



PAGE DE GAUCHE
Fabienne Verdier dessinant au pastel gras
dans son atelier d'Hédouville.

Fabienne Verdier, la traversée des signes

« Je suis une force qui va ! »
VICTOR HUGO

Impulsion et maîtrise, science du passé et spontanéité de l'instant, Orient et Occident, le travail de Fabienne Verdier semble non se jouer des contraires mais vouloir les concilier en une inédite et paradoxale unité. De ce qui pourrait sembler une impossible entreprise, l'histoire de l'art – lorsqu'on ne la considère plus comme une histoire des formes mais comme une histoire de la pensée – offre cependant de significatifs précédents : de Jean Dubuffet prônant la spontanéité de l'art brut et réalisant en retour une des œuvres les plus consciemment élaborées du XX^e siècle à Jasper Johns masquant sous l'évidence des images – cibles, chiffres, drapeaux... – une subtile relecture de toute l'histoire de la peinture – de la cire des icônes aux disques de Delaunay ou au ready-made de Duchamp (ironiquement élaboré avec les outils du peintre : pinceaux en faisceaux plongés dans une boîte de *Savarin Coffee*) jusqu'aux ombres de De Chirico ou de Picasso. Tout vrai créateur se trouve en effet confronté, lorsque l'œuvre trouve sa respiration propre, au besoin de s'approprier ceux qui ont nourri son travail et d'en entreprendre simultanément la destruction symbolique qui seule autorisera leur propre autonomie.

Ainsi, pour Fabienne Verdier, la liberté de son travail actuel ne s'explique que par la longue ascèse de son travail d'apprentissage de la calligraphie, vécue moins comme un exercice formel que comme vecteur d'une culture riche et complexe, celle de la pensée chinoise, puis au contraire par la relecture, à travers ce filtre spécifique, de sa culture première. Les dix années de son expérience dans la province du Sichuan – qu'elle relate dans son livre *Passagère du silence* – montrent comment elle a progressivement compris que la calligraphie chinoise n'était pas simplement une forme graphique, une écriture, mais qu'elle participait au même titre que la peinture, la poésie, la philosophie... d'un mode de pensée global semblable à ce que l'Occident connut lors de la Renaissance, mais lui, quoique fragilisé par la Révolution culturelle, toujours vivant.

Ce qui a permis à Fabienne Verdier de ne pas être simplement un nouveau maître calligraphe s'inscrivant dans une tradition plus de deux fois millénaire, c'est qu'elle apportait malgré tout en Chine, en place de la volonté de reproduire au plus près les chefs-d'œuvre du passé, base essentielle de l'enseignement chinois, le sens tout occidental de la mise en question. Ne pas s'en tenir à ce qui a été fait et à ce que l'on sait faire, bouleverser (le cas échéant) les normes de la tradition pour faire dire plus – ou au moins autre chose – à l'œuvre fut pour Fabienne Verdier un pas d'autant plus facile à franchir que ses maîtres, tous victimes de la lutte contre *les quatre vieilles*, voyaient dans l'étrange aventure de cette étrangère – et malgré les entorses qu'elle pouvait faire à la tradition – une dernière chance de transmettre une culture qui avait failli, de si peu, totalement disparaître.

L'apposition répétitive d'empreintes d'un sceau créant à l'intérieur même de la composition calligraphique une trame de lecture différente (*Diversions chaotiques*, 1990) aussi bien que les spectaculaires changements d'échelle tant dans les idéogrammes que dans les images d'une même œuvre (*Le Monde en petit*, 1992, qui semble délibérément ignorer aussi bien la perspective classique que celle, verticalement échelonnée, de la peinture chinoise), la progressive déconstruction des signes... pouvaient certes paraître aux yeux des maîtres qui avaient initié Fabienne Verdier d'incroyables transgressions, mais ils ne pouvaient sans doute pas soupçonner que, par cette remise en cause des normes de leur histoire, la jeune étudiante allait pouvoir redécouvrir, dans la fraîcheur d'un nouveau regard, sa propre tradition.

Occidentale en Chine et Chinoise aux yeux des Occidentaux, la peinture de Fabienne Verdier retrouvait, par ces regards détournés, toutes les libertés : celle d'abord de la surface à peindre posée à plat, à même le sol, et qui rapproche de façon inattendue le geste traditionnel du calligraphe et celui, *bouleversant*, de Jackson Pollock ; tout en conservant la fluidité de l'encre, sa ductilité qui permet d'inscrire toutes les fluctuations du geste, elle ne craint pas plus de « charger » celle-ci de pigments jusqu'à produire, par endroits, des épaisseurs croûteuses, à former de véritables dépôts qui, retenant la lumière, induisent dans la surface une mobilité du regard échappant au caractère définitif de l'écriture sigillaire, à sa vocation définitive de stèle. Si, comme tout maître calligraphe – elle fut à la fois la seule femme et bien sûr la seule étrangère à être reçue membre de l'Association nationale des calligraphes –, Fabienne Verdier est attentive à la nature des pinceaux, à leurs qualités spécifiques, sachant que celui en barbe de rat, en poils de renard, celui de chèvre ou celui de martre ne produiront pas le même trait, elle n'en est pas moins parvenue aujourd'hui non seulement à créer, pour son seul usage, de monstrueux pinceaux constitués du crin de trente-cinq queues de chevaux unies pour créer une réserve d'encre de près de soixante litres qui substituent à la ligne déliée du pinceau classique enregistrant chaque inflexion du poignet un trait/surface plus proche de l'écriture de De Kooning que de celui des lettrés de l'époque Tang.

