La matérialité est indissociable de la peinture. Un jaune passé sur une feuille de papier ne présente aucun intérêt ; mais si ce jaune a une certaine forme de liquidité, de transparence, si le pinceau qui fait exister la trace appuie d'une certaine façon, si tous ces éléments, qui sont toujours la respiration du peintre, sont réunis, ce jaune tout à coup *vibre* et ce n'est qu'à ce moment là qu'il devienne de la peinture.

C.F. : Ce que tu remarques là, à savoir que la peinture doit être prise en compte à la fois par un corps et une pensée, n'est-ce pas l'une des leçons qu'ont enseignées les expressionnistes abstraits ? Le fait que le sujet, le moi, est mis au poste de commandement...

M.F. : En novembre 1987, je suis allée à Buffalo pour voir au Albright-Knox Museum la rétrospective « Abstract Expressionism ». C'était très bouleversant. L'exposition s'ouvrait par un Soutine et un Giacometti, comme un point d'appui au déploiement qui allait suivre. C'est vrai que chez les expressionnistes abstraits le sujet-peintre devient « le sujet » de la peinture, mais il porte en lui le désir du « sublime ». Rodman relate (CONVERSATIONS WITH ARTISTS, 1957) ceci : un critique avait écrit que Rothko était un peintre des harmonies de couleurs et de leur rapport dans un format monumental. Rothko répondit qu'il n'était pas du tout un abstrait dans ce sens. Le critique, selon lui, n'avait rien compris. Rothko dit ceci : « 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 color relationships, then you miss the point ».

Deleuze à propos de Cézanne et de la sensation s'exprime de manière semblable : « 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 telle sensation ». Je crois que c'est important : il s'agit d'une sensation que le peintre éprouve – non pas en avant, ni après – mais en peignant. *C'est une sensation en acte...*

C.F. : N'est-ce pas l'abstraction qui a permis de dégager ce moment en tant que tel ? N'es-tu pas plus sensible à ce moment d'inscription de la pensée, ou de la sensation, depuis que tu as abandonnée la représentation de la figure ?

M.F. : Cette sensation a toujours été présente dans la peinture. Il me suffit de penser à Rubens, au Titien, à Velázquez ; Le Greco n'en parlons pas : le jaune n'y est jamais un jaune ; c'est une lumière qui troue le tableau. Dans son très beau texte sur Le Greco, Jean-Louis Schefer parle de la « catastrophe du sujet ». Je crois en effet, et pour revenir à notre modernité, que la grande peinture est une peinture touchée par un événement, un ébranlement de cette puissance. Les abstraits américains, Gorky pour commencer, de Kooning, Rothko, Newman, Pollock, sont tous concernés par la « catastrophe du sujet ». C'est-à-dire qu'il y a pour eux une urgence de la peinture, un risque absolu. Eux-mêmes disent et j'ai envie de le rappeler ici : « To us art is an unknown world which can be explored only by those willing to take risks » (A. Gottlieb, M. Rothko, B. Newman, juin 1943).

Ce qui m'intéresse, par ailleurs, chez ces peintres, c'est qu'ils sont de culture européenne. Ils ont une connaissance de la peinture très grande, mais aux Etats-Unis, ce sont des exilés. Ils sont donc dans une position assez particulière par rapport à leur mémoire, d'où, peut-être, ce que l'on constate chez eux du sentiment mélancolique.

Le cas de Gorky est exemplaire. Jusqu'au moment où il réalise, de 1926 à 1939, son tableau « THE ARTIST AND HIS MOTHER », un tableau réalisé à partir de la photographie de sa mère et de lui enfant, jusqu'à ce moment, donc, il travaille dans la plus pure tradition européenne, recopiant Cézanne, recopiant Picasso, etc. Mais à partir du moment où il nomme le lieu d'où vient sa peinture, à partir de ce moment où il se nomme, lui, en tant que sujet venant d'Arménie, le mimétisme est abandonné et la peinture peut alors véritablement se déployer. Si j'insiste à ce point sur l'importance de la biographie c'est que la reconnaissance du « lieu » à partir duquel se construit ma peinture est déterminante dans mon travail. Pour moi, être artiste, c'est se choisir ce que j'appelle un « lieu » -- ce que d'autres appellent peut-être un destin – c'est à dire quelque chose comme une légende, une mythologie personnelles qu'il s'agit de « révéler » dans et par la peinture, de faire advenir avec autant de réalité qu'une fiction. Il ne s'agit pas de la biographie réelle, au sens anecdotique ou narcissique ; il s'agit de repères éthiques qu'on a volontairement désignés dans sa propre histoire, quelque contradictoire qu'elle soit, pour qu'ils tiennent lieu de réel. Je suis convaincue que la peinture, c'est l'individuel. Le prix à payer pour que cette singularité émerge et parle à l'autre, est parfois lourd, mais c'est la condition de l'existence du tableau.

