

Une poétique de la « manière »

Ces quelques lignes sont une composition de notes prises dans l'atelier de Monique Frydman, poursuivies sur ma table. J'y accompagne comme je peux, trop brièvement, trop indiscretement, le travail de cette artiste. Une première fois ses toiles violates, la seconde fois ses toiles « vertes », en partie, *Les dames de nage*. Témoin ou spectateur naïf, je ne puis même pas m'emparer d'un bout de toile, suivre une ligne, aménager un espace de rêverie sur un aplat de couleur, décrire fidèlement ses modulations, ses quantités rythmiques. Les couleurs doivent être autre chose qu'une pure expansion de la peinture sur une surface. Et la naissance de cette surface. Ce n'est donc pas un effet mais une force. Le second mouvement sur lequel j'ai interrogé Monique Frydman est un peu plus inhabituel : *Les dames de nage* cantonnent les nuées, touffues ou réseaux de couleur verte pour laisser apparaître des lignes : d'où viennent ces lignes, que signifient-elles ? Est-ce un retour de figures, mené de très loin, qui viendraient d'abord en réseaux complexes et principalement constituées non de bouts de corps, de parties d'anatomies mais par le lien lui-même : par ce qui a la force ou le pouvoir, dans le dessin même, de lier et de délier. Ma question est celle-ci : et si cette peinture, aujourd'hui, dans ses composants ou ses moments (pratique, métier, méditation) exerçait un pouvoir de lecture sur ce qu'on appelle peinture, dessin, ligne, surface, figure. Si pour une fois, il était permis de dire de cette œuvre, à tel moment, dans son aujourd'hui, qu'elle fait voir ce dont elle est faite comme ce qui vient en elle. S'il y avait dans la pratique et la pensée de la peinture (et non pas dans l'idée du tableau) quelque chose que l'on peut justement nommer nostalgie.

Couleur : voici dans l'atelier, rangés, écrasés, pliés, alignés dans des tiroirs des blocs de pastel : blocs de lumière. La lumière s'éteint, revient, se compose sur la toile (la peinture est son travail). Elle se compose avec quelque chose de mystérieux : absence ou ombre du corps disparu, détourné, non cadré... Le violet (place à peu près de l'indigo chez Newton, celle d'un événement). Ombre du rouge dont je connais trois engendrement, ou trois manières aboutissant en un flux : ce qui sort de l'histoire, fleuve mêlé de ses origines. La couleur fait bloc et diffuse son épaisseur : idée d'une substance de la lumière non pas translucide mais extraite de la terre comme l'ocre dont parlait Plin et qui poussait les hommes à une espèce de folie : excavation, grottes faites de mains d'hommes pour porter cette lumière au jour.

Corps de peinture : le rapport le plus évident devrait sans doute être établi avec M. Rothko. Cependant Monique Frydman regarde la peinture ancienne, peut-être parce que quelque chose doit en être compris, « sorti » ; comme si les corps, les fictions, les histoires avaient fini par produire (elles l'on fait d'abord chez les impressionnistes) leurs surfaces, l'émiettement, l'empâtement, la dilution ou le passage et la traînée optique de la surface par un extraordinaire bougé de corps, zébrant ou couvrant de leur espèce de laine tout le tableau.

Pigments, liant, lumière et matière prise dans les mains dont je me demandais, lorsque Monique Frydman me les a montrés, quel usage j'en ferais : un rangement, un classement, un objet de méditation. Tiroirs ouverts les uns après les autres où craies géantes, des météorites tombés d'un ciel inconnu dont ils auraient arraché les couleurs, me semblaient enfermés et mis à l'abri de notre lumière, pour leur sauvegarde, pour ne pas brûler notre lumière plus fragile ; comme tombés d'une face invisible du ciel (celui des pluies prodigieuses ou du déluge rêvé par Dürer – mêmes verts délayés : une substance capable d'aucun corps).

Et quelle préhistoire à cet usage des couleurs ? Le rouge chez Uccello (le rouge est, passagèrement, l'affirmation de la peinture : n'importe quoi peut être rouge). Mais les autres ?

