Fabienne Verdier

Ce catalogue a été publié à l'occasion de l'exposition de Fabienne Verdier
L'Œil écoute à la Galerie Alice Pauli, à Lausanne, du 9 mai au 25 juillet 2015.

GALERIE ALICE PAULI

Toutes les citations de Fabienne Verdier sont extraites des entretiens
réalisés par Charles Sigel pour son émission *Comme il vous plaira*
pour Radio Télévision Suisse - Espace2, diffusée le 10 novembre 2011.

CONCEPTION ÉDITORIALE
Daniel Abadie

COORDINATION
Ghislain Baizeau

CONCEPTION GRAPHIQUE
Bernard Lagacé

TRADUCTIONS ANGLAISES
Elaine Briggs

RELECTURE TEXTES ANGLAIS
Stéphanie Cooper Slockyj

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES
Inès Dieleman, Jennifer Cox, archives Fabienne Verdier

FABRICATION
Olivier Attinger

PHOTOGRAVURE ET IMPRESSION
Musumeci S.p.A., Vallée d'Aoste, Italie

COUVERTURE **Notation 06 du 01/10/2014** d'après « Rythme et dilatation »,
composition pour piano de Philip Lasser, Encre sur résine, 60 x 200 cm (Détail).

Fabienne Verdier

Fabienne Verdier travaillant avec le violoncelliste Darrett Adkins à la Juilliard School à New York, novembre 2014.

LE LANGAGE DE LA PEINTURE

De Fabienne Verdier, on connaît l'étonnant parcours – raconté dans son livre *Passagère du silence* – qui conduisit la jeune étudiante de l'École des Beaux-Arts de Toulouse à partir vivre dix ans en Chine, dans la région du Sichuan, pour y recueillir et faire sienne l'ancienne culture des maîtres calligraphes que, pour ceux qu'elle avait laissé vivants, la Révolution culturelle avait condamné au silence et à l'oubli. Mais l'expérience humaine rapportée par le livre – celle d'une ténacité capable de vaincre obstacles et désillusions – a souvent occulté la raison première de ce voyage en Chine, la volonté d'explorer ce lien unique entre un sens exactement défini et une transcription graphique qui, bien qu'obéissant à des normes strictes, permet toutefois de révéler, par le tracé même du pinceau, la vision et l'émotion du calligraphe.

Cette capacité qu'ignore l'écriture occidentale, tout entière vouée à la seule transmission du sens, les calligraphes chinois l'ont porté à l'extrême jusqu'à rendre illisible à tous, sauf au petit nombre des plus fins lettrés, le sens des tracés de cette calligraphie éblouissante par la liberté de sa forme, la continuité du trait, sa fluidité, tout comme par l'organisation des blancs du papier dans les rets de l'encre, baptisée *écriture d'herbe*. Ce sont ces pouvoirs du caractère peint que Fabienne Verdier va découvrir au long de cette lente initiation qu'a finalement accepté de lui donner un vieux maître calligraphe. Mais, et ceci a été peu remarqué, dès qu'elle commence à les maîtriser parfaitement, la jeune initiée s'emploie à les détourner, multipliant les manquements aux règles, les aberrations volontaires : balisage systématique de la surface du support de soie par l'empreinte régulière d'un sceau enduit de cinabre introduisant dans l'image rêveuse d'un paysage de montagne aux pins la rigueur d'un Toroni (*Rivage*, 1990), joyeux désordre mêlant images de bonzaï, d'arbres ou de montagnes avec des empreintes de sceau et des idéogrammes d'écritures et de tailles différentes (*Le Monde en petit*, 1992) ou impressions juxtaposées à l'encre rouge d'un même sceau répété, celles-ci étant à leur tour oblitérées par l'apposition de caractères tracés en bleu cobalt (*Hommage aux variations sans thème de Yehudi Menuhin*, 1997, collection du Musée Cernuschi).

On pourrait dire qu'ayant, sous la férule de son maître, si longtemps rongé son os – « Tant que tu n'auras pas réussi à donner vie au trait horizontal, nous ne passerons pas aux autres traits, à l'écriture des caractères. L'unité du trait de pinceau est le fondateur. Souviens-toi du début du *Classique de la Voie et de la Vertu* de Lao Zi : « le un engendre le deux qui engendre le trois, qui engendre la diversité de l'existence. » – elle retrouve alors la leçon de l'Occident en le brisant pour en « sucer la substantifique moelle ». Elle perçoit dès lors que la vraie leçon de son maître avait été, au-delà de l'enseignement de l'écriture calligraphique, de lui permettre de percevoir que celle-ci « était peinture ».

