

Monique Frydman, un parcours dans la couleur

Les expositions de Monique Frydman ont toujours été des narrations, où elle rythmait avec parfois la complicité d'un commissaire, le passage d'une salle à l'autre, d'une atmosphère à l'autre. A Kanazawa l'artiste a réagi à une architecture forte, en elle-même une œuvre d'art, et à l'histoire d'un lieu consacré depuis son ouverture aux explorations les plus radicales de la perceptionⁱ. Aussi ai-je choisi moi-même de suivre le parcours de l'artiste, et de ne pas organiser le texte chronologiquement, mais en suivant la narration à la fois visuelle et spirituelle de ces salles, dans leur progression sensible.

La première salle : *Murmure*, le papier Japon et le Japon tout court

En 1966, comme de nombreux artistes engagés en Europe Monique Frydman arrête la peinture, pratique considérée comme bourgeoise, pour se consacrer au militantismeⁱⁱ. En 1978-79 lorsqu'elle la reprend son travail fait scandale : le plus frappant est sans aucun doute son utilisation de la figuration, - qu'elle abandonnera ensuite assez vite. Tout aussi choquant pour l'époque est son retour à une technique classique de peintre gestuel, expressionniste, sur toile. Et ce à un moment où tous - artistes conceptuels, héritiers de Fluxus, féministes, performeurs, vidéastes - ont abandonné la toile, le pinceau, le papier et le dessin. Car dans les années 70 en France si l'on tolère encore la peinture c'est pour mieux la déconstruire – les artistes du mouvement Support-Surface par exemple font éclater le tableau en exposant séparément les cadres, les toiles, les vitres, les cordes, et les traces de pinceauⁱⁱⁱ. Or dans ce paysage radical, bien que rétrospectivement conformiste, Monique Frydman prend le risque de faire un travail différent, voire franchement à contre courant. Car plus étonnant encore que son retour à la figuration et que son utilisation du geste et des matériaux du peintre, apparaît son utilisation du papier de soie, qu'on appelle aussi en France « papier-Japon ». Associé à un autre continent et d'autres traditions, il a aussi une connotation précieuse, décorative – on l'utilise en France pour entourer les cadeaux précieux, fragiles, de petite taille, souvent des bijoux. D'abord contrecollé sur la toile, pour séparer le dessin de la couleur, le papier Japon sera ensuite le matériau principal de son travail entre 1979 et 1983. Au même titre que son amour de la peinture, le papier Japon est une récurrence forte dans le travail de Frydman. En témoigne la salle/œuvre *Murmure* qui inaugure son exposition à Kanazawa : 800 feuilles de papier japon (washi) recouvrent la salle et se soulèvent au passage des visiteurs^{iv}.

Le choix du papier Japon conjugue plusieurs caractéristiques de son travail. Le courage d'être hors-normes, hors-mouvement, d'abord. L'importance ensuite du support qui « fait contenu » et crée un rapport fort avec le public. L'amour de la transparence en troisième, qui va créer un espace dans l'espace, un écart, un vide qui sera plein – à la différence du vide occidental. Quatrièmement, l'attraction pour le monumental : le papier Japon accumulé crée une grille qui démultipliée, lui permet d'investir une échelle architecturale. Et pour clore ces choix techniques, en cinquième, il y a quelque chose d'exotique dans ce choix technique - Papier-Japon, papier d'ailleurs.

Car ce choix technique est caractéristique d'un travail traversé par une recherche de l'écart (chronologique ou géographique), par un désir du déplacement (mental ou réel). Dans les rencontres-ruptures, Frydman cite volontiers sa découverte en 1979 de la grotte de Lascaux, son voyage en Inde en 1982, son séjour en Australie en 1986-87.... Mais aussi, et surtout, sa longue histoire avec le Japon. Car c'est le Japon qui provoque un de ses premiers voyage imaginaire : en 1978 l'année où elle reprend la peinture, Frydman voit au Musée des arts décoratifs, dans le cadre du Festival d'Automne, une exposition imaginée par l'architecte Isozaki Arata sur le « Ma »^v. Elle est d'emblée fascinée par cette notion qui désigne l'intervalle existant naturellement entre deux objets ou entre deux actions, et qui unit l'espace et le temps dans un même concept. Dans cet écart entre les expressions artistiques japonaises et européennes, elle se situe plutôt du côté oriental. Dans son art aussi, le vide n'est pas une absence, mais un espace vivant ; elle aussi construit une peinture qui n'est pas un événement, mais un espace de méditation. Frydman date donc de loin son affinité