Verts, jaunes, d'autres rouges, violets ? La fantaisie des choses (bizarrerie de la peinture d'Uccello et de Pontormo pour Vasari), mais surtout l'habit du corps : la couleur fait du corps une surface. La grande fiction, d'espace, de mouvement, le grand travail des surfaces a été le vêtement des corps. Le corps a légitimé ses emplois (au sens théâtral) par la couleur : couleur de ses actions, couleur de sa commixtion dans les histoires composées, vibration musicale. Importance de ce vêtement comme surface du tableau et comme justification dramatique, chorégraphique du corps qui la porte. Alberti : le vêtement est comme la surface ou l'extension même de la métaphore qui fait la peinture et qui commence par la toute petite surface logée en un corps, se poursuit par les jonctions de surfaces jusqu'au moment où les corps sont les surfaces visibles de mouvements composés. Il importe donc que dans la suggestion de ces mouvements divers, arrêtés en un tableau (une histoire), les corps mêmes redeviennent des surfaces, c'est-à-dire des couleurs, que le tableau soit l'ajointement, la composition de ces surfaces de mouvements arrêtés comme des couleurs.

Or, nous le voyons : ce n'est pas la figure (réellement inventée ou libérée par l'*istoria*, non par la géométrie), ce n'est pas l'espace (sujet nouveau de la peinture réglé par la construction légitime), c'est la couleur qui doit porter le caractère le plus immotivé de la peinture (et qui aura, pour cette raison, des hérauts, c'est-à-dire des porteurs et des messagers) ; c'est elle qui fera l'objet de prescriptions secondaires (ni géométriques, ni iconologiques mais plus régulièrement symboliques). Comme s'il y avait trois sources ou trois fils d'origine à la peinture —à la décision de donner une figure stable au monde à travers des récits—l'espace, le corps, les couleurs dont on voit qu'ils sont des impossibles que le syllogisme d'Alberti réunissait comme le tableau par la détermination et la composition progressives de corps dans le mime des actions. Or cette perspective de constitution et de composition des surfaces aboutissant à la confection ou naissance du corps même de la peinture, ce mouvement-là est un raisonnement de géométrie. Modulation chromatique constituant les surfaces et leurs liaisons : la légitimation de la fable, de l'*istoria*, la raison du rassemblement des espèces en peinture procède, à l'inverse, depuis le corps qui n'a de justification que dans une autre fiction : la couleur.

Pourquoi ce détour, ici et aujourd'hui ? Pour rappeler, ou tenter sous le regard de cette œuvre nouvelle, de comprendre, encore et encore, comment la peinture n'a pas oublié la peinture en l'aérant, en l'analysant mais l'a approchée et ouverte. C'est donc qu'à côté d'Alberti (qui reste une figure de la loi, que l'on applique encore, par détail et pour son axiome de géométrie : point, ligne, surface, à Mondrian et au suprématisme) il existe, dans l'usage, un second manuel du peintre. Celui qui pense la composition de l'*istoria* à partir des corps. Les corps ne sont pas définis par une variété de mouvements, mais par une considération sur des mutations de leur substance. Ovide, c'est-à-dire les *Métamorphoses* ont fait aussi le programme de la peinture (à contresens de la construction légitime, par la construction illégitimée : en plongeant dans cet abîme qu'est l'instance du réel : le corps y est un mutant ; la peinture est ce qui change sa couleur. Mais la peinture est en lui ce qui change. Narcisse, bien sûr, « qui fût changé en fleur, dut être l'inventeur de la peinture »—mais aussi parce que contemplant son reflet dans l'eau, il a embrassé la surface d'une fontaine. Qu'est donc la peinture sinon l'art d'embrasser aussi une surface, et comment définir aussi la surface mieux que par cette qualité de miroir d'eau. « comme la surface d'une eau très pure », c'est-à-dire dénuée de mouvement et qu'une règle très plate toucherait en tous ses points ?