LASCAUX

C.F. : Quand tu cites les termes de Schefer, « Catastrophe du sujet », est-ce que tu entends cela comme faisant référence au moment où le sujet se constitue narcissiquement ?

M.F. : cette catastrophe du sujet a lieu dans *la préhistoire du sujet*, c'est-à-dire bien avant que le sujet se mette à peindre. Il s'agit de quelque chose qui lui appartient et qu'il ignore, dont il est le dépositaire, et qu'il va creuser avec la peinture.

C.F. : Mais la préhistoire du sujet, est-elle seulement celle du sujet biographique ? On va inévitablement parler des peintures de Lascaux puisque nous les avons découvertes ensemble au cours d'un mémorable à Pâques 1979, alors allons-y : les peintures pariétales de Lascaux ne font-elles pas partie de la préhistoire du sujet-peintre ?

M.F. : Oui, Lascaux fait partie de la préhistoire du sujet occidental et fait partie de la préhistoire de la peinture. Si, pour celui qui peint, la peinture est un acte fondateur, un acte qui inaugure, pour le peintre un monde autre, la peinture des grottes de Lascaux est, quant à elle, le moment fondateur de la peinture.

C.F. : C'est pour cela que ce voyage a été aussi important pour toi ? il a été important, aussi, si je m'en souviens bien, parce que tu avais l'impression de « retourner » dans ton Sud-Ouest bien-aimé.

M.F. : C'est vrai, on descendait vers le Sud-Ouest, et on s'était « concocté » un itinéraire de fresques romanes : Saint-Savin, Tavant... C'était, pour moi, des retrouvailles avec des lieux de beauté. Des lieux où je sentais toute une dimension orientale, et qui m'évoquaient aussi bien Byzance que l'Europe centrale, soit par la présence des récits bibliques, soit par la ligne et le trait particulier de la peinture romane.

D'ailleurs ce qui m'a le plus bouleversée à Lascaux ce n'est pas tant le fait que ce soit le lieu de la fondation de la peinture. Ce qui m'a bouleversée c'est la ligne qui se déploie, un ligne nerveuse, intense, chargée d'énergie, monumentale.

Tu te rappelles quand nous sommes remontées des grottes l'impression d'ivresse que nous avons ? Même notre espace était perturbé, comme si le plafond de la grotte avait pivoté sur lui-même. L'émotion avait été très violente. N'est-ce pas de cette intensité de l'émotion que la peinture est faite ?

C.F. : Tu parles de la ligne à Lascaux, tu as l'air de la considérer en tant que telle ? Que fais-tu de la représentation ? Nous avons quand même vu énormément de vaches gravides et nous avons énormément parlé de la maternité !

M.F. : Il est vrai que la représentation est importante. Mais ce n'est pas l'animal, tel qu'il est représenté, qui est important. Ce qui est frappant, c'est la représentation des affects : le *sentiment* que semble éprouver l'animal. Et par quoi, ça passe, ce sentiment ? Par la ligne. C'est parce que la ligne est *affectée* que l'on est ému. C'est comme si c'était la ligne qui éprouvait un sentiment. Une représentation de vache sans cet affect au bout du pinceau, tu n'as rien. Et peut-être que cet affect, le peintre ne l'éprouve qu'au moment où il trace sa ligne : ce n'est pas chez lui un sentiment psychologique, c'est un sentiment de plaisir, de sensualité qui d'après moi ne lui est donné que dans l'exécution de son dessin. Cela me rappelle la conversation que nous avons eue l'autre jour, à la suite de la conférence de Robert Rosenblum au Musée National d'Art Moderne.