avec ce pays, dont elle s'est nourrie^{vi}, et où elle a été immédiatement comprise, reconnue, achetée^{vii}. Lorsqu'en 2009 elle participe à une exposition collective à l'ambassade France^{viii}, elle a déjà été contactée par le musée. Monique Frydman est même japonaise à son insu alors que nous parlions de son choix du mauve pour *Murmure* – une couleur qu'elle avait choisie pour être douce et silencieuse, « neutre », indéterminée c'est-à-dire sans référence symbolique ni naturelle - et alors que nous feuilletions un de ces beaux livres d'échantillons de couleurs, traversées de photographies que l'on ne trouve qu'au Japon.... Quelle ne fut pas notre surprise de constater que le mauve est au Japon assez bien déterminé au contraire, et référencé : il s'agit de celles des cerisiers en fleurs ... et de la couleur nationale du Japon !

Jardin de lumière, *Kaleidoscope* : Identité de femme et passage du corps-peinture

Honorée d'être invitée dans le prestigieux musée de Kanazawa, Monique Frydman l'est d'autant plus qu'elle est la première femme à y être exposée. C'est en effet l'une des rares artistes qui parle volontiers de sa condition de femme: elle aborde librement aussi bien la question du genre, que les difficultés qu'elle a pu rencontrer d'être femme – sans toutefois jamais s'en plaindre – ou encore la manière dont certaines œuvres d'artistes femme ont pu la nourrir. L'arrêt de la peinture, c'était entre autres raisons pour s'engager dans le féminisme, dans un contexte de la société française où les femmes avaient beaucoup à gagner, et les artistes du genre féminin étaient rares, souvent raillées. Frydman cite souvent ce colloque organisé chez elle, à la réouverture de son atelier en 1978, qui avait pour sujet « les femmes ont-elles accès au symbolique »...question qui avait été sérieusement discutée par des artistes, des critiques d'art et des philosophes dont Philippe Sollers, pendant une journée entière. La reprise de la peinture, c'était entre autres raisons grâce à la découverte, à New York, de grandes figures féminines. Elles avaient ou avaient eu de vrais ateliers, des assistants, des galeries puissantes, de véritables carrières, et l'ont encouragée à devenir artiste – Dorothee Rockburne, mais aussi Lynda Benglis ou Eva Hesse. Tandis qu'en France elle regarde le travail de Judith Reigl, qu'elle est encouragée par Joan Mitchell. Or toutes ces femmes ont eu en commun d'être hors des mouvements, tout en étant radicales, et tardivement reconnues comme de grandes artistes. Elles ont inventé un langage abstrait d'où le corps n'est pas absent, infusé par la nature et leur biographie sans y être limité ; elles ont utilisé librement de nouveaux matériaux et/ou la couleur avec une grande liberté. Dans leur « abstraction excentrique » - le chapitre qui leur avait été consacré dans l'exposition *elles@centrepompidou* et où son œuvre *Rouge Cardée* (2004) voisinait avec Marthe Wery, Vera Molnar et Anna Mendieta - Frydman se reconnaît^x. Comme le genre féminin, le biographique est abordé avec franchise par l'artiste, sans que son travail puisse se limiter à, ni même porter l'influence directe de l'un ou de l'autre. Pourtant l'artiste n'oublie pas qui elle est et d'où elle vient, comme le résume un beau texte qui évoque indirectement les rapports de ses parents avec l'histoire des juifs et de la Shoah^x. « La couleur, dit-elle, l'a « arrachée à la souffrance, à la dimension tragique de l'art », c'est une « décision éthique » qui va justement non pas l'absoudre de l'histoire mais retourner celle-ci. Entre la mère couseuse et le père propriétaire d'usine à tissu, la fille invente un rapport au matériau et à la couleur qui lui est propre et qui a à voir avec les deux genres^{xi}. C'est pourtant parce qu'elle est une femme qu'elle doit d'abord établir sa légitimité de peintre, et qu'elle a limité pendant les dix premières années de sa carrière sa technique à des matériaux picturaux ou graphiques traditionnels. Plus tard elle utilisera la tarlatane et autres tissus, broderies et dentelles, en assumant leur rapport au genre et leurs évocations du corps féminin, de l'habit et des gestes traditionnels de son genre. Aujourd'hui c'est une peintre reconnue et en pleine maîtrise de sa carrière qui choisit de se référer enfin à Sonia Delaunay et Sophie Taeuber Arp, lorsqu'elle aborde franchement le décoratif et des matériaux industriels comme la brique récemment au passage de Retz, des films de couleur dans le couloir du musée de Kanazawa avec l'installation *Kaleidoscope*. Elle avait auparavant travaillé le verre en 2007, dans la commande publique *La Sauleraie* de la station