Mais, plus encore, corps inventé par sa substance mutante, c'est-à-dire couleur : comme le jeune Acis aimé de la nymphe Galaté et que met à mort Cyclope amoureux de la nymphe : *punicus de mole cruor manabat*, son sang coulait à grands flots rouges. Le corps d'Acis connaîtra sa

résurrection sous la forme ou la substance d'un fleuve ; il sera flots, *toto caeruleus ore*, d'un bleu de mer : ce flot de sang rouge sera le bleu du fleuve, *puniceus* écrit Ovide, c'est-à-dire le rouge des Phéniciens. Le coquillage trouvé au fond de la mer comme un goutte, comme un animal, comme sa fleur de nacre ; la teinture que le bleu portait comme sa fleur, vermeille comme sa veine sanglante, fleuve mêlé de l'océan et du point vermeil.

Je quitte la fable, la leçon contournée (ce que m'a montré de la surface, de la couleur et du liant la peinture de Monique Frydman) ; et je reviens à l'atelier.

Deux longues tables faites d'échantillons, de traits, de ficelles trempées dans un rose corail, un bleu. Cartes postales, livres ouverts : Cézanne, les baigneuses, dernières œuvres, des dessins de Cézanne (courbes agencées en faisceaux, réunies à leur extrémités, étran­glées en bouquets), Poussin, *Paysage avec Pyrame et Thisbé*, le Greco *Vue de Tolède*, Goya, les dernières œuvres, les miniatures de 1825, lavis sur plaquettes d'ivoires, dessins au pinceau. Et puis, des tiroirs, boîtes : pastels en blocs gardant les plis du chiffon comme un dormeur la cicatrice du drap. Des formes au repos, abandonnées, amputées (tasses de café, crayons perdus, miettes d'activité, serpent de cordes, de ficelles dormant dans des caisses).

Les dames de nage : des verts (doux, veloutés, acides, travaillés de noirs), toiles écru­es lavées, passages de pinceau comme un voile de fusain.

À 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 respiration.

Les dames de nage I, II. Le quart droit supérieur, entremêlement de lignes noires sur fond écru. Un large angle droit en équerre, lignes vertes dégageant des formes estompées du même vert clair, comme un maquillage. Ces lignes noires, nettes, affirmées sont cette fois-ci des traits de dessins paléolithiques –des formes qui sont des mouvements— :le corps est cela est n'est que cela ; à la fois ce qui est donné par soustraction du mouvement et qui n'a d'autre poids que cette grâce paradoxale ; la ligne est le mouvement qu'un corps, une exactitude et une pensée, c'est-à-dire une image de l'animal, a déposé. Pas de mouvements de hasard, c'est la volonté et la main qui l'introduisent dans cet espace. Ou bien : une forêt de mouvements levée sur un carreau de verts virgulé de noirs, ici et là estompés, adoucis.

Quelques herbes drues du Greco (*Vue de Tolède*) vagabondent avec leurs couleurs : elles ont été libérées par le ciel du Greco ; le travail des nuages a déjà annulé le théâtre de la campagne, la rhétorique de la nature, du soleil, c'est-à-dire le temps. Il faut seulement que le paysage exsude quelque chose, ses couleurs l'une après l'autre, avec leur jus, leur acidité et leur sucre. Le vert (c'est une qualité, tantôt, et une quantité) ; espace réservé du mouvement du tableau : c'est une physique des fluides.

Ou celui-ci *II, I et II, 2, 3, 4*. Suggestions de vols, corps assis. Des corps appelés par traits de mobilité. Pourquoi la figure revient-elle ? En tout cas, avec docilité et douceur, son évidence a quelque chose de lointain. J'ai parlé quelquefois avec Monique Frydman de l'art paléolithique et de la justesse et précision des traits : les corps sont des combinaisons de lignes, des espacements, des passages, des vides entre les traits ; animaux comme formes pures. Pourquoi ? Ce ne sont pas des figures (des attitudes) mais des lignes de force qui *organisent l'espace* (la personnalité des parois de grotte) : la caverne –son génie propre—est le sujet des peintures que les traits consacrent, c'est-à-dire vouent, dédient et attribuent à une grande fonction symbolique ; la ressemblance et l'activité humaine est une situation dans les lignes de force des grands corps. Et

le lieu même de la consécration des ressemblances captées par le dessin labyrinthique de telles « forces » est l'habitation symbolique de l'humanité. Elle ne réside pas entre des portraits (hommes, choses, paysages) mais entre les lignes et les vides qui font entrelacs de ressemblance (ces espaces, ces demeures sont des labyrinthes).