Dès lors, le problème s'inverse : il ne s'agit plus pour elle, comme pour le calligraphe classique, de transmettre par l'attaque du pinceau, la modulation du trait une sorte de glose personnelle coulée dans l'immuable structure du caractère tracé sur le papier, mais de produire, par les seuls moyens de l'encre et du pinceau, une forme inventée qui, sans décrire le monde, par son pouvoir de suggestion établisse avec celui-ci un lien à la fois inexpliqué et évident. Proche, par la liberté du geste, de la grande peinture expressionniste abstraite, l'œuvre de Fabienne Verdier en diffère cependant de façon radicale par l'attache qu'elle entend, au contraire, maintenir avec le réel. Ainsi, lorsqu'elle s'en approche le plus – avec la série dite *Walking Painting* (2013) – il n'est dans son travail nulle référence aux œuvres de Pollock mais une logique technique. Elle a en effet remarqué que les monstrueux pinceaux, formés de trente-cinq queues de crins de cheval avec lesquels elle travaille, lorsqu'elle les fait glisser, chargés d'encre, au moyen d'un palan qui en permet – malgré le poids – la mobilité, laissent « goutter » au-dessus des toiles posées au sol de fins filets d'encre qui s'additionnent comme naturellement au dessin qu'elle trace. La tentation un jour fut forte de laisser seuls ces *drippings* au naturel, donnant ainsi naissance à la série. (Il n'est pas inutile de rappeler que, tout au long de ses écrits sur Jackson Pollock, William Rubin contesta le terme de *dripping* utilisé à l'égard de son œuvre, faisant remarquer qu'il ne faisait pas « goutter » son pinceau et suggérant de lui substituer *pouring*, celui-ci tenant mieux compte du geste de Pollock.) Ce que cherche alors Fabienne Verdier avec ces tracés ténus, c'est à rendre tangible le temps de la traversée de la toile, d'inscrire au moyen de ces lignes d'encre – sans commencement ni fin – la durée d'un geste comme une métaphore de la vie.

Je fais fabriquer des châssis sur mesure en bois qui supportent mon poids. Chaque tableau est une aventure vécue sur la toile : c'est-à-dire que je rentre dans l'espace de la toile avec le pinceau et je peins ces grands flux, ces grandes dynamiques dans l'espace. Je me déplace dans le paysage que je suis en train de peindre. C'est quelque chose de très, très émouvant. **F.V.**

De ce besoin qu'éprouve l'artiste de lier son œuvre à un permanent jeu d'échos avec la réalité du monde tout autant qu' avec les souvenirs de son enfance – que ce soit la forme des rochers bretons à marée basse ou l'imbrication des vagues lorsque le vent souffle sur le fleuve –, avec ses lectures dont elle note soigneusement dans ses carnets les passages qui semblent répondre à ses intuitions, avec les peintures dont elle ne cesse (des primitifs flamands aux toiles de Rothko) de scruter l'image pour percer le secret de l'émotion qu'elles procurent, il ne reste, le tableau achevé, qu'un langage libéré de tout ce qui l'a un jour constitué – de la calligraphie chinoise au *Stabat Mater* de Pergolèse, de la peinture de Pollock à « la joie d'une hirondelle en vol », qu'une densité inexplicable.

Mais si, pour un peintre, il va de soi que la réalité visuelle est l'évident diapason du travail, Fabienne Verdier, parce que son œuvre est au départ fondée sur la dichotomie sens/écriture de la calligraphie, ne pouvait que percevoir les limites d'un seul garant. Dans les entretiens qu'elle eut en 2007 avec Charles Juliet, elle déclare déjà : « Ma peinture est certainement d'essence musicale. Pour moi, il y a une même pratique du principe interne lorsque je donne vie au chant et lorsque je donne vie au trait. » Il est donc naturel que l'offre de la Julliard School de New York de venir travailler pendant un semestre avec professeurs et étudiants ait reçu d'elle un accueil immédiatement favorable.

Mais de l'idée à la pratique, tout était à réinventer. Loin de l'atelier et de sa fosse permettant de suspendre les grands pinceaux, il fallait non seulement concevoir un matériel léger, de dimensions réduites – un simple plateau de table remplaçant le vaste sol de l'atelier sur lequel Fabienne Verdier peint – mais aussi concevoir un mode de travail où le peintre ne décidait plus seul de son œuvre mais dépendait des sons créés par le musicien qui, lui-même, devait prendre en compte l'étrange transcription qu'en faisait l'artiste.

La peinture, quand je suis face à ses encres, produit sans arrêt une espèce de miroir du réel. C'est pour ça que j'ai une passion pour Monet parce que tous les matins il se réveillait et allait voir ces reflets dans l'eau pour saisir comme un miroir ces fulgurances et ces reflets d'arbres et de lumières. C'est lui qui a inventé la peinture abstraite finalement. Avec ses quelques touches immédiates, sa perception immédiate, il a été au plus près de ce « tel quel » du réel. **F.V.**

« Ce que je peins coule de moi comme un reflet de la réalité. Les soucis de vraisemblance ne m'importent pas. Seule m'anime la puissance expressive du panorama. Ma quête se porte sur la teneur de la forme, la réverbération du sens, sa valeur spirituelle plus que la forme elle-même. Je n'interprète pas l'esprit de la montagne devant la montagne en plantant mon chevalet sur le site comme Paul Cézanne. Je me plante au centre du tableau pour vivre l'expérience réelle de la genèse d'un paysage. (…) Il faut attendre parfois longtemps une instance favorable pour donner vie à ce geste qui "aille de soi". Je monte sur les hautes cimes pour saluer le ciel. Je redescends dans la vallée pour parler aux arbres. (…) Je ne sais plus la différence entre la réalité et la vision de l'esprit. Je capture des lumières, des nuées qui s'éveillent, qui s'échappent, qui s'installent sur la toile, je transporte des multitudes, je concrétise des sensations… »

C'est un mécanisme de même ordre que Fabienne Verdier utilise à partir des sons produits par le piano ou le violoncelle : une notation rapide au crayon des hauteurs relatives, de l'enchaînement des parties… qui trace, en haut de la feuille, une sorte de *panorama* – pour reprendre le terme du peintre –, une manière de diagramme du temps et de l'émotion musicale. Ce n'est qu'à force de répétitions des motifs, d'écoute attentive de la durée de vibration d'une note tenue… que l'encre et le pinceau entrent à leur tour en jeu, transformant en œuvre l'intuition première notée par le crayon.