C.F. : Rosenblum expliquait que les vingt dernières années de Picasso sont celles d'un « Picasso post-moderne », parce qu'il opère à ce moment-là une relecture de l'histoire de la peinture, comme aujourd'hui le font les artistes dit post-modernes : Clemente, Lichtenstein, etc.

M.F. : Oui, mais je fais une lecture différente de ces vingt dernières années de Picasso. Picasso fait d'abord une relecture de sa propre peinture et cela sous le double signe de la mort et de la sexualité. Pour lui, les derniers tableaux ont la même urgence que les premiers. Et ce sentiment d'urgence, de vitalité, il est au bout de son pinceau. Ce qui est bouleversant c'est la ligne, la façon de passer la couleur, le geste, tout cela est *traversé* par la mort qui arrive. La reprise de ses propres thèmes se fait donc à travers une autre expérience. Quand on regarde les « post-modernes », où est le bouleversement d'une facture à travers laquelle le peintre dit ce qu'il en est de lui à ce moment-là ? Tandis que Picasso est totalement présent dans sa peinture, en tant que

peintre de 80 ans que la peinture fait encore trembler d'émotion. On trouve la même chose chez les derniers Degas.

LE DESSIN EST DEVENU UN CORPS EN LUI-MÊME

C.F. : Tu parles beaucoup de ligne, du trait... C'est pour cela que tu t'intéresses à Masson ?

M.F. : Oui, surtout pour la réflexion qu'il a articulée et pour ce qu'il a permis de débloquent chez les autres. Masson c'est, bien sûr, un dessin où l'inconscient s'exprime, mais ce n'est plus le dessin automatique. L'inconscient s'exprime dans l'énergie que le signe déploie. Leiris parle de « Lignes sans bride », c'est-à-dire une respiration de la ligne, une intensité. Et Rubin emploie, au sujet de Masson, l'expression d'« urgence sexuelle ». C'est quelque chose qu'on retrouve chez Picasso. J'aime ça.

C.F. : Monique, nous voyons souvent des expositions ensemble. Pas seulement des expositions de Rubens, ou du Greco, mais aussi des expositions d'art contemporain. Tu es donc très au fait de l'actualité, une actualité plutôt post-duchampienne, où la peinture a dû s'effacer derrière l'objet et qui ne laisse pas une très grande place au genre d'exigence qui est le tien. Qu'est-ce que tu soutiens face à cela ?

M.F. : Soyons directs : il s'agit de transcendance. Qu'est-ce que cette transcendance, je n'en sais rien ? Je sais seulement que c'est quelque chose qui est lié à l'Être. Et que la peinture est pour moi le mode d'accès à l'Être. Il y a chez le peintre une tentative d'accéder à un savoir – un autre savoir – sur ce qui le dépasse. L'artiste prend ce risque. Pourquoi est-ce un risque ? Parce que ce qui te dépasse, te dépasse constamment.

Quand je me tourne vers l'histoire de la peinture, vers ces grands moments, ce n'est pas du tout pour chercher à reproduire mimétiquement ce qui s'est fait. Je ne dis pas non plus que Duchamp n'a pas existé et, d'un autre côté, je ne porte pas aux nues l'abstraction pour elle-même. Il y a aussi un académisme de l'abstraction que je déteste. Mais si je parle—entre autres peintre—des Abstraits Expressionnistes, c'est parce qu'ils ont repris la tradition de la peinture pour fonder une autre peinture. Rothko par exemple est d'un grand classicisme en ce qu'il repart de la question qui avait été agitée sans fin à l'époque de Poussin : couleur ou dessin ? Il a donné la primauté à la couleur en tant que lumière. Ce n'est pas un débat technique ! C'est un débat essentiel.

C.F. : Comment t'inscris-tu, toi, dans ce débat sur le primat de la ligne ou de la couleur ?