La figure revient ? Non comme personnage mais comme suite de parties de mouvements. Comment peut-il exister des parties de mouvement ? La figure humaine n'est que le trait d'humanisation du hasard. (Je répéterai tout à l'heure : la main d'Hokusai). Les lignes qualifient ou cantonnent l'espace selon un type de mouvement ; elles n'induisent pas le corps imaginaire du mouvement. Et les couleurs sont d'un autre effet : charge sur le plan, couche l'une sur l'autre reportée où le trait vagabond de la corde articule des transparences (c'est un lien, c'est un corps délié).

Je ne puis désormais que répéter.

Le trait vagabond ? Est-ce bien sûr et, surtout, combien de temps ? Les traits font lien : mais lien de mouvement et non de figure. Qu'est-ce qu'un lien temporel inscrit dans un espace (ou, plutôt, induisant cet espace –comme lieu de concentration, de déliaison, d'affrontement d'énergie) ? Ce lien temporel (précis et vague, détaché ou exactement flottant) fait une espèce de prescription paradoxale de la figure : il la précède ; il la prépare sans schématiser : il n'esquisse pas la figure dans ses lignes mais la remplace, c'est-à-dire constate son absence.

L'idée de déjouer les automatismes du trait et son inscription pulsionnelle a donc conduit Monique Frydman à cette espèce de détour, à cette ruse, à cette situation : les cordes, posées sur la toile, comme des membres sous le vêtement, feront le dessin. Je prends une comparaison. L'art paléolithique n'est pas figuratif : il ne représente pas des animaux mais des lignes de mouvements qui sont des caractéristiques animales et sur lesquelles peut se dresser une typologie de traits pertinents, caractérisant en effet, des types animaux ou des personnifications de force, de grâce, etc.

Je reprends, sans hâter les conclusions : le mouvement sans la figure, avant elle, en dehors d'elle... veuf ou orphelin ? La comparaison, le rappel des techniques graphiques (ou glyphiques) de l'art paléolithique est exactement une image, non une métaphore.

Nous voici donc arrivés à cette constatation qui n'est que superficiellement un paradoxe : la figure, le mouvement, le trait de peinture. D'une série à l'autre (ou d'une année à l'autre), le travail de Monique Frydman expérimente quelque chose. Ce propos, ce projet, cette œuvre partagent au moins toute la condition de la modernité : sans doute une grande partie de l'art contemporain n'est pas une gestion du visible ou de la narration (du courant fictionnel) qui traverse notre monde, notre histoire. Le propos, d'étape en étape, de Monique Frydman, lyrique, intense (qu'est-ce au fond que cette qualification poétique de l'œuvre de cours ?) montre très clairement le chemin de l'artiste.

Les notes en marge de son travail (ce qu'elle regarde, les exemples dont les tables de son atelier sont couvertes, les *livres ouverts*) ne sont pas des témoignages d'attachement à l'art moderne. Sans doute l'expérience de la peinture, pleine, complexe, est-elle une expérience du passé. Ce que savent les artistes (non les critiques) est le sens très probablement de l'effort de leur œuvre. L'artiste d'aujourd'hui n'est pas (pour autant qu'il en fasse encore) installé dans la peinture comme l'étaient les peintres de naguère. Quelques grands exemples auxquels Monique Frydman porte attention, entre autres : le Greco, Vélasquez, Goya, Cézanne... qui dans la peinture ont changé la peinture : ont changé de manière, revu le stock iconographique, modifié les niveaux de

réalité... Le grand problème n'est pas ici d'effet (affiche et caricature, anciens déclencheurs de l'art moderne) mais d'une *réconciliation* de l'artiste avec la peinture.

Monique Frydman travaille par séries de couleurs dont elle fait l'exploration : touche, masse, vibrations, transparences, épaisseur en construisant, surtout, des formes « ouvertes ». Qu'est-ce que cela veut dire ? La pratique et la recherche de la peinture n'est pas, dans ce travail, conquérante : elle est profondément nostalgique.