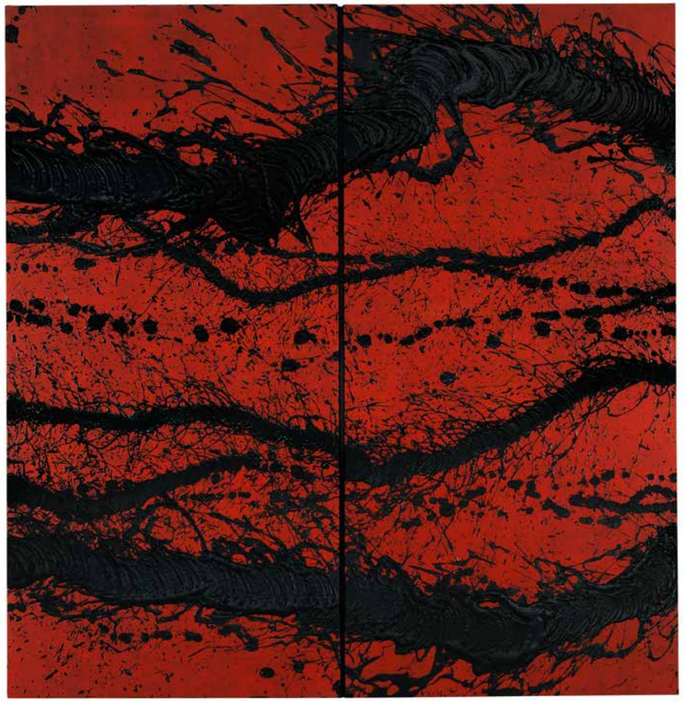
Rien pourtant dans ce travail des visées des peintres musicalistes, cherchant à produire l'Image de leurs partitions musicales préférées – de tous ces peintres, seul Charchoune, échappa au ridicule de réaliser une image fixe du flux musical en modulant avec une infinie finesse les couleurs de ses toiles monochromes – mais au contraire le souci de confronter à l'expression musicale le langage de la peinture. Cette approche ambivalente n'est pas sans rappeler le rapport que la calligraphie avait, dans sa double lecture de caractère et de signe, enseigné, au début de son œuvre à Fabienne Verdier. C'est que tout au long de son travail, l'artiste aura souhaité faire de sa peinture non seulement un langage qui lui soit spécifique mais qui se trouve en résonance avec toutes les formes du monde qui l'entourent.

Daniel Abadie

catalogue

Je ne suis ni une scientifique ni une intellectuelle ou une universitaire,
mais j'ai l'impression que le peintre expérimente une autre forme d'intelligence.
Il explore ce qu'on pourrait peut-être appeler « la connaissance intuitive ».
Au-delà du connu, du défini, de la pensée raisonnante. **F.V.**

Dialogues des Carmélites (souvenir de Francis Poulenc)
2013, encre, pigments et vernis sur toile, 213 x 412 cm



Dixit Dominus, Georg-Friedrich Haendel, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 182 x 177 cm

Quand je me retrouve en état de me fondre dans cette réalité du paysage, je me rends compte que je suis fragment du réel, que je fais partie intégrante de ce souffle qui anime toute chose, de ce grand principe qui régit toute chose. Le travail du peintre, c'est ce que Bergson appelle « La Pensée et le mouvant », c'est sentir cette création continuelle, cet élan vital qui anime, ce jaillissement ininterrompu. Le pinceau a cette vertu extraordinaire, c'est d'être à l'écoute de ces vibrations intérieures, de ces vibrations du monde et le peintre n'est rien d'autre que celui qui tente de transcrire cet esprit de la vie. **F.V.**