M.F. : C'est une question qui m'a toujours beaucoup préoccupée puisque l'image a peu d'importance dans ma peinture. Tout ce qui va se dire passe par la couleur et la ligne. Comme je ne suis plus dans la nécessité de la représentation, la ligne devient en elle-même expressive. J'essaie de ne renoncer ni à la ligne ni à la couleur et de donner aussi de l'importance au « toucher ». Ce n'est pas pour rien que je travaille depuis longtemps avec de gros blocs de pastels. Parce que le pastel porte en lui, déjà, la possibilité de dessiner dans la couleur et dans la matière. Une matière qui se pulvérise. J'ai toujours beaucoup regardé Degas. Il nous apprend beaucoup là-dessus, sur la décomposition de l'image par l'exaltation de la couleur et de la ligne grâce au pastel lui-même. Le concept de la ligne éclate déjà. La ligne ne définit plus un contour. Elle ne part plus d'un point pour aller à un autre. Le débat ligne/couleur se déplace. Pollock poursuit avec le tableau au sol et le rapport tactile avec la toile, et Miro introduit délibérément l'aléatoire comme élément du tableau (LA NAISSANCE DU MONDE, 1925). La ligne devient comme dit Leiris (à propos de Masson) une ligne « errante ». Cette ligne, selon moi, est la signature du peintre.

C.F. : C'est une inscription du corps ?

M.F. : Tout à fait. Du corps du peintre, de son énergie, de son savoir-faire.

Dans mon travail, j'ai suivi un cheminement un peu semblable à celui de l'histoire de la peinture. J'ai d'abord eu besoin du support imaginaire de la représentation du corps. Petit à petit, *le dessin est devenu un corps en lui-même*, et il a acquis son autonomie. « Il n'y a d'image que notre corps » a dit Masson. Ca me paraît tout à fait vrai.

C.F. : ce que tu dis rend bien compte de ce que l'on voit dans tes derniers tableaux. La ligne est comme suspendue dans un milieu flottant, aérien. À Lascaux, aussi, on a ce sentiment que la ligne est « dans l'espace », elle n'est pas posée sur une surface.

M.F. : La ligne, pour moi, est un peu comme un son. Elle évoque la musique.

C.F. : Et la couleur ? Tu t'es mise difficilement à la couleur. Pendant de longues années, tu ne l'as pas utilisée.

M.F. : Ce n'était pas du tout une prise de position théorique. Je ne savais pas comment faire pour que la couleur soit vécue, personnelle ; pour qu'elle ne soit pas décorative. Ca s'est débloqué par l'utilisation de la couleur terre (la couleur de la sinopie, ce dessin préparatoire à la craie rouge que l'on a retrouvé quand on a restauré certaines fresques en Italie). En fait, je suis venue à la couleur par les trois couleurs classiques employées dans le dessin : le noir, le sépia et la sanguine. Or ces trois « crayons » comme on dit, ce sont les trois crayons avec lesquels on a toujours travaillé l'incarnat. Les dessins de La Tour, les dessins de Watteau, même les portraits de Clouet, sont travaillés à la sanguine, sur un papier légèrement bistre, c'est-à-dire la couleur de la chair. Ensuite, 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. Ce sont par exemples les tableaux : L'IVRESSE DE NOÉ (1978), POURPRE (1987), POURPRE CINABRE (1988).

Cela dit, les dessins noirs du début, les torses, étaient quand même tracés à la peinture à l'huile. La couleur a été introduite dans le dessin par ce que je pourrais appeler un stratagème : celui des papiers de soie. C'est-à-dire qu'après avoir dessiné au fusain sur une toile, j'encollais des feuilles de papier de soie, elles-mêmes enduites de couleurs et je les stratifiais en couches plus ou moins irrégulières sur la toile. J'ai fait une dizaine de tableaux, en 1979, sur ce modèle.

Ces tableaux (JUDITH TRIUMPHANS, 1978, L'IVRESSE DE NOÉ, 1978) portaient des titres très liés à mon intérêt, à l'époque, pour la mystique juive. Ce travail m'a ensuite amenée à utiliser le papier de soie seul, sans le support de la toile. Ca commence vers 1980. Je monte, par exemple, au Musée des Sables d'Olonnes, en 1981, une série de peintures sur papiers de soie (COLONNE BOSCORÉALE, COLONNE FAYOUM, 1980) toutes dans les tons noirs, gris, bruns, préfacée par un beau texte d'Edmond Jabès qui signale très justement le rapport de « complicité outrée » que j'entretiens alors avec le papier.

C.F. : Le dessin comporte encore à ce moment-là une référence figurative.

M.F. : Oui. L'imaginaire du corps est encore présent. Il va s'estomper peu à peu avec l'arrivée de la couleur, mais il sera encore présent dans une autre série de peintures sur papier de soie, une série, cette fois-ci, très colorée et qui comporte des toiles comme SIENNE I, ÉZÉCHIEL (1982), comme SECRET ou LE TORSE (1983).