Saouzelong du métro de Toulouse : c'est en visitant cette station qu'Emiko Yoshioka lui demandé d'intervenir sur le couloir du Musée. En regardant ces grilles lumineuses et gaies, faites pour être traversées et pour mener vers l'extérieur – Frydman a pris soin de laisser des carrés transparents, pour que le rapport à l'extérieur et au jardin de lumière soit respecté – où la lumière se reflète sur le sol et le mur d'en face autant que sur le corps, on pense aux grilles à la fois modernistes et décoratives des femmes inventeuses de l'abstraction, au même titre que leur mari. Sonia Delaunay brochant pour son fils un *quilt* en damier en 1910, inventant des robes suprématises ; Sophie Taeuber Arp réalisant avec Jean l'Aubette à Strasbourg ; Anni Albers brochant des tableaux abstraits en s'inspirant du Bauhaus. Mais aussi aux grilles de Mondrian, de Paul Klee... et aux artistes homme de la lumière qui ont réinventé le rapport du corps à l'espace, comme James Turrel ou John Irwin. C'est dans la lignée de ces grands hommes que se situe le travail de Frydman, interrogeant depuis plus de vingt ans la vision de la couleur en trois dimensions et les pertes de repère qu'elle implique. Ou explorant le mouvement du corps dans l'espace comme Bruce Nauman et Dan Graham. C'est bien dans cette génération que se situe le travail de Monique Frydman, qui comme eux explore les modifications de l'architecture par le passage du corps dans l'espace, comme eux s'intéresse aux échos, à la transparence, et au reflet.

Mural Jaune (2005) et Red Room (2011) : la couleur, son histoire, et l'Histoire de l'art

Peut-être parce que Monique Frydman entretient un rapport particulier avec l'écriture – qu'elle pratique quotidiennement avec une sorte de journal de ses sensations, mais aussi ponctuellement et avec virtuosité pour commenter son travail dans d'admirables textes littéraires – ou avec ceux qui la pratiquent (les philosophes, poètes, et critiques littéraires invités à écrire sur elle)... toujours est-il que les textes écrits sur son travail sont souvent, d'abord, de très beaux textes. Plutôt littéraires sinon poétiques ou psychanalytiques, ils ont laissé l'histoire de l'art en marge, pour aller à l'essentiel : décrivant une démarche vers l'essence des choses, proches de celle de l'artiste lorsqu'elle peint^{xii}. Pour ne pas redoubler ce qui a déjà été bien fait, en particulier par l'artiste elle-même, je préfère replacer cette histoire de l'art au centre, en tentant de décrire la position singulière de l'artiste - ainsi qu'elle se place elle-même dans nos entretiens et les précédents publiés - entre deux discours historiques.

A l'entendre elle se situe presque exactement au milieu de deux grandes traditions - dont elle maîtrise pour chacune une connaissance à la fois érudite et personnelle, textuelle et visuelle, et auxquelles elle rend hommage avec une humilité rare chez les artistes contemporains. D'un côté une peinture française/européenne d'avant l'Ecole de Paris où Matisse, Cézanne, Degas, Miro, Masson, tous dialoguent et avec eux une certaine idée du bonheur et l'expérience d'un dessin proche du corps, d'une ligne souple et sensuelle. De l'autre une peinture américaine où Newman, Rothko et Pollock entrent en résonance, sans oublier Gorky et les dessins de De Kooning, avec en commun l'impact d'une « catastrophe du sujet », d'une idée de l'urgence de la peinture, d'une prise de risque absolu. Il ne s'agit pas de réconcilier deux positions différentes mais de s'en nourrir également, et ce grâce à une manière de vivre personnellement la peinture comme justement une chose personnelle. La peinture syncrétique de Monique Frydman : là où la ligne de Brice Marden dialogue avec celle de Picasso, l'expérience de la nature d'Agnès Martin au Nouveau Mexique se nourrit de celle de Joan Mitchell dans la campagne de l'Ile de France. Peinture française, peinture américaine, expérience personnelle sont trois pôles qui se conjuguent, comme le montrent les deux couleurs fétiches du rouge et du jaune et leur traitement dans deux œuvres de Frydman.

