

Fabienne Verdier | Quand j'étais à l'École des beaux-arts, on nous apprenait à aller sur le motif pour croquer les formes de la réalité, étudier ces structures et ensuite en faire quelque chose, chercher un idéal de forme et interpréter. Puis j'ai tout quitté pour faire un pas de côté, afin de penser autrement, et m'intéresser à une tout autre culture, plusieurs fois millénaire ; je suis arrivée en Chine, et les vieux lettrés chinois se sont moqués de moi, évidemment, parce que quand nous partions escalader les montagnes sacrées, j'avais mon petit carnet pour croquer les structures minérales, la montagne, les objets de la réalité, afin d'essayer de retenir ces formes et d'en transposer l'esprit.

J'ai mis des années à désapprendre le fait d'aller sur le motif pour tenter de figurer les formes et les structures complexes de la réalité. Ils m'ont enseigné cette idée de cultiver une sorte de réceptivité. Il n'y a pas l'homme d'un côté et la nature de l'autre, l'homme et la nature ne font qu'un : il y a une respiration commune, une énergie commune, qui circule entre le dynamisme qui nous anime et le dynamisme des forces à l'œuvre dans la nature. Ensuite, de retour dans l'atelier, une fois que l'on a digéré et que l'on se met au travail, le jour où l'inspiration revient, le cerveau, le système nerveux central, capte une réminiscence de ce souvenir, de l'émotion poétique que l'on a eue à ce moment-là. Il y a une transformation de l'information, et l'on peut inventer un langage poétique dans la captation de ce mouvement spontané. La réalité n'est pas cette figuration représentée dans la peinture

classique, avec la perspective euclidienne. Elle est peut-être ce mouvement spontané qui parle de la poésie du monde sensible, avec lequel on peut partager cette ligne, cette modulation de la ligne universelle, ce dynamisme, qui tout à coup évoque certaines beautés des structures de la nature.

Donc j'ai pratiqué cette introspection, dans cette autre culture multimillénaire, pendant une dizaine d'années. Et quand je suis rentrée, je me suis à nouveau enfermée dans ma fosse d'atelier en m'efforçant de quitter l'enseignement, la culture chinoise, l'idéogramme, de quitter la pensée raisonnante, et de saisir cette force à l'œuvre qui me chantait des paysages, des structures végétales, les mouvements des rivières, la vie des rêves et des songes... Je peux voyager dans l'immobile, dans un arbre, simplement par la magie de ce que la matière m'enseigne quand je me plonge dans ses modulations, comme le musicien parvient, par une abstraction, par des structures sonores, à nous faire vivre les bruissements dans un feuillage, les mouvements de l'eau — Debussy, Ravel et d'autres.

Et puis un jour, j'ai rencontré le directeur du musée Granet, Bruno Ely, qui m'a fait faire l'ascension de la Sainte-Victoire, et quand j'ai fait l'effort de grimper sur le dos de la montagne, d'avoir cette perception tangible de la matière du monde — parce que c'était dur, cette ascension —, Bruno m'a dit : « Est-ce que ça ne serait pas intéressant, si l'on prépare cette exposition à caractère rétrospectif, que vous quittiez la solitude de l'atelier, que vous quittiez votre fosse et l'introspection, afin de voir — après ce grand détour,

ce travail que vous avez fait pendant 40 ans — ce qui se passe quand vous revenez sur le motif? » Là, j'ai pris un peu peur, parce que je me suis dit : « Zut, je n'ai quand même pas fait tout ce chemin pour revenir sur le motif avec mon petit carnet de croquis... » Finalement, nous avons décidé, avec mon mari, mon fils et mes deux assistants, d'accepter cette aventure un peu folle sur le territoire cézannien, sur le plateau de Bibémus. Nous avons inventé un atelier nomade, capable de balader le grand pinceau de plus de 60 kilogrammes de matière. Installer cet atelier nomade sur le bord des précipices du plateau de Bibémus, voir le pinceau au vent, qui avait envie de dialoguer avec les forces à l'œuvre dans la nature, c'était très émuant.

Cela a été difficile pour moi de retourner dans la complexité du monde et d'être à nouveau en immersion dans la nature. Là, j'ai compris qu'on puisse devenir fou ; j'ai compris Van Gogh, j'ai compris Gauguin. Parce que le peintre est quand même un petit être sensible, son cerveau scanne des choses, les relie à une expérience vécue, sait qu'il peut transformer ceci ou cela... Mais quand tout à coup ce sont des myriades d'informations qui chantent et vibrent de toutes parts, on entre dans une grande fragilité, une sorte d'anéantissement, on se dit que l'on est bien peu de chose et l'on se demande comment répondre à cette grande nature qui a tellement d'audace, qui est tellement géniale dans toutes ses formes et sa poésie... En plus de tout ça, on a l'histoire de la peinture qui est là sur nos épaules : on sait que Turner est monté

et s'est accroché en haut du mât d'un navire au milieu des tempêtes pour essayer de comprendre les mouvements de l'essence du monde; on sait que Cézanne avait l'impression que ses yeux saignaient tellement il n'en pouvait plus d'essayer de voir ce qu'il y avait derrière le voile du réel; Masson a également représenté ces choses; Tal-Coat, aussi, est parti dans le vide et la vibration de la lumière et du minéral... Évidemment, en étant sur ce territoire, on a toute l'histoire qui revient, tout ce pan culturel, et l'on se sent bien idiot.