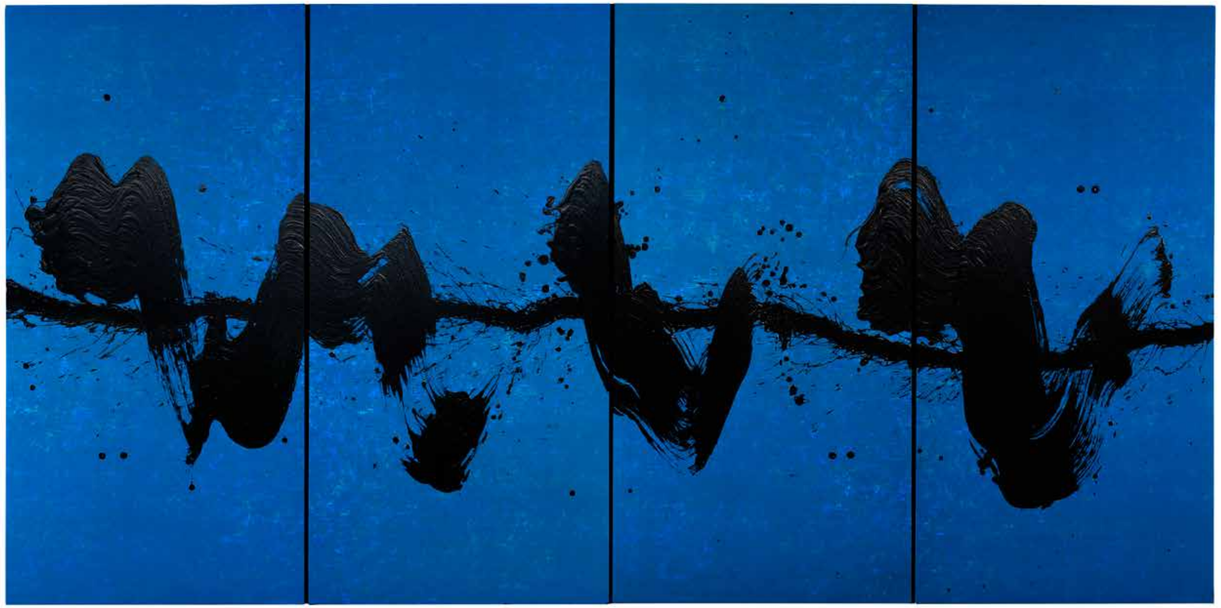
Mnémosyne, 2014, encre, pigments et vernis sur toile, 244,5 x 375 cm

Fabienne Verdier travaillant avec le violoncelliste Darrett Adkins,
à la Juilliard School à New York, novembre 2014.

Notation 04 du 22/10/2014, d'après « Dans la lourdeur de la terre », composition pour piano de Philip Lasser, encre sur résine, 80 x 200 cm

Notation 01 du 29/09/2014, d'après « Premiers pas vers l'infini », composition pour piano de Philip Lasser, encre sur résine, 60 x 200 cm

Pourquoi la musique m'aide ? C'est lorsque tout à coup, je me sens déconnectée de cette source vive – qu'on a tous en nous – mais avec laquelle c'est un très, très long travail de se connecter.
Ainsi, par exemple, je mets Mozart dans mon atelier et je tente de replacer ma voix grâce au chant. Effectivement, quand vous cherchez la sonorité en vous, quand vous tentez de sortir le son et de placer votre voix dans votre corps, tout à coup vous ressaisissez toutes ces pensées fragmentaires, toutes ces douleurs corporelles, toutes ces souffrances de fatigue. Et lorsque le son jaillit, vous retrouvez une jubilation, vous êtes dans un oubli total et, en même temps, vous êtes totalement connectée à ce que l'on possède de plus beau, c'est-à-dire, la grande respiration de l'être. Et ça jaillit et ça sort de vous et toutes les substances de votre être donnent cette tonalité à cette voix qui surgit.
Et dans la peinture, c'est la même chose.
Et quand je n'arrive plus à me connecter à cette voix-là et que plus rien ne sort de mon pinceau, je la retrouve plus facilement par le chant que par une volonté intellectuelle de me reconnecter à la peinture.
Donc c'est un état d'être et il faut le cultiver : il faut retourner à une vie de suprême simplicité, s'émerveiller quand je traverse le jardin du petit brin d'herbe et de la perfection de sa courbe, de tout et d'un rien.
Mais dans le monde d'aujourd'hui c'est excessivement difficile. **F.V.**



Marche bleue, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 180 x 363 cm

Fabienne Verdier travaillant avec le compositeur Philip Lasser
à la Juilliard School à New York, décembre 2014.

Pour moi, une certaine vérité de l'interprétation du réel c'est de revenir à une fluidité. Tout est mouvement, tout est impermanence. Et c'est dans la saisie immédiate de cette fulgurance que j'ai l'impression qu'on peut peut-être toucher à une vérité. **F.V.**

Résonances 2, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 90 x 180 cm

CHARLES SIGEL Un jour, Alechinsky m'a dit qu'un calligraphe chinois lui avait offert un pinceau et qu'il avait trouvé que c'était un gentil petit cadeau. Mais, lorsqu'il a utilisé ce pinceau, il s'est rendu compte que c'était une merveille parce que c'était un outil vivant qui se gorgeait d'encre, qui était à la fois large et précis. Il y avait là une autre conception de la peinture qui n'avait rien à voir avec nos brosses de peintres occidentaux.

FABIENNE VERDIER C'est pourquoi je suis partie à l'autre bout de la terre : tout simplement parce que l'acte de peindre à la verticale du maître chinois, a quelque chose de génial et qui me paraissait fondamental. J'ai étudié pendant des années avec de tout petits pinceaux à trois poils de chèvre puis, petit à petit, j'ai trouvé cette verticalité qui joue avec les lois de la gravité grâce à une réserve d'encre à l'intérieur – ce qu'on appelle la « pointe sacrée ». J'ai alors pris conscience que le pinceau ne jouait pas seulement avec les lois de la gravité – qui sont déjà quelque chose d'extraordinaire puisque tout en ce monde est sous l'influence de la gravité – mais que toutes les formes de l'univers sont façonnées par ces forces fondamentales.