C.F. : C'est à la fin de cette série que tu éprouves le besoin de revenir à la toile proprement dite.

M.F. : Oui, parce que le papier de soie est très malléable ; on le déchire, on le froisse ; il est à la mesure de son propre corps. Tandis que la toile offre plus de résistance, et j'avais envie de m'affronter à cette espèce de distance. J'ai donc repris le travail de la toile en utilisant une toile de lin, non préparée, juste encollée et en travaillant le dessin au fusain et au pastel. Je note au passage qu'il y a, dans mon travail, une permanence des matériaux : les colles, le fusain, les pigments, les bâtons de pastel, et une permanence des pratiques.

C.F. : La couleur s'épanouit avec cette série dont tu parles. Toutefois, je ne t'avais encore jamais vue utiliser la couleur comme dans tes dernières toiles. Tu utilises là des couleurs « impressionniste » : le jaune, le vert. Des couleurs très lumineuses.

M.F. : Le jaune n'est pas uniquement une couleur impressionniste. C'est une couleur liée à l'éblouissement. Il me semble que cette couleur s'est mise en place lors de mon voyage en Australie. Tu sais que je suis allée travailler là-bas. J'ai vécu un rapport à l'espace et à la lumière très particulier. L'espace y est véritablement illimité, abstrait, avec une lumière extrêmement forte. De plus, toute forme, dans cet espace et dans cette lumière, se découpe de manière très délinée, très dessinée. C'est un peu le jaune acide, qui tire sur le vert, du Greco, un jaune qui m'a toujours fascinée. J'ai fait pendant ce séjour de travail en Australie l'expérience violente d'un pays coupé du monde, et cette coupure était comme le redoublement de ce qui est déjà en œuvre dans mon travail. J'ai toujours eu ce sentiment très fort qu'il faut une coupure, un temps vide pour que je puisse mettre en place la scène du tableau et il faut aussi dans le tableau lui-même que la couleur révèle cette coupure. D'où actuellement l'importance du jaune qui par son irradiation est l'éclat, le suspens, de la lumière. Le fond du tableau est par le jaune en même temps comme un vide et comme un éblouissement. À mon retour d'Australie j'ai peint ORPIN I et ORPIN II (1987).

L'HORIZON, ON L'A SOUS LES DOIGTS

C.F. : Comment travailles-tu concrètement ?

M.F. : Je travaille au sol sur une toile de coton ou de lin non tendue et non préalablement enduite. Ce n'est pas par hasard ; c'est l'aboutissement d'une recherche qui est devenue une méthode dans l'organisation de mon travail. Ce que je cherche en travaillant au sol, c'est le renversement de l'horizon, qui me donne un rapport beaucoup plus tactile à la couleur. La couleur devient une substance. L'horizon plus proche ouvre à une expérience du toucher qui renforce ce que j'ai pu dire de la sensation. Quand on travaille à l'horizontal, au sol, l'opticalité fait place à la tactilité. *L'horizon, on l'a sous les doigts.*

C.F. : C'est ce que disait Pollock. Quand sa toile était au sol, il était « dans » sa toile.

M.F. : Mais attention, Pollock ne touchait pas la toile. Il y laissait l'empreinte de son tremblement. Tandis que dans mon travail la tactilité remplace le regard. Ou plutôt, le regard n'est plus frontal, il est au bout des doigts. Reigl, je crois, a parlé d'un regard « haptique » : un regard qui touche. C'est une chose importante pour moi. L'autre aspect de la méthode dont je te parle concerne la couleur. Il me faut la faire exsuder, comme s'il s'agissait de quelque chose de l'ordre de la réminiscence à la fois culturelle et matérielle, c'est-à-dire une sorte de porosité. 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). C'est donc important que la toile soit simplement enduite d'un encollage que je passe au moment du travail, car, d'une part, je peux travailler dans l'humide, d'autre part, je peux garder toute la capacité vibratoire de la toile. Je viens de réaliser une série de tableaux (JAUNE MAJEUR). C'est tout un travail sur le jaune. Je peux encore difficilement en parler mais je sens que dans mon travail, actuellement, se développe une forme de maturité. Je crois que celle-ci correspond à une forme d'accomplissement de moi-même. C'est comme si je pouvais affirmer de mieux en mieux mon identité propre. Tu sais bien que l'arrogance du peintre est à la rigueur admise pour une femme à la condition qu'elle se conforme à l'image que la société a d'elle : à savoir une femme qui a

renoncé à la sexualité, à la maternité, à la vie avec un compagnon qui, bien qu'il soit différent, est un interlocuteur essentiel. 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 ne pas me soumettre à cette pression. Et de vivre ces vies multiples qui sont les miennes, ces aventures dont ma peinture s'est nourrie et enrichie, me procure un sentiment de liberté qui me porte et me permet d'aller plus loin.

