

Bourses Ekphr@sis

*De la rencontre entre un artiste
et un critique naît une analyse
littéraire de l'œuvre*

Il est primordial pour un artiste de disposer d'un texte critique de qualité sur son travail. C'est le souhait d'encourager ce format d'écriture qui est à l'origine des bourses Ekphrasis, lancées par l'ADAGP en association avec l'AICA France et *Le Quotidien de l'Art* : elles ont pour objet de mettre en relation 10 artistes avec autant de critiques.

Les textes des 10 lauréats de cette quatrième édition (dotés chacun de 2 000€, couvrant la rédaction du texte et sa traduction) seront publiés au long de l'année dans *Le Quotidien de l'Art*, au rythme d'un par mois. Dans cette sixième livraison, Camille Debrabant se penche sur le travail de Sylvie Fajfrowska.

Sylvie Fajfrowska, formats de saison

Par Camille Debrabant

Issu d'un dialogue à l'atelier devant des peintures récentes, ce texte porte une attention particulière à la méthode de travail et à la matérialité de l'œuvre. Il conduit à situer la peinture de Sylvie Fajfrowska au confluent d'espaces multiples et polysémiques ouverts sur une pluralité de temps.

Invariablement, c'est par leur format que Sylvie Fajfrowska désigne ses peintures – les grands (300 × 200 cm), les formats intermédiaires (200 × 160 cm) et les petits (40 × 15 cm) –, même après leur avoir donné un titre à la sortie de l'atelier. Cette nomination est significative de la manière dont l'artiste nous invite à appréhender son œuvre sous l'angle de sa matérialité. Déterminant la temporalité de l'exécution, le choix du format est lui-même dicté par une logique saisonnière : dans le froid hivernal de l'atelier s'élaborent les petits et les moyens, tandis que les grands tableaux font leur retour à la belle saison.

L'importance de l'échelle rend compte de sa méthode de travail, empirique et sensible. Puisqu'aucun sujet, ni motif ou protocole [1] préalable ne s'impose en amont de l'élaboration picturale, c'est bien au format de la toile qu'il revient en priorité de conditionner les possibilités de la composition à venir en matière de gestualité, de facture et d'iconographie.

Dans cette peinture à la mesure du corps, rien d'étonnant a priori à ce que les tableaux se structurent autour de figures, solidement campées en pied. Pourtant ces silhouettes féminines n'ont pas toujours été là. Dans les œuvres des années 1990, leur présence était simplement suggérée, en creux, par des espaces meublés ou des vêtements en attente de corps. Et même dans les tableaux plus récents, la présence humaine ne surgit pas immédiatement, mais émerge progressivement de strates antérieures, hantées par la mémoire de l'expressionnisme abstrait américain. Si les fondations de sa peinture sont imprégnées des vibrations du Colorfield painting et de la gestualité de la Post-painterly abstraction, sa surface est quant à elle traversée d'autres influences, d'époques plus anciennes. Mais cette confrontation entre passé et présent ou entre abstraction et figuration est

complètement vidée de son sens par l'œuvre de Sylvie Fajfrowska qui dépasse ces prétendues dichotomies. Précisément, l'une des constantes de ses peintures réside dans le collage d'espaces éclectiques, qui fracture la règle classique des trois unités – de temps, de lieu et d'action [2].

L'Atelier rouge (2023) offre un parfait exemple de cette cohabitation pacifiée de temporalités et de registres. Le tiers supérieur du tableau découvre l'esquisse préparatoire qui coiffe d'une sorte de fronton théâtral cet espace fictif, résultant d'un assemblage de morceaux de peintures. Allongée au centre de la toile, à côté d'un double masqué, l'artiste en justaucorps rouge s'est représentée en tenue de danseuse ou d'acrobate. De profil devant un imposant écran peint, elle est pensivement étendue près d'un chevalet vide et d'un perroquet, dont le perchoir ressemble à un zip basculé à l'horizontal. Chaque pièce du patchwork pictural qui l'environne évoque un pan de l'histoire de l'abstraction, incarné par Barnett Newman, Morris Louis, Helen Frankenthaler ou Joan Mitchell. Mais c'est à l'une des principales sources d'inspiration de l'école de New York [3], Henri Matisse et son *Atelier rouge* de 1911, que l'œuvre de Sylvie Fajfrowska doit son titre, sa construction en abyme et sa figure centrale. Dans cette scène hors du temps, en apesanteur dans une multitude de champs colorés, la main droite rose bonbon de la peintre attire notre œil. Ce détail – qui n'aurait sûrement pas manqué de ravir Daniel Arasse – renvoie aux montants roses du chevalet, mais rappelle aussi la genèse de l'œuvre de Matisse, son sol initialement rose ou son panneau jumeau de 1911, *L'Atelier rose*. Longue et fine, cette main relève d'une histoire classique de la peinture, depuis l'anamorphose de *l'Autoportrait dans un miroir convexe* (vers 1524) de Parmesan jusqu'aux doigts effilés de *l'Olympia* (1863) de Manet. Emblématique de l'ambiguïté polysémique de l'œuvre de