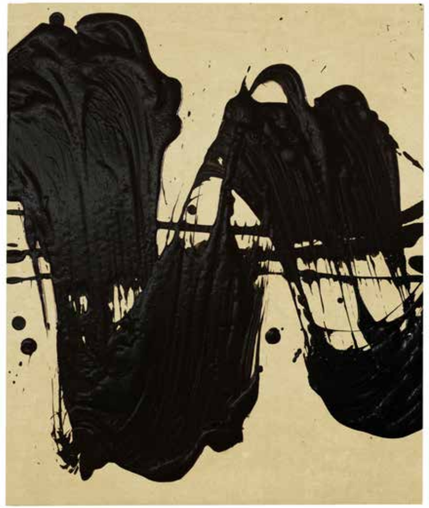
Résonances 5, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 90 x 180 cm

CHARLES SIGEL La musique dit des choses qui sont indicibles ou ineffables par le mot ou la pensée concrète. C'est un langage qui dit le non-langage. La peinture serait-elle un peu la même chose ?
FABIENNE VERDIER Oui, ce sont des « pas grand-chose » qui nous aident à explorer ce champ de perception indéfinissable de l'homme et du monde. Et moi, par l'expérience de la peinture, plus ça va, plus je me rends compte qu'on est infini. C'est-à-dire que c'est l'expérience de la matière-peinture, qui me montre qu'on est dans un écoulement, dans un élan vital qui est sans cesse en transformation, en devenir, en changement. J'essaie de saisir cette vérité-là et c'est infini puisqu'on est dans un devenir constant.

Résonances 3, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 90 x 180 cm

Polyphonie 1, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 90 x 180 cm

CHARLES SIGEL La position verticale du pinceau, est-elle déjà une façon d'être en communication avec le monde ?
FABIENNE VERDIER Exactement. C'est une voie d'accès pour que la forme qui naît du pinceau, qui s'écoule tout à coup, soit plus en accord avec le monde.

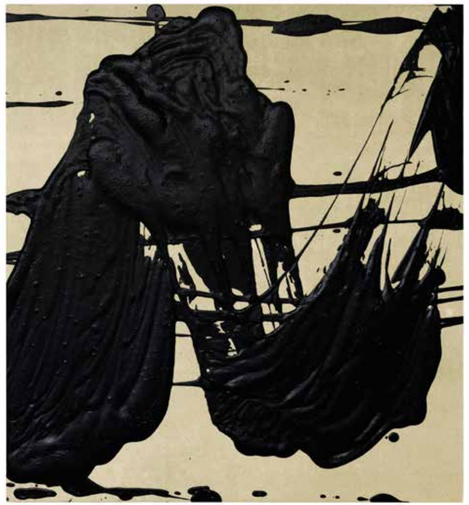


Petites résonances 2, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 60 x 50 cm
Petites résonances 1, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 60 x 50 cm

Polyphonie 2, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 90 x 180 cm

Petites résonances 3, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 60 x 50 cm
Petites résonances 4, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 60 x 50 cm

Polyphonie 3, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 90 x 180 cm



Petites résonances 6, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 50 x 40 cm
Petites résonances 5, 2015, encre, pigments et vernis sur toile, 50 x 40 cm

Je pense à Braque qui disait « Il n'est en art qu'une chose qui vaille : celle qu'on ne peut expliquer ».

Suite provençale en hommage à Darius Milhaud
2015, encre, pigments et vernis sur toile, 180 x 272 cm

Fabienne Verdier working with cellist Darrett Adkins at the Juilliard School in New York, November 2014.

