

Le Musée idéal

Décembre 2022 – Janvier-février 2023

Le musée imagine de Fabienne Verdier

« Je suis de ces quelques derniers peintres à croire encore avec ferveur à la transmission des puissances de l'esprit en un coup de pinceau », écrivait Fabienne Verdier dans Passagère du silence (2003), le récit de son long apprentissage en Chine de la calligraphie et de la peinture chinoise. Depuis, l'immense artiste qu'elle est devenue s'emploie à capter par le trait du dessin ou de la peinture l'élan vital qui anime le monde. Une quête qui se nourrit notamment d'un dialogue constant et direct avec la peinture des maîtres anciens. Le musée Unterlinden de Colmar lui consacre actuellement une grande exposition monographique, sous le commissariat de Frédérique Goerig-Hergott, où l'artiste se confronte au chef-d'œuvre des collections : le Retable d'Issenheim. L'occasion de l'interroger sur son rapport aux œuvres d'art et sa conception du musée idéal.

Fabienne Verdier dans son atelier,
Chambly, 2022, photographie de Laura Stevens

4

le musée idéal n° 4



Propos recueillis
par Laurent Lempereur

Quel souvenir gardez-vous de votre première visite au musée et du premier contact avec les œuvres d'art ?

Dans le sillage de 1968, mon père avait acheté une péniche pour y installer sa nouvelle famille recomposée. Il l'avait amarrée à Paris au pied de la passerelle Debilly, en bas du musée d'Art moderne. Nous étions passés de cinq à huit enfants en quelques semaines, il avait donc aménagé huit cabines dans cette ancienne barge hollandaise, et notre terrain de jeux et de découvertes était devenu l'esplanade du palais de Tokyo et les salles du musée d'Art moderne de Paris. C'est lors de ces escapades avec mon père que j'ai découvert la peinture, la sculpture et les installations d'art contemporain des années 1970. Grandement perturbée par la complexité des relations familiales lors de la séparation de mes parents, j'ai trouvé, dès six ans, une sorte de refuge dans l'art. Nous arpentions régulièrement les salles du musée du Louvre, du musée d'Art moderne. Et plus tard, le Centre Pompidou. Je me souviens aussi d'expositions fantastiques comme celle de Jean Tinguely au Centre national d'art contemporain, rue Berryer. Nous étions fous de bonheur devant ses machines à ballons féériques, son intelligence au service du jeu, de l'invention mécanique et de l'humour. J'ai encore cette image d'une dame hilare à califourchon sur la sculpture vélo qui devait pédaler pour faire tourner les pages du livre. Je me souviens aussi de celle de Yves Klein, au musée des Arts décoratifs, en 1969. J'avais été frappée par cet homme qui peignait le ciel dans ses immenses monochromes et les rêveries cosmiques de ses éponges bleues. Des champs entiers s'ouvraient devant moi. Nous étions aussi allés visiter une installation monumentale dans la forêt de Fontainebleau, d'une sculpture de Niki de Saint Phalle. L'entrée entre les jambes de cette femme cathédrale de vingt-huit mètres de haut a été un moment très marquant.

Le musée d'Art moderne était devenu notre Q.G. des week-ends. Nous faisons du patin à roulettes autour du pouce de César. Les parcours dans les sculptures

de Jesús Soto étaient comme des expériences multisensorielles, notamment dans celle composée de bâtonnets qui déclenchaient magiquement leur musique vibratoire et entraînée et provoquaient d'authentiques éclats de rire entre nous. Notre petit groupe était parfois la terreur des gardiens. Mon enfance s'est nourrie de ces instantanés de vagabondages et de déambulations désordonnées autour des œuvres de Jackson Pollock, Hans Hartung, Joan Mitchell, Rothko, Lee Krasner, Sam Francis, Willem de Kooning. En répondant à votre question, je me rends compte maintenant combien ces visites aux musées ont été fondatrices. Je dois beaucoup à mon père.

Qu'évoquent pour vous les mots « musée idéal » ?

C'est à la fois la notion de musée imaginaire et celle de palais des découvertes. Et dans ces deux concepts, la joie de l'enfance est au centre. Bien sûr, il y a parfois des ateliers pédagogiques dans les musées, mais souvent limités à quelques tranches d'âge, alors qu'il faudrait aussi pouvoir s'adresser aux visiteurs adultes qui ont tous gardé en eux leur âme d'enfant. Le fait de pouvoir manipuler, toucher, palper, sentir pour interagir est à mon sens essentiel. C'est le moyen de mettre le corps et la pensée en mouvement et, qui sait, influencer le destin du jeune visiteur. Évidemment, cela demande une organisation et des budgets spécifiques, mais devant la baisse de la fréquentation des musées, l'enjeu pour attirer de nouveaux publics est sans doute fondamental. Je me souviens qu'au musée Folkwang à Essen (Allemagne), des entreprises régionales offraient des journées entières d'entrées libres pour tout le public. Elles finançaient également des activités de médiation et d'atelier de manipulation.