Dans la *Salle rouge*, écho d'une des *Fabriques* réalisées au Musée Matisse du Cateau Cambresis en 2005, Frydman expose encore une fois une couleur clé pour elle : «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 ». « Le rouge, à mon sens, remonte à très loin dans l'histoire de la peinture et est le *lieu inaugural* de toute couleur possible. Nous sommes en présence d'une couleur qui va au delà de l'abstraction et de la figuration. Je suis

convaincue des qualités originaires du rouge que je vois comme la base du tableau, même si elle est recouverte »^{xiii}. Mais cette couleur est aussi un hommage récurrent dans son travail^{xiv} à Matisse et son *Atelier rouge* (1911, actuellement au MOMA) qu'elle découvre lors de la rétrospective de l'artiste à New York en 1992. Tandis que la tarlatane imprégnée de couleur et fixée au début par des épingles, donc déplaçable des *Aires*, se situe dans le sillage des papiers découpés de Matisse « tout le processus déclaré et visible des assemblages doit cette liberté au faire de Matisse » ; « c'est Matisse qui m'initie à cette échelle fragmentaire et monumentale ». Ce rouge qui selon elle « me mène de Matisse à Rothko », qu'elle découvre lors de son premier voyage à New York en 1979 puis de nouveau lors de la rétrospective en 1987 à la Tate à Londres et l'exposition *Abstract Expressionism* au Albright-Knox Museum de Buffalo. Son intérêt pour le rouge de Rothko se situe à de multiples niveaux : à la fois pour la couleur, la technique de son imprégnation, ce que dit l'artiste de son rapport non formel à l'abstraction^{xv}, et enfin l'interprétation des critiques - elle cite une phrase de Greenberg qu'elle aime particulièrement : « la chaleur sombre de la couleur donne à la surface une planéité nouvelle qui vibre et qui respire »^{xvi}.

Même construction tripolaire pour le jaune qu'elle décline souvent : à Kanazawa avec *L'Absinthe*, 1989 et avec le *Mural Jaune*, 2005 ; et avant avec d'autres pastels de la fin des années 80 *Jaunes Majeurs*, *Jaunes d'Or*, et *Or* de la série *Eclats* (2004). Elle associe en effet cette couleur à la peinture impressionniste, à Klee, mais aussi à son dialogue avec Ellsworth Kelly^{xvii} ; et enfin à une expérience personnelle, son voyage en Australie en 1986-87 et l'«éblouissement» qu'il a provoqué en elle : « 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 ».

Dernière Salle (la galerie 11) : un survol historique, invariants et chronologie

Une fois sa position dans l'Histoire de l'art posée, et pour finir, il est intéressant d'opposer dans le travail de Frydman les invariants, des éléments changeants. Les uns apparaissent d'emblée et sont récurrents ; les autres varient dans le temps et définissent une chronologie « matérielle » de son travail.

Dans les invariants... - Son attachement à la peinture comme pratique symbolique complexe, où la connaissance de l'histoire le dispute au risque personnel. - Son rapport au faire et au matériau, avec des techniques/matières auxquelles elle est fidèle depuis le début : une dose de hasard qu'elle distribue selon les périodes ; un refus du pinceau et les différentes techniques qu'elle utilise du coup, d'imprégnation progressive de la couleur sur différents supports. - Le pastel en bloc et frotté auquel elle inflige comme elle le dit elle-même de « multiples transgressions ». - Le papier de soie les spalters (larges brosses), la colle. - Une stratégie « pour détourner l'effet du matériau et pour arriver à ce qui le constitue, sa réduction minimale^{xviii} ». - Un désir d'immersion physique dans la couleur qui lui fait privilégier des formats monumentaux. - Un équilibre très particulier entre le travail pictural et le travail graphique/utilisant le papier, bien résumé par Eric de Chasse^{xix} et une fusion entre couleur et dessin grâce à une ligne tracée, une couleur scripturale dont elle fait remonter la tension à Lascaux « ce qui m'a bouleversée c'est la ligne qui se déploie, une ligne nerveuse, chargée d'énergie, monumentale (...) c'est parce que la ligne est affectée que l'on est ému »^{xx}. - Le hasard. - Laisser apparaître le visible « Mes tableaux n'ont rien d'anthropomorphique ni d'organique (...). J'essaie de rendre visible l'origine du visible ». - Une forme de jubilation « si ce dernier élément n'existe pas, la toile est ratée »^{xxi}) une forme de bonheur, un mot qu'elle cite volontiers et qu'elle associe au « faire » de Cézanne^{xxii}.