THE LANGUAGE OF PAINTING

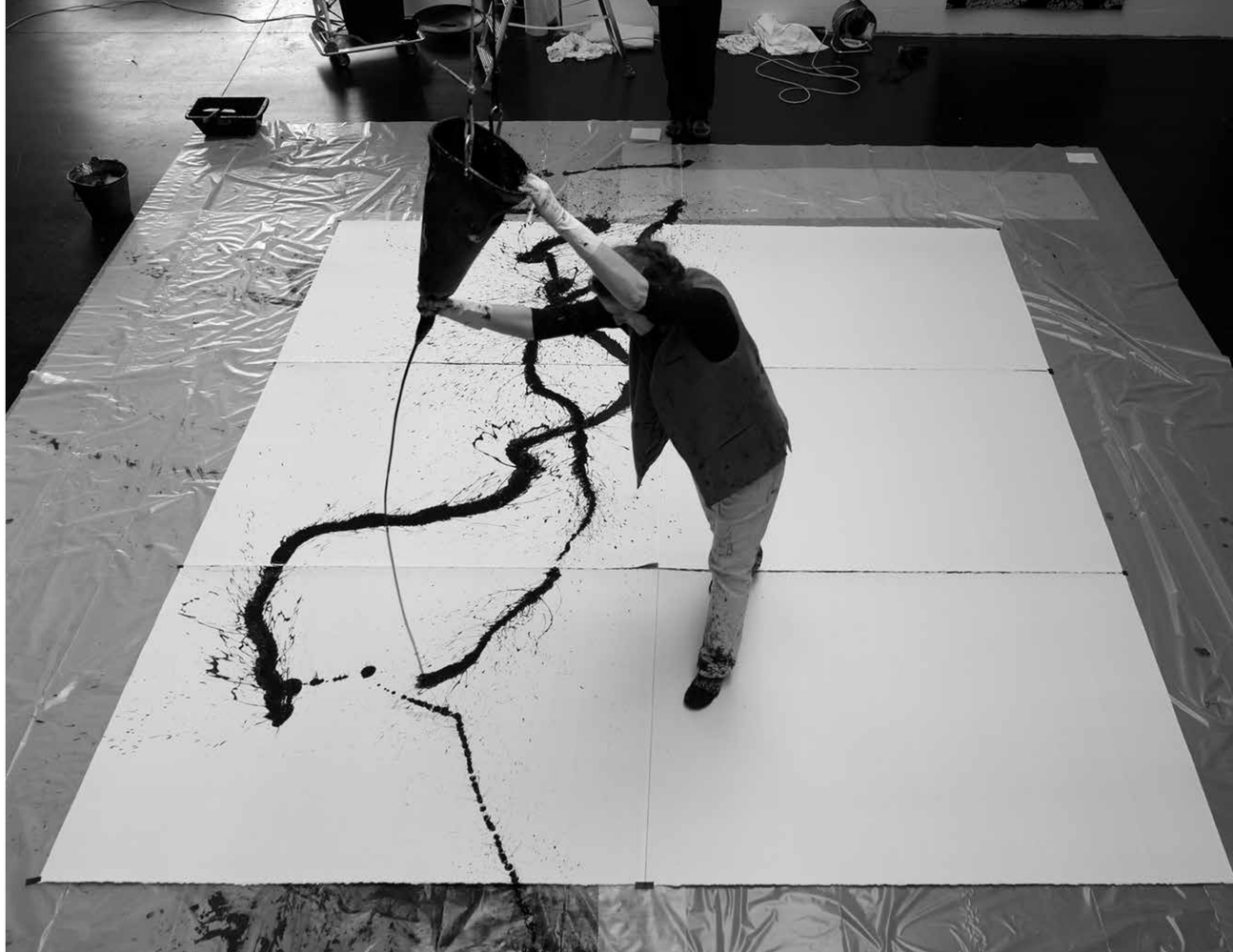
The astonishing journey related by Fabienne Verdier in her book *Passagère du Silence* is by now well known, a journey that took this young student from the Art School in Toulouse to the region of Sichuan in China where she lived for ten years, absorbing and mastering the ancient culture of the master calligraphers—those the Cultural Revolution had spared, but sentenced to a life of silence and oblivion. The human experience related in the book, the tenacity she proved in conquering obstacles and disillusionment, has often detracted from the main reason for the journey to China: her determination to explore the particular link that exists between precisely defined meaning and its graphic transcription; a link that engages with the strictest of rules, yet has the power to express the calligrapher's inner vision and emotion through a line drawn by a paintbrush.

Western scripts are entirely devoted to the transmission of meaning, and remain oblivious of this faculty. Chinese calligraphers on the other hand have developed it to such an extreme that none but a small number of the most subtle scholars are able to interpret the meaning of the lines in this calligraphy, known as *grass script*, with its dazzling freedom of form in the continuity and fluidity of the brushstroke, and the way blank spaces are arranged on the paper within the mesh of ink. It was this faculty contained within the painted character that Fabienne Verdier discovered during her long period of initiation, after one old master calligrapher finally agreed to teach her. However, it has seldom been recognised that when, as a young disciple, she began to perfectly master her art, Fabienne Verdier also began to subvert it. She avoided adhering to the rules, she deliberately deviated from them. She for instance spaced imprints at regular intervals using a seal inked with cinnabar on a silk panel support, thereby introducing into the dreamy landscape of a mountain with pine trees a precision reminiscent of Toroni (*Rivage*, 1990); she played with the notion of disorder, gleefully blending images of bonsais, trees and mountains with seal imprints and ideograms in different scripts and sizes (*Le Monde en petit*, 1992); she juxtaposed red ink imprints from the same seal, which were then obliterated beneath blue cobalt characters (*Hommage aux variations sans thème de Yehudi Menuhin*, 1997, Musée Cernuschi collections).

Under her master's strict guidance, it might be said that she gnawed away at a bone—"Until you have put life into the horizontal brushstroke, we cannot go on to the other strokes, to script and characters. Unity in the brushstroke is the foundation. Remember the opening words of Laozi's *Classic of the Way and Virtue*: 'one begets two; two begets three; three begets all things.'" Then, on re-discovering the teaching of the West, she broke the bone in order to suck its 'substantific marrow'. She realized that beyond learning calligraphic script, what the master had truly taught her was to see that his teaching "was painting".

At that point, the issue was reversed: unlike for the classic calligrapher, it was no longer a matter for Fabienne Verdier of using the attack of the brush as the transmission point, of using modulations in the stroke as a kind of personal gloss over the character's immutable structure on paper, but using only ink and brush to produce an invented form that, without describing the world, would through its suggestive power establish an unexplained yet self-evident link with it. While Fabienne Verdier's gestural freedom is close to the great abstract expressionist painters, it is also radically different in that she is intent on maintaining her attachment to reality. Yet when she seems to come close to abstract expressionism, as with the *Walking Painting* series (2013), she is not making a reference to Pollock but rather to an analysis of her own painting technique. For her work, she uses monstrously oversized paintbrushes made from thirty-five horsetails, which, when fully loaded with ink and mounted on a hoist to provide mobility despite their weight, as they slide over the canvas on the ground below them, leave fine trickles of ink, a natural addition to the drawing she is making. At some point there was a strong temptation to let these *drippings* stand as they were, and so the series came into being. (It should be noted that in all his writings on Jackson Pollock, William Rubin consistently contested the use of the term *dripping*, stating that the painter did not make his brush drip; he suggested the term *pouring* was more appropriate to Pollock's movements.) The tenuous traces made by Fabienne Verdier are tentative markers of the time taken to move over the canvas; with these ink lines – which have no beginning and no end – she seeks to register the time spanned by gesture, as a metaphor for life.