Que veut donc dire ici « nostalgie » ? Non, certes, le retour à un lieu d'origine, ni le retour à l'origine même, mais le retour du lien lui-même que la pratique symbolique ancienne joue, Et ce jeu n'est pas une manipulation d'objets : il ne consiste pas à faire des figures, à raconter des histoires. Il se fait en maniant dans les scènes, portraits, histoires, le lien de la ressemblance, autrement dit le contrat symbolique par lequel nous ne sortons pas, quoi que nous fassions, de l'humanité.

Pourquoi Monique Frydman retient-elle sa main, et au bord de quoi ? Que s'interdit cette main ? Les automatismes du trait (le mouvement, les boucles). Que se passe-t-il ici après le rouge (*L'ombre du rouge*), le violet et les verts des *dames de nage* ? Que viennent faire ici les lignes ? Suggérer des choses ? Marquer la place mobile et le lien changeant de ce qui n'est pas attaché ni à une localisation pour une action (un corps) ni à quelque centre du mouvement pour un geste, une pose, une attitude (un corps).

Brindilles, sarments, profils et flancs, situations sans corps : les lignes apparues, émergeant, calcinées, fissures dans la roche, craquelures dans le sol. Toutes les suggestions de ressemblance sont en effet possibles et les traits annexables à des constellations, quelque chose comme l'œuvre ou le hasard de la nature (telles les taches sur les murs de Vinci, les pierres historiées dont les strates figurent des paysages, des villes, les petites architectures de Paul Klee, « des rois barbus et des hippocentaures, tant il est vrai, dit Alberti, que la nature elle-même se plaît à peindre ») ; des configurations de traits par groupes, agglomérats, déliaisons, nœuds : ces lignes sont des traits (c'est-à-dire des étirements, selon l'étymologie et selon la pratique) qui s'apparentent à l'histoire du dessin. Mais quels traits ? Silhouettes, muscles, lignes errant entre des configurations anatomiques : traits qui forment assemblages, groupes, bouquets : Poussin, Cézanne. Où vont-ils, comment trouvent-ils leurs résolutions ? Un trait chez Poussin et Cézanne (je prélève quelque chose des fréquentations d'atelier de Monique Frydman) appartient-il au corps ou au bouquet de mouvements : ces entreleacs de lignes, situations, ruptures s'accrochent au contraire d'hommes schématiques, incomplets (donnés par tiers ou par moitiés), d'incompréhensibles lignes qu'aucune anatomie ne rend possible et qui n'appartiennent ni à une figure nue ou vêtue, ni à telle addition de figures se résolvant en groupes mais, bien au contraire, au bouquet ou au faisceau même des lignes qui sont affleurement, pli, nodosité, événement d'espace et dont nous déduisons, assez raisonnablement mais improbablement la danse immobile du mouvement. Naïveté irréductible (historien d'art ou artiste) de croire que dans un dessin le corps, objet premier du rendu anatomique, va peu à peu, comme s'effeuillant, laisser déposer des lignes de force de son mouvement – qu'il sera par la suite impossible de remonter sur quelque mannequin probable.

Tout ceci, au moins, devrait nous indiquer le mouvement contraire ou inverse, exactement : c'est que le tout précède la partie et qu'il ne peut ni la contenir ni la figurer ; que quelque chose du tout ne se détache pas et ne se détaille pas comme un de ses éléments moteurs ou énergétiques. Ce que je fais en ce moment ? Je parle de la façon dont les lignes de Monique Frydman me font regarder (forcément à l'envers) les dessins qu'elle regarde. Et je comprends peut-être ce qui passe des uns aux autres et ce que signifie ceci : la peinture est une pratique nostalgique. Mais encore :

quelle est au vrai la plus forte suggestion de ces lignes de hasard pour lesquelles l'artiste *retient* ici sa main ? J'ai fait allusion à l'art paléolithique. Il faut donc développer. La figure est l'état suspendu, provisoire et perpétuel, de l'organisation harmonique du trait. Nostalgie ? Les lignes font lecture dans l'histoire du dessin.