Dans les éléments qui changent et définissent une chronologie... En 1984 l'arrêt du travail sur papier de soie et le début de la peinture de grands formats sur toile de lin : dans un premier temps l'association de traits au fusain et de formes colorées, dans un second temps une immersion dans la couleur, qui passe du sepia/brun à des tons clairs, et bientôt des couleurs vives - liée à ses voyages et à quelques visites d'expositions marquantes. Le fond s'éclaircit, les signes noirs disparaissent, le pastel se trame et la couleur, finalement, éblouit

(l'*Absinthe*, 1989). En 1989 la mise en place d'un troisième protocole « tactile » de réalisation où la toile, posée au sol et humidifiée par la colle, reçoit le pigment par imprégnation et le pastel par frottement. Les séries *L'Ombre du Rouge*, *Violet*, *Senantes*, indiquent un virage progressif vers la monochromie.

En 1994-95 un autre protocole s'y ajoute, qui libère le geste de l'habitude prise : des cordes traînant au sol lui offrent par hasard la solution d'une empreinte à l'aveugle – sous la toile – par frottement, d'éléments disposés préalablement de manière aléatoire. Cette ligne « extérieure au tableau »^{xxiii} lui permet de remplacer une spontanéité (l'arabesque du geste) par une autre (l'arabesque de la corde révélée par frottement) « comme si retenu le premier jet d'une créativité trop spontanée permettait par le détour, la venue d'une création plus subtile, plus secrète »^{xxiv}. Commencée avec les *Dames de nages* (1994-95) par de l'ombre (*Les Sombres*, 1998), ce chemin la mène vers une couleur éclatante, et trouve un point d'orgue avec la série des *Eclats* (2004) dans une exploration monochrome de la couleur, dont un écho en blanc apparaît récemment (*Calcaire*, 2008). Une cinquième famille d'œuvre se met en place en 2005 à l'occasion de l'exposition au Musée Matisse et de la collaboration de l'artiste avec l'atelier de sérigraphie Seydoux d'une part, sa visite des usines de dentelles d'autre part. Avec *La Fabrique* et les *Jours*, ce n'est plus la toile posée au sol qui reçoit la couleur et le geste mais les feuilles de papier peint et les tissus qui sont encrés à l'aide du procédé sérigraphique ; tandis qu'avec les *Aires* l'imprégnation de la couleur se fait sur la tarlatane. Dans les deux cas le format devient franchement architectural, le détour par des matériaux/geste industriels est assumé, ainsi que la réflexion sur le décoratif et une grande diversification technique. On citera le retour au papier de soie (*Whisper*, Fondation Hermes, Bruxelles en 2008), le détour par l'architectural (*Witness*, 2011) et le sculptural avec *Inside/Out* (2011) qui a donné son titre à l'exposition au passage de Retz. Enfin dernière étape, une forme de retour au pinceau avec la série *Des saisons avec Bonnard* (2009-2010). Une superbe série qui vaudrait à elle seule un long texte, et qu'il suffira, pour l'instant, de savourer en méditant le commentaire qu'en fait l'artiste^{xxv} : « Pourquoi des Saisons avec Bonnard ? Parce que l'œuvre de Bonnard me touche infiniment. Il y a le bonheur chez Bonnard, mais c'est un bonheur fragile et fugace dans le regard émouvant qu'il pose sur ce qui l'entoure et sur lui-même (...)

C'est aussi pour moi un dialogue avec son travail sur les damiers (nappes, mosaïques..) dans la construction de ses tableaux: des passages de couleur. Tous les matins, Bonnard porte dans ses cahiers une annotation très simple, très modeste, sur la couleur du ciel et sur ce qui l'entoure : « Ce matin, le ciel est bleu, il y a quelques nuages » ; le jour suivant : « Le gris du ciel ». On traverse le temps avec Bonnard »

ⁱ Lorsque les références ne sont pas précisées, les évocations des pensées de l'artiste émanent de plusieurs entretiens que j'ai eu avec elle au printemps 2011, en vu de la préparation de ce texte.

ⁱⁱ On se reportera pour les références chronologiques à la biographie/entretien établie dans le catalogue *Monique Frydman la couleur tissée*, Musée Matisse Le Cateau-Cambrésis, Département du Nord, 2006, pp.20-31

ⁱⁱⁱ On retrouve aux Etats-Unis cette remise en cause des pratiques picturales, qui rassemblent les tenants de l'Art Minimal : gestes contraints, couleurs réduites, formes géométriques et objets sériels dominent la production de l'art.