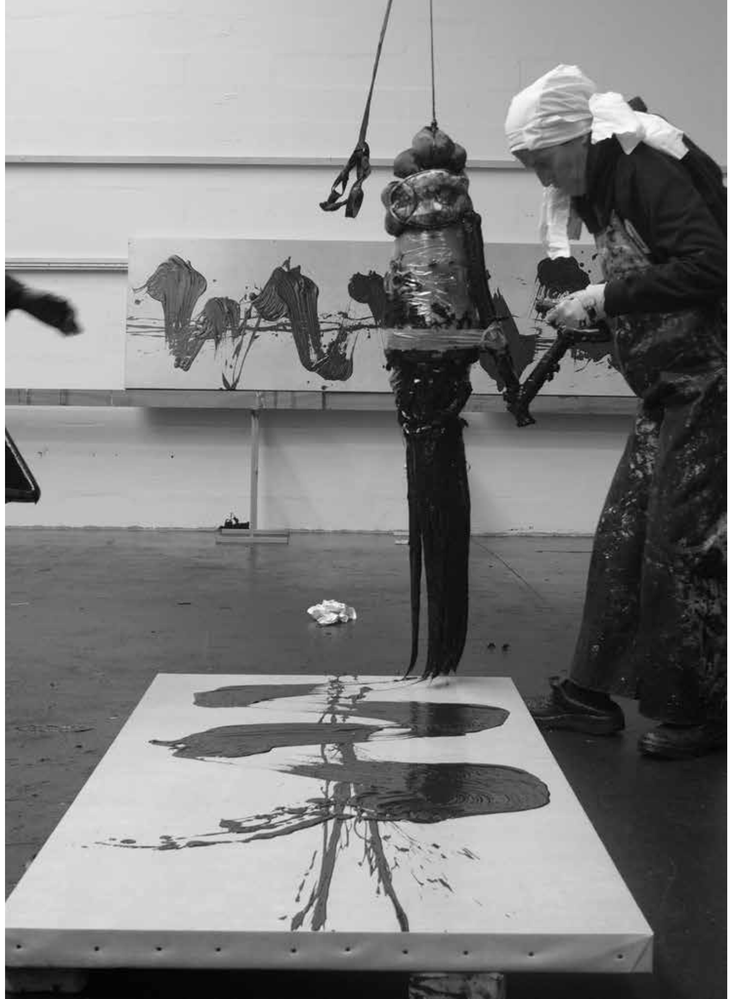
I have my frames made from a wood that will take my weight. Each painting is an adventure that I live out on the canvas, by which I mean I physically enter the space of the canvas with the brush, and I paint great streaming flows, great dynamics in space. I move about inside the landscape I am painting. It's very, very emotional. **F.V.**



There is a need to keep her own work in a constant echoing interplay with the reality of the world and with childhood memory—the shape of rocks at low tide in Brittany, waves interlacing as the wind blows over a river—, or else with the books she reads, certain passages corresponding to her own intuitions that are carefully copied into notebooks, and with the paintings that she ceaselessly scrutinizes (from the Flemish primitives to Rothko) in order to crack the secret of the emotion they convey. But as soon as the painting is finished, all that remains of this need is language, divested of all that once composed it—whether Chinese calligraphy or the Stabat Mater by Pergolesi, whether Pollock's painting or the "joy of a swallow in flight"—and a density that is baffling.

Painting is very obviously founded on an accordance with visual reality. Fabienne Verdier's work, however, was based from the very first on the calligraphic dichotomy of meaning/script; she could not ignore the limitations of the single guarantor. In conversation with Charles Juliet in 2007, she stated: "The essence of my painting is music. For me, the same internal principle is at work whether I breathe life into song or into a brushstroke." So naturally when the Julliard School in New York invited her to work for a semester with their professors and students, she immediately accepted.

Yet, before the idea could be put into practice, everything had to be re-thought. No longer at home in her studio and the space of the 'pit' built to suspend the immense brushes, she had to design lighter equipment on a smaller scale—a simple table top replaced the vast studio floor where she paints—and also a working method: no longer being alone in determining the course her work would take, and being dependent on the sounds created by a musician, just as the musician would have to allow for unfamiliar strangeness in her transcription of the music.



"What I paint flows from me like a reflection of reality. I'm not bothered about likeness. What drives me is the panorama's expressive powers. My search is for content within form, meaning reverberating, for spiritual substance more than the form itself. I don't interpret a mountain facing the mountain, setting up my easel opposite it like Cézanne did. I place myself in the centre of the painting so I can really experience the landscape coming into being. (...) Sometimes I have to wait a long time for the right moment so I can give life to a 'self-evident' gesture. I climb up to the mountain tops and greet the sky. I go back down into the valley and talk to the trees. (...) There's no longer any difference between reality and what my mind has envisioned. I capture lights, clouds as they awaken and slip away, as they settle on the canvas, I transport multitudes, I make feelings real..."