Sylvie Fajfrowska, ce tableau se prête volontiers à une lecture allégorique, dont la responsabilité incombe tout entière au spectateur. Il nous appartient donc ici d'associer la mélancolie de l'autoportrait à ses attributs, le perroquet et le chevalet vide, condamnant l'artiste à répéter l'histoire. De même la substitution de l'artiste méditative au modèle alangui du *Grand nu à la colle* cité dans *l'Atelier rouge* de Matisse peut-elle passer pour féministe. Interrogée à ce sujet sur l'omniprésence dans son œuvre de figures féminines standardisées, l'artiste répond sobrement qu'elle peint depuis la familiarité acquise avec son genre [4]. Typique des rencontres incongrues, des collisions déroutantes et des feuilletages d'histoire de peinture cristallisés dans l'œuvre de la peintre, *L'atelier rouge* fait néanmoins figure d'*unicum* par sa composition, centrée sur un autoportrait. La plupart de ses peintures récentes convoquent des figures anonymes partiellement tronquées. Ainsi le Christ en croix d'ÀV (2021) a-t-il la tête coupée par le bord supérieur du tableau, mais comme par transfert ou contamination, les corolles fanées des marguerites géantes à ses côtés rappellent la chevelure tombante du crucifié peint par Vélasquez dans la toile du Prado (vers 1632). Dans *Sur la route* et *La Traversée*, de 2022, le corps en mouvement des deux femmes est lui aussi pour partie hors champ. Cette dynamique spatiale se double d'un déplacement temporel, accusé par un détail qui enracine la figure dans le présent. Tandis que *La Traversée* transpose le saint Christophe de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine en une athlétique figure féminine androgyne, portant tailleur blanc et ongles peints, le périzonium du Christ d'ÀV est remplacé tout aussi audacieusement par un slip de bain moulant. Et à l'instar des fleurs christiques, le tissu du cache-sexe se retrouve comme dénoué à l'arrière-plan, flottant au vent

tel un étendard color picker de toutes les teintes de la peinture ... Ailleurs, dans *Paulownia* (2023), c'est le piercing de la chaîne de nez de la jeune femme qui précipite la silhouette dans la période actuelle. C'est littéralement à un décentrement de point de vue que l'artiste appelle, comme le suggère *Vu d'ici* (2021), dont le premier plan accueille une tortue, lointaine parente de l'escargot de l'*Annonciation* (v. 1470-72) de Francesco del Cossa, intrigant alors Daniel Arasse [5]. Éloge de la lenteur, invitant à prendre le temps de contempler la peinture, la tortue peut aussi être regardée pour sa forme, la texture de sa carapace et sa couleur, comme l'observe l'anti-héros de Huysmans dans *À rebours* : « Cette tortue était une fantaisie venue à des Esseintes quelque temps avant son départ de Paris. Regardant, un jour, un tapis d'Orient, à reflets, et, suivant les lueurs argentées qui couraient sur la trame de la laine, jaune aladin et violet prune, il s'était dit : il serait bon de placer sur ce tapis quelque chose qui remuât et dont le ton foncé aiguësât la vivacité de ces teintes [6] ».

Au gré de leurs hybridations entre le répertoire des maîtres et leur cueillette d'images quotidiennes, les œuvres de Sylvie Fajfrowska ne livrent pas tant des énigmes à déchiffrer qu'une appropriation sensible et désacralisée d'un héritage pictural. Séduisante et grinçante, sa peinture égratigne les beautés surfaites de notre société, et, plus d'un demi-siècle après l'iconique collage de Richard Hamilton, s'interroge toujours sur ce qui rend cette époque « tellement différente, tellement attrayante » ...

[1] Exception faite de la série des *CDD pour 15,30 m2* de 2009-10 et des petits formats peints pendant le confinement (série *C : 1 à 23*).

[2] Diderot & d'Alembert, « Tableau », *Encyclopédie*, T. 15, 1751-72, p.806.

[3] Acquis par le MoMA en 1949, *L'Atelier rouge* influence nombre d'expressionnistes abstraits américains. Voir François Jeune, « Le

mystère de la chambre rouge », *Nouvelle revue d'esthétique*, p.90-91.

[4] Entretien avec l'artiste à l'atelier, Paris, le 14 août 2023.

[5] Daniel Arasse, « Le regard de l'escargot », *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, p. 27.

[6] Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], Paris, G. Crès et Cie, 1922, p.54.

CAMILLE DEBRABANT

Docteure en histoire de l'art, membre de l'AICA et enseignante à l'ENSAD Nancy, elle collabore régulièrement à Artpress et consacre ses recherches actuelles au renouvellement des pratiques picturales contemporaines dans l'environnement numérique, ayant assuré le commissariat des expositions « Peinture Obsolescence Déprogrammée » (MASC Sables d'Olonne ; Musée de l'Hospice Saint Roch d'Issoudun, 2020-2022).