C'est dans ces glissements permanents entre peinture occidentale et écriture chinoise que Fabienne Verdier a été amenée à repenser le rapport du signe et du fond. Pour le calligraphe, ce dernier n'est que la surface sur laquelle s'inscrit « l'unique trait de pinceau » quand pour le peintre occidental la façon d'inscrire la figure dans l'arrière-plan est une décision fondamentale selon qu'elle se découpe à la façon des médailles, donnant toute sa force au contour ou que celui-ci se fonde dans une brume de glacis : le célèbre *sfumato* de Léonard de Vinci. Lorsqu'elle commence, quelques années après son retour en France, le travail progressif de déconstruction des idéogrammes pour ne plus en considérer que la tension formelle (cf. *Bian, c'est-à-dire Mutation, Transformation*, 2000), c'est justement dans l'attention nouvelle portée au travail des fonds que Fabienne Verdier s'investit : plus la ligne se simplifie, se libère de toute référence à une image ou à une signification pour n'être plus que le dévidement d'un ou de quelques traits à la surface de l'œuvre, plus celle-ci s'impose et le travail du fond augmente en importance. Dès lors, par couches successives, retrouvant l'éclat et la transparence des glacis italiens ou flamands de la Renaissance, elle suscite un espace vibrant sur lequel le signe intervient comme une oblitération aussi définitive que les lacérations de Lucio Fontana.

Il était donc évident, au point où en arrivait précisément l'œuvre, que le peintre saisisse l'opportunité que lui offrit alors le Groeninge Museum de Bruges d'une exposition entièrement composée d'œuvres nouvelles prenant pour point de départ les tableaux des Maîtres flamands à côté desquels elles seraient exposées. En acceptant le projet, Fabienne Verdier n'imaginait sans doute pas qu'il faudrait quatre années d'un travail intensif pour que les images iconiques qu'elle avait retenues prennent vie et trouvent un nouveau sens dans les signes issus des trente-cinq queues de chevaux. Car bien

évidemment, il ne s'agissait pas pour le peintre de reproduire – même en les interprétant (comme Picasso avait pu le faire des *Ménines* ou du *Déjeuner sur l'herbe*) – les œuvres de Van Eyck ou de Memling qu'elle avait retenues, ni de renoncer à leur signification première, mais bien plutôt de souligner comment celle-ci perdurait non plus par l'image mais par la peinture même.

Comme dans ses œuvres précédentes où le spectateur occidental ne pouvait, le plus souvent, pas comprendre la signification du signe tracé mais pouvait la ressentir par l'émotion suscitée, Fabienne Verdier devant les Maîtres flamands devenait, par les seuls moyens de la peinture, le transcritteur d'un monde, d'une pensée philosophique et, pour certains tableaux, d'un élan mystique longuement étudiés par elle non seulement dans les tableaux mais dans les écrits du temps et dans ceux des historiens de la période. Dans ce langage originel retrouvé, après la longue césure de la calligraphie et de ses suites, le souci de transcrire et de ne pas reproduire donnait au peintre une liberté différente et l'amenait à percevoir que, désormais, c'est de l'enseignement de sa peinture seule qu'elle pourrait tirer ses raisons de peindre.

Grâce à cette longue ascèse, Fabienne Verdier cessait d'être le peintre-calligraphe dont on louait – comme une étonnante curiosité pour une Européenne – la somptuosité des signes peints mais ne rentrait pas pour autant dans le rang des artistes de sa génération. En échappant à toute copie, voire à toute allusion, les compositions des Maîtres flamands n'autorisaient que l'analyse, la mise en évidence de ce qu'éludait le regard : un détail, une ligne de force, un rapport insoupçonné de couleur... En s'intéressant, par exemple, dans le panneau de *Saint Luc peignant la Vierge*, à la seule cordelière de la somptueuse robe rouge du saint, Fabienne Verdier fut amenée à réaliser deux grandes toiles tout aussi singulières l'une que l'autre : la première, véritable construction spatiale, dans laquelle un étroit bandeau peint de noir enchâssé entre trois plans monochromes rouges reproduit l'effet de profondeur des plis du tissu, quand la seconde, en répétant, cinq fois sur trois colonnes le même bandeau, toujours marqué de noir, devient par la répétition et les variations de l'encre une sorte d'étrange diaporama de rivages nocturnes, ampliation du lointain paysage révélé, au-delà du saint, par la fenêtre et que contemple un couple accoudé.

À un certain moment de son travail, le peintre qui eut un temps besoin de l'œuvre des autres pour se former découvre que le plus riche enseignement est celui que lui procure le regard porté sur ses précédents travaux. Est-ce dans ses tableaux que Fabienne Verdier a remarqué ces lignes qui allaient donner naissance à la série des *Walking / Paintings* ? En effet, dans les toiles monumentales que privilégie souvent le peintre, le pinceau, chargé d'encre, laisse, avant de parvenir à son point d'entrée en action, en passant au-dessus de la toile posée au sol, s'écouler sur celle-ci un mince tracé de gouttelettes, parfois redoublé au retour. Fragiles et émouvantes, ces lignes, si différentes de « L'unique trait de pinceau » de Shitao, sont devenues depuis 2013 les marques essentielles du peintre. Véritables *drippings* – faut-il rappeler que William Rubin trouvait ce terme profondément mal adapté au travail et au geste de Pollock, suggérant de lui substituer *pourring* –, ces œuvres conjuguent monumentalité et fragilité, comme si, nouvelle Alice ayant traversé le miroir, Fabienne Verdier, après avoir effectué sa traversée des signes, avait retrouvé l'envie, à nouveau, de concilier l'inconciliable.