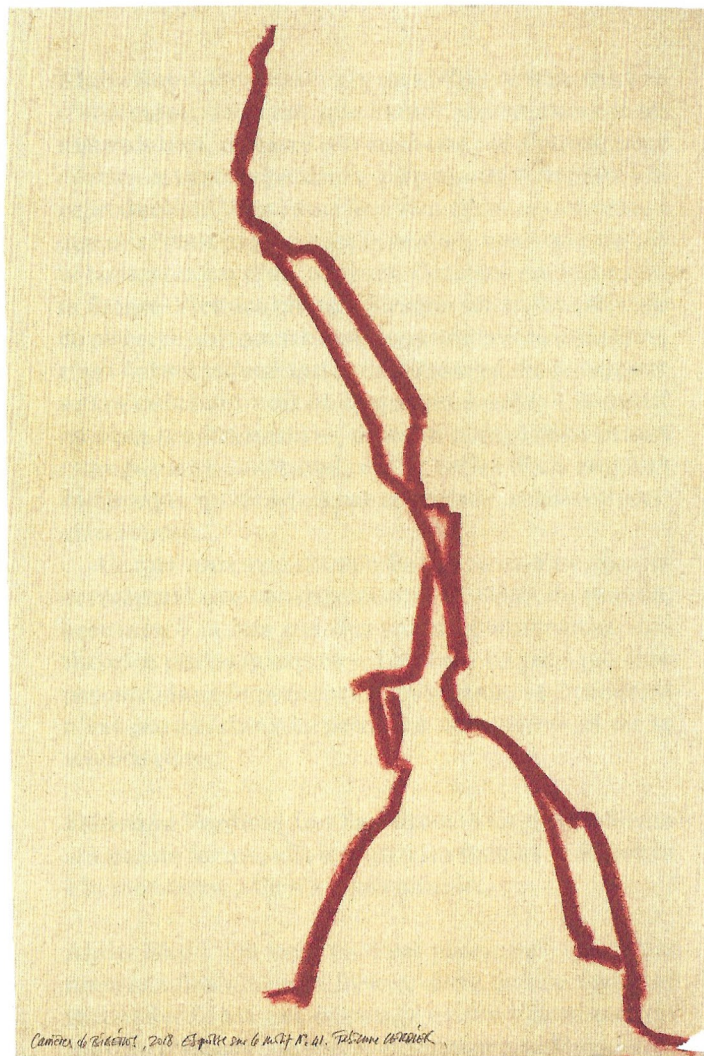
Pourtant, dans cet acte de peindre à la verticale, j'avais fait des efforts pour être en accord avec certaines forces de la physique fondamentale, travailler avec la gravité, la force électromagnétique; j'avais avancé un peu... On sait que toutes les formes qui naissent sur cette petite Terre et dans le monde sont façonnées par les lois de la gravité, j'ai donc voulu peindre à la verticale, en abandonnant la peinture classique sur chevalet et la construction du monde par petites touches. Je suis allée vers l'écriture du monde dans un écoulement de matière en me plongeant dans ce grand fleuve — comme Héraclite le disait, « on ne se plonge jamais deux fois dans le même fleuve ». Dans cette modulation, j'ai trouvé des choses, je me suis dit que déjà je me rapprochais un peu de la nature. Mais en immersion totale, je me suis rendu compte que je ne savais pas comment capter l'essence de cette montagne.

J'ai beaucoup d'admiration pour Cézanne qui, après toute une vie à aller sur le motif, a réussi à dire

quelque chose d'inouï, en partant d'une représentation figurative classique et en la déconstruisant, en essayant, avec ses touches, de créer des polyphonies d'accroches de lumière sur les arêtes de la montagne. Il nous dit : attention, la réalité de ce qu'on voit n'est pas la figuration, la figuration n'est qu'une illusion. Il allait ainsi dans le sens de ce que les grands chercheurs avaient découvert, à savoir que, finalement, cette réalité, ce n'est peut-être que des atomes en mouvement, une polyphonie de sonorités et de couleurs qui varient.

Donc moi, comment allais-je aborder cela? Ce qui est intéressant, c'est qu'à chaque génération, les peintres essaient de faire un pas de côté et d'attaquer un angle différent de la réalité. Quelle chance on a, ici, de pouvoir faire le tour de la montagne: on a positionné notre atelier nomade en cinq endroits. Cézanne lui-même disait qu'en faisant rien qu'un pas de côté, il avait l'impression de percevoir une forme tout autre. En allant du plateau de Bibémus au barrage de Bimont, à Saint-Antonin, j'ai pu comprendre que contrairement à ce qu'on voit de la réalité depuis un point immobile, quand on commence à tourner autour de cette montagne, ses formes varient à l'infini. C'est une prise de conscience que ce que l'on croit voir est en fait bien plus complexe. Donc je me suis dit: peut-être vais-je essayer de saisir le principe sous-jacent de la forme, c'est-à-dire ses tectoniques, ses telluriques, les puissances à l'œuvre, ces forces minérales qui l'ont créé, et peut-être les gens du territoire, les gens du pays — parce que c'est quand même pour

vous que l'on a fait tout ça — pourront-ils reconnaître la poésie de ce dynamisme à l'œuvre, sans qu'il soit nécessaire de peindre la réalité figurative de la montagne. Et c'est ce que j'ai tenté de faire ◆



Caneva di Bizzini, 2018. Espresso sui G. m. d. M. al. F. di S. m. C. B. S. K.