Fabienne Verdier uses the same type of approach for the sounds made by a piano or cello: she quickly pencils in the relative heights, the way the different passages move on from each other, recording at the top of the page a sort of panorama—to use her term—, a diagram of time and the emotion produced by the music. Then, after listening again and again to the various motifs, the length of time a vibrating note is held, the ink and brush come into play, transforming the first intuition she noted in pencil into art.

Yet nothing in this work resembles the ambitions of the so-called 'Musicalist' painters who sought to come up with an Image for their favourite pieces of music (of all these painters, only Charchoune avoided the ridiculousness of turning musical flow into a fixed image by infinitely modulating, with great finesse, the colours of his monochrome paintings). Fabienne Verdier, on the contrary, seeks to bring musical expression face to face with the language of painting. This two-fold approach leads back to the teachings of calligraphy, the dual reading of character and sign she learnt early on. And throughout her work, Fabienne Verdier has aspired to make her painting a language that is not only specific to her but is in resonance with all the forms of the world around her.

Daniel Abadie

When I face painting, and the inks I use, it's as if it continually mirrors a kind of reality. This is why I am passionate about Monet. Every morning he woke up and went to see the reflections in the water. Like a mirror capturing sudden flashes, the reflections of trees and light. He's the one who invented abstract painting in fact. A few touches made on the instant, his immediate perception, he was closest to reality as it stands. **F.V.**

Fabienne Verdier

1962 Née à Paris.
1983 Diplômée de l'École des beaux-arts de Toulouse.
1984 Obtient une bourse à l'Institut des beaux-arts du Sichuan, Chine.
1984-1993 Étudie la peinture, l'esthétique et la philosophie, à l'Institut des beaux-arts du Sichuan, auprès des derniers grands maîtres chinois de la peinture.
2003 Publication par Albin Michel de *Passagère du silence* ; récit de son parcours d'apprentissage auprès de maître Huang Yuan.
La peinture *Hommage aux variations de Yehudi Menuhin* entre dans les collections permanentes du musée Cernuschi, Paris.
Exposition personnelle, galerie Ariane Dandois, Paris
2005 Exposition personnelle, galerie Alice Pauli, Lausanne.
2007 Publication par Albin Michel de la monographie *Entre ciel et terre*, ainsi que des *Entretiens avec Charles Juliet*.
La Fondation Hubert Looser lui commande quatre tableaux de grand format en réponse aux œuvres de la collection (John Chamberlain, Donald Judd, Willem de Kooning, Ellsworth Kelly et Cy Twombly).
Le Musée national d'art moderne (Centre Pompidou) acquiert sa première œuvre de l'artiste.
2009 Participe à l'exposition « Elles@Centre Pompidou », Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.
Exposition personnelle, « Peinture », galerie Jaeger Bucher, Paris.
2010 Commande de deux fresques monumentales pour le Palazzo Torlonia à Rome. À cette occasion un film de Philippe Chancel : *Fabienne Verdier : Flux*, documente la création de ces deux peintures et un livre de Éric Fouache et Corinna Thierolf est réalisé par les éditions Xavier Barral, Paris.
2011 Participe à l'exposition collective « Art of Deceleration, from Caspar David Friedrich to Ai Weiwei », Kunstmuseum, Wolfsburg.
2012 Participe à l'exposition collective « My Private Passion–Foundation Hubert Looser », Kunstforum, Vienne.
Publication de *Fabienne Verdier–Painting Space*, Essai de Doris von Drathen aux éditions Charta, Milan.
2013 Mark Kidel réalise pour France Télévision le documentaire *Fabienne Verdier, peindre l'instant*, produit par Les Films d'Ici et diffusé par France 5.
Exposition personnelle « Fabienne Verdier, l'esprit de la peinture, hommage aux maîtres flamands », Musée Groeninge et Musée Hans Memling, Bruges.
Parallèlement, une exposition personnelle « Fabienne Verdier, L'esprit de la peinture, notes et carnets », se tient à la Maison d'Érasme, Bruxelles.
Collabore avec l'architecte Jean Nouvel pour le projet du Musée d'art national de Chine (NAMOC) à Beijing.
Exposition personnelle, Art Plural Gallery, Singapour.
Exposition personnelle, galerie Patrick Derom, Bruxelles.
Participe à l'exposition « The Hubert Looser Collection », Kunsthaus, Zurich.
Exposition personnelle « Energy Fields », galerie Jaeger Bucher, Paris.
2014 Exposition personnelle « Crossing Signs », City Hall, Hong Kong.
Participe à l'exposition « Formes simples », Centre Pompidou-Metz.
Participe à l'exposition « Köningsklasse II », organisée par la Pinakothek der Moderne au château d'Herrenschiemsee, Allemagne.
Commande d'Unibail-Rodamco pour la création d'une œuvre monumentale, Tour Majunga, La Défense, Paris.
Résidence à la Juilliard School of New York.

GALERIE ALICE PAULI