Écoute, attente, guet, correspondance. Tandis que je peins et que j'imagine la peinture venir comme un brouillard ou une nuée, ou me traverser, envahir et mêler nos deux paysages –la nautres et cet être sans forme ni contour que je dois être au fond puisque je n'aspire, à tel moment, qu'à devenir la surface que je vois comme si je la faisais. Ce plan intermédiaire qui est l'œuvre de mes mains mais que les mains ne touchent plus : elles ne servent qu'à le voir, elles assistent la division et comme la répartition en quantités de cette surface –le moment mystérieux où les qualités ne se perçoivent que comme des quantités : se réajustent, s'estompent mutuellement et se divisent. Et ces mains-là ne se touchent pas ; elles laissent d'abord venir ce que l'on ne voyait pas dans ce qui était là. Mais où ? En moi, dans le monde ? N'est-ce pas, dans cette œuvre de peintre, aussi le principe même de cette séparation ou division qui fait mutation ?

Car enfin, que voit-on ? Ou que signifie, encore une fois, cette nostalgie ? Elle ne se manifeste pas par la répétition ou la reprise de figures, mises en scène, thèmes ni, je crois, par le métier, la technique, la « main ». Ce savoir ou cette pratique sont au contraire modernes, non le fait d'un enseignement ou celui d'une transmission de secrets d'atelier. De tels secrets étaient liés à l'existence d'ateliers, c'est-à-dire qu'un travail d'élèves exécutant des parties ou des figures secondaires dans les compositions d'un maître. Le bénéfice en était une transmission de la manière, un entraînement de la main, de l'œil et un jugement de métier. Ce n'est pas de cela ni d'un état passé de la peinture que tout le travail de Monique Frydman subirait l'attraction lointaine ou manifesterait le désir de retour. D'abord parce qu'en tous ses points cette œuvre est moderne et en ceci au moins extraordinairement ouverte. C'est aussi que ces dispositifs thématiques, iconologiques, scénographiques de l'ancienne peinture ont laissé place, peu à peu, à un état d'ouverture tel qu'un peintre, par exemple, travaille maintenant la « manière » comme objet poétique et non plus comme chair, ombre ou dynamique du sujet. Une poétique de la manière : le sujet sans doute y est affleurement de la surface, profondeur, apparition. Ce n'est donc pas effet du hasard qu'apparaissent ici ou là des traits de figures. On l'a dit tout à l'heure : de tels traits, lignes n'ont jamais été des qualités ou des parties de la figure, sortes de dérivés secondaires des modèles anatomiques. Ces traits viennent, reviennent parce qu'ils sont des éléments de configuration de l'espace ou d'une surface modulée, telles les boucles ou lignes courbes qui divisent des sections de couleurs, des tertres et des parterres dans la *Vue de Tolède* de Greco. Les lignes y font une division des zones sur des qualités lumineuses différemment modulées de verts, séparés par des bleus et des blancs qui eux-mêmes rejouent leur fusion ou leur modelé dans le ciel. Bribes, ourlets, téguments de figures ne sont pas des bouts, des fragments de corps qui se montrent de nouveau dans la brume des couleurs –ou selon Coleridge, cité par Monique Frydman, dans la brume qui révèle brusquement ou miraculeusement la nature même du paysage et fait ressortir le travail du liant qui en étend la surface. C'est le dessin même dont la figure procède. Ce dessin, cependant, ne s'analyse pas : bouquet de courbes, faisceau, nœuds, peut-être demeure-t-il dans ses lignes de force ou son architectonique ce qui permet à la figure de venir, lui ménage en quelque sorte une place. La figure ne devient pas mobile, c'est le mouvement (la main) qui a toujours chez les grands dessinateurs, fait figure.

Poétique de la manière : j'explique ainsi une partie sensible de ce travail dans la peinture. Je l'ai dit moderne, non par effet design ou ces dérivés d'affiches publicitaires qui ont fait depuis longtemps des styles « modernes ». Moderne au sens précis où la forme de notre communication symbolique nous oblige à une invention telle que c'est toute la substance, toute la forme de nos langages qui est expérimentale. Suspendue à l'espoir. C'est que l'idée ancienne d'un langage naturel véhiculant des idées et des corps sensibles a disparu et, surtout, ces langages n'existent plus. Voilà dans ma perception et ma conscience naïve, le savoir symbolique de la modernité : le paradoxe et la profondeur, de temps à autre, d'un artiste se voit à cette poétique de la manière qui distingue, peut-être, la peinture comme art et pratique de l'idée de la peinture (d'une exécution sans matière) ; que l'artiste doit faire apprentissage, sans maître et sans autre main, du langage qu'il invente.