C.F. : Tu m'as dit que dans tes dernières toiles tu avais décidé de traiter systématiquement une question. Laquelle ?

M.F. : Je suis occupée justement à dépasser le débat de la ligne ou couleur. Je veux traiter ces deux propositions ensemble, dans une même toile, bien que le temps de travail de chaque opération soit bien délimité. Peu importe que je commence par l'imprégnation de la couleur ou par le parcours de la toile au fusain ou au pastel de couleur. De toute façon, il y a toujours une alternance très marquée : un temps de travail de la ligne, un temps de travail de la couleur, etc. Et la qualité de l'espace que crée le tableau tient dans ce rapport de la ligne à la couleur. L'espace est entre les deux. En ce moment, je réalise aussi des diptyques dans lesquels je tente, d'un côté, de « pousser » le travail de la couleur, et de l'autre celui du dessin. Par « pousser », j'entends arriver à un point de tension, de vibration qui fait que « c'est ça »... Mais je ne cherche pas la même chose avec la ligne et avec la couleur. La couleur, ça se dilate, alors que la ligne doit être très tenue ; même une arabesque doit être vigoureusement conduite. La couleur, elle, prend sa place presque toute seule : c'est une *énergie colorée avec une mémoire*.

C.F. : La couleur, dans ta peinture, n'a pas de contours.

M.F. : C'est pour cela que je parle d'exsudation, de réminiscence. La couleur n'a pas de surface délimitée, elle prend sa place, c'est quelque chose qui arrive. Elle est du côté de la substance, d'une part par ses qualités physiques : porosité, matité, granulosité, etc. D'autre part, parce qu'elle est sans bord, informe. Elle a quelque chose d'inventé, comme une structure originelle, matricielle.

Le dessin est peut-être une façon *d'accrocher* quelque chose d'une présence. En même temps, s'il y a dans mon travail un rapport à la mémoire, il possède aussi un aspect jubilatoire, glorieux : c'est là, c'est maintenant. Je ne fais pas une peinture allusive, je veux affirmer une présence. Je ne voudrais pas qu'on lise ma peinture comme fragmentaire, de l'ordre de l'inachevé, de l'irrésolu...

C.F. : Pour finir, je voudrais dire que j'ai beaucoup d'admiration pour ton travail. C'est un travail qui suppose une grande force. On a l'impression que tout se décide au moment où tu produis le tableau. Tu ne fixes rien à l'avance ; à chaque instant, tu disposes de la plus totale liberté, et à chaque fois la toile doit être un événement. De plus, le tableau résulte d'une succession de refus : « Ce n'est pas ça ». Néanmoins, il s'affirme comme présence. Ton projet est extrêmement ambitieux.

M.F. : Mon projet est né, entre autres choses, du sentiment d'appartenir à une génération particulière. Nous sommes tous confrontés, en effet, à la question de la barbarie qui marque notre siècle, et devant cette question deux réactions sont possibles. L'une consiste à se laisser fasciner et à reproduire les signes de cette barbarie, de façon mimétique, un peu comme un exorcisme. Ce n'est pas ma voie. J'ai choisi, au contraire, de refuser ce ressassement morbide et de tenter d'accéder à une forme de beauté, vers un ailleurs du tableau. Je refuse aussi le constat de la mort de l'art. La picturalité est pour moi l'unique moyen d'exprimer un certain champ de l'humain. C'est là ma morale. Et ces affirmations qui sont de l'ordre de l'éthique fondent l'esthétique de mon travail. Je voudrais que l'on puisse dire : c'est une peinture précise, produite en un lieu précis et à un moment précis par ce peintre là.

Catalogue Baudoin Lebon Éditeur, octobre 1988, Paris.