^{iv} Installation qui reprend dans une architecture ronde – spirituelle, sacrée pour l'architecture occidentale - une première installation similaire mais rectangulaire à Bruxelles, Fondation Hermes, en 2008.

^v *MA – Espace/Temps au Japon*, Musée des Arts décoratifs, 12 octobre-11 décembre 1978

^{vi} Invitée pour une conférence dans des écoles de design Osaka, Nagoya et Tokyo en 2000, elle demande à avoir accès à des ateliers de peinture sur tissu des grands maîtres, et reste frappée et fascinée par le raffinement des techniques d'impression en pochoir à partir de papier découpé finement, ou encore sur les teintures de tissu enroulés et pliés.

-
- vii Lors de sa première exposition personnelle à Tokyo en 2000vii l'architecte de l'université Yamanashi Gakuin achète pour l'université 4 tableaux, puis l'université lui fera une commande de 6 grands tableaux. Elle parle du « goût du peu, de la transparence, de l'ombrée et du diaphane qui m'ont tant bouleversée au Japon ».
- viii No man's land Ambassade de France à Tokyo, 2009-2010.
- ix Voir le catalogue de l'exposition elles@centrepompidou, artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 2009, et en particulier le chapitre « Eccentric Abstraction », pp118-155
- x La couleur tissée, op. cit. note ii, pp6-9
- xi Comme elle l'explique dans la lettre citée dans la note précédente : « Du masculin au féminin à la tierce, la peinture. La peinture, langue de la perception la plus fine, langue des langages secrets de l'enfance (du Yiddish, au russe, au français) elle tisse du territoire du père et de la mère. Elle trame du masculin au féminin, elle tresse son identité propre d'un différent autre ».
- xii On citera par exemple le texte de Jean –Louis Schefer « une poétique de la manière » dans Monique Frydman, les Dames de nage, Musée des Beaux Arts de Caen, 1996 ; ou au contraire les nombreuses référence de Xavier Girard à la peinture américaine, dans l'essai sans titre publié à l'occasion de l'exposition MF au Centre Régional d'Art Contemporain de Midi Pyrénées, en 1989, pp.10-18.
- xiii Entretien avec Catherine Francblin publié à l'occasion de l'exposition de MF à la galerie Baudoin Lebon, Paris, 1988, p.33. Et pour la seconde citation : « L'ombre du rouge ou la quête de la lumière, entretien avec Monique Frydman », dans le catalogue de l'exposition personnelle de MF à la galerie Alice Pauli, Lausanne, 1990
- xiv Par exemple dans les séries Ombre du rouge, Violet, Senantes des années 90 ou Rouge Cardée (2004) au Centre Pompidou
- xv Elle cite Rothko (exposition Alice Pauli, op. cit note xviii, p.25) « 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 colour relationship, then you miss the point »
- xvi La Couleur tissée, op. cit. p.23
- xvii Elle répond la question du choix des couleurs des Aires « dans mon dialogue avec Kelly : le grand Mural Jaune » dans l'entretien, La couleur tissée, op. cit. p.31
- xviii La couleur tissée op. cit. p26
- xix « Si le travail de MF a conduit dans une large mesure le tableau a devenir une surface fragile, ductible et froissable (au moins métaphoriquement), la feuille de papier rectangulaire représente dans son œuvre le pole solide, voire monumental », dans MF « d'une nature instable, quelques réflexions sur l'œuvre sur papier de MF », dans MF « l'œuvre sur papier »2002
- xx Entretien avec Catherine Francblin, op. cit. note xiii, p.29
- xxi L'ombre du rouge, op.cit.note xiii, p.6
- xxii Dans une conférence sur « La poursuite du bonheur dans la peinture de Cezanne », donnée le 30 janvier 1992 dans le cadre du cours d'esthétique de Marcelin Pleyne à l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris, et publiée dans le catalogue Les Dames de nages, Musée des Beaux Arts de Caen, 1995 pp.40-47
- xxiii La couleur tissée, op. cit.note ii, p.26 tiré de « Le Hasard dans l'élaboration du tableau », Conférence au Japon, 2000)
- xxiv Un procédé décrit dans ses détails dans l'entretien de l'artiste avec Monique Canto -Sperber dans Inside/Out, Frydman, Peintures/installations, Passage de Retz, Paris, 2011, p.11
- xxv Dans son entretien avec Monique Canto-Sperber, op.cit. p13