« Brouillard montant en vapeur des profondes fissures ou solutions de continuité des montagnes d'un énorme Chaudron – Cascade que je regarde longuement et de manière soutenue, roulée comme un segment de roue, la roche noire luisant au travers—parmi le vacarme un bruit comme d'innombrables sauterelles ou d'une manufacture de rouets. La distance abolissant le mouvement peignait la cascade. »

Coleridge, *Carnets* cit. in Catalogue M. Frydman, 1991

Que serait donc maintenant cette économie de la main et le subterfuge d'une inscription de mouvements arrêtés de cordes qui la remplacerait ? C'est que dans cette invention du langage, le corps est un plus présent parce qu'il prend aussi la place du sujet. Comment le sujet s'« ouvre », par exemple, dans les derniers Goya ? Ce qu'il fait disparaître est la scénographie qui le justifiait et les constellations de détails qui recevaient l'ondée de ses qualités. Si le sujet s'ouvre aussi extraordinairement que dans la *Quinta del Sordo*, c'est qu'il montre sa chair comme celle de la peinture. Ou ici quelque chose que Valéry nommait le corps : « le peintre de quelque façon apporte toujours son corps ». C'est cela, plus ou moins, et dans cette poétique de la manière le sujet, je ne sais comment, s'est approché ; et le sujet, quelque précaution prise, ruse avec ses propres automatismes, craintes surtout de décharges d'énergie *faute de toute médiation d'objet* (à quoi servait donc parfois, mais à coup sûr, à la fin des grandes œuvres, Titien, Goya, le sujet, sinon de médiation et de véhicule de la « manière ») : le sujet devient exactement celui qui peint. Mais selon quelle espèce de médiation, quelle intensité de pudeur, de force contenue ? Simplement nous-mêmes comme force et comme faiblesse sommes aussi la conscience de notre image invisible. Nous ne cherchons donc pas les contours de quelque personnalité de nous-mêmes, comme un portrait mais, dans un territoire inconnu, *la forme du moi humain* (A. Artaud). De quelle façon ?

Poétique de la manière ; mais le peintre ne cesse d'apprendre la langue qu'il invente.

Et de quelle manière ? En agissant, en attendant, en laissant venir ? Qu'est-ce par exemple, que cette main empêchée dont nous entretient Monique Frydman ? La leçon d'Hokusai chez Focillon.

« ...Un conte, qui est sans doute vérité dans la vie d'un tel homme, nous apprend qu'Hokusai a cherché à peindre sans les mains. On dit qu'un jour, devant le Shôgoun ayant déployé sur le sol son rouleau de papier, il y répandit un pot de couleur bleue ; puis, trempant les pattes d'un coq dans un pot de couleur rouge, il le fit courir sur sa peinture, où l'oiseau laissait ses empreintes. Et tous reconnurent les flots de la rivière Tatsouta, charriant des feuilles d'érable rougies par l'automne... Quelle main pourrait traduire ce qu'il y a de régulier et d'irrégulier, de hasardeux et de logique dans cette suite de choses presque sans poids, mais non sans forme, sur une rivière de montagne ? La main d'Hokusai, précisément, et ce sont les souvenirs des longues

expériences de ses mains sur les divers modes de suggérer la vie qui ont amené le magicien à tenter encore celle-ci. Elles y sont présentes sans se montrer, et, ne touchant rien, elles guident tout ».

H. Focillon, Eloge de la main

Qu'est donc, enfin, cette nostalgie ? Ce n'est pas la peinture ancienne, c'est peut-être la peinture même.

Jean-Louis Schefer

Dans *Les dames de nage : 1992 – 1995. Monique Frydman*. Musée des Beaux-Arts de Caen. Paris : Novembre 1995.

Catalogue réalisé à l'occasion de l'exposition « les dames de nage, Monique Frydman 1992-1995 » organisé au musée des Beaux-Arts de Caen du 18 novembre 1995 au 20 février 1996.