Le musée idéal serait un espace que l'on traverse et qui aurait le pouvoir de nous changer, de nous transformer. Un espace capable de nous faire sortir de nos savoirs et de nos visions des choses trop arrêtées, de nous pousser à nous enrichir, de nous dilater vers des territoires inconnus. Il m'arrive de sortir épuisée de certaines



Planche de carnet d'atelier, 2021-2022,
technique mixte sur papier, H. 30, L. 46 cm, fonds de l'artiste

expositions comme si une énergie de réalité augmentée de toutes sortes de perceptions nouvelles m'avait électrisée. Même sans les codes pour tout comprendre, le cerveau enregistre une sensation, un sentiment, un rapprochement qui, un jour, révélera son énergie. Se frotter à la pensée d'autrui, dans sa diversité, fait grandir. Le temps de la visite permet aussi de se délester un peu, de tenter de s'oublier dans la découverte ou la rencontre d'une autre façon de penser et, curieusement, de révéler une partie encore inconnue de soi-même. Ainsi devient-on plus actif, plus vivant.

À quoi ressembleraient les collections de votre musée idéal ? Quelles seraient les œuvres que vous aimeriez y rassembler ?

Le musée de la Poste à Paris, qui a récemment rouvert en face de la gare Montparnasse, a consacré toute une salle aux timbres de la collection du musée imaginaire initié par André Malraux. De timbre en timbre, petit carré de couleur dentelé après petit carré de couleur dentelé, on visite tous les musées du monde avec les reproductions des tableaux les plus emblématiques. Les philatélistes qui expédiaient à leurs correspondants des

images pour accompagner leurs envois ont été d'une certaine façon les précurseurs des instagrameurs. Vous sortez de cette salle, qui est organisée en parcours circulaire, et vous avez le sentiment d'avoir voyagé dans le temps et dans l'espace grâce à ces petites fenêtres de quelques centimètres de côté. Vous choisissez vous-même d'arrêter votre regard là où bon vous semble. La juxtaposition de tous ces timbres vous permet aussi de faire des rapprochements totalement inattendus et vous créez vous-même votre propre musée imaginaire.

Musée idéal, je ne sais pas si c'est le bon mot, car dans idéal, il y a l'idée d'optimal ou d'exemplaire, alors que je crois que chacun peut en fait établir par la pensée ses propres analogies, ses propres regroupements, ses propres émerveillements. C'est en partie ce que je fais dans mes carnets d'ateliers. Ces derniers sont un assemblage empirique de notes et de collages, d'arrêts sur image de vidéos, d'expériences filmiques, de reproductions de dessins et de peintures, que j'ai réalisés ou que j'ai découverts chez d'autres artistes. Pour l'exposition au musée Unterlinden, j'ai créé une vingtaine de planches de carnets autour du Retable d'Issenheim peint par Grünewald, pour tenter de

reconstituer mon petit musée imaginaire autour des thèmes de cette exposition. Dans ces carnets, il n'y a pas d'ordre alphabétique ni de hiérarchie, mais plutôt une juxtaposition kaléidoscopique de pensées et d'images, afin de créer des cheminements, des rapprochements, et imaginer de nouvelles analogies. Ces planches sont donc un moyen de multiplier les points de vue, aussi différents soient-ils, de cheminer vers une réalité augmentée, de constituer des assemblages à partir des héritages inestimables que nous ont légués les historiens de l'art. Le premier tome de ces carnets devrait être publié en 2023, et je suis très heureuse qu'ils soient prochainement disponibles pour les jeunes étudiants en art. Mon désir est de laisser le public libre d'interagir avec ce chaos poétique de données, et de vivre ou de construire son propre cheminement, de nourrir son imaginaire.

Vous avez fait un long séjour en Chine lors de vos études d'art, qu'est-ce que cela vous a apporté ? Qu'avez-vous appris là-bas ?

Après mon diplôme des Beaux-Arts, j'ai souhaité poursuivre mes études pour me confronter à d'autres cultures et d'autres savoirs car, à la fin des années 1970, dans les écoles d'art en France, on avait tendance à penser que la peinture était morte et que les apprentis artistes devaient se tourner vers l'art conceptuel et abandonner l'objectif de se former aux techniques et aux savoir-faire des peintres. J'ai séjourné durant presque dix ans en Chine, dans les années 1990, et j'ai eu la chance de trouver quelques peintres qui avaient survécu aux purges de la révolution culturelle. Ils ont accepté de m'enseigner leurs techniques, qui jusqu'à la brutale rupture maoïste, se transmettaient de génération en génération.

J'avais choisi la Chine car j'avais perçu que la nature était au centre de toute la démarche esthétique, picturale et philosophique. En Occident, on mettait le plus souvent l'humain au centre de la composition d'un tableau ou d'une sculpture et la nature était reléguée sur les côtés, en Chine au contraire, c'est la nature et toutes ses manifestations, en constante mutation, qui était le sujet principal des tableaux. Dans ces peintures, les personnages, en symbiose avec la nature, se fondent dans le paysage. Cette nature omniprésente constituait pour les artistes lettrés leur véritable musée vivant à ciel ouvert qu'ils entendaient célébrer.

En Chine, les peintres m'ont initié aux notions de gravitation et d'apesanteur dans l'acte de peindre qui modèlent toute forme de vie sur Terre. Tous les organismes vivants sont une combinaison de quelques

atomes de carbone et sont soumis à la loi universelle de la gravité. À mon retour en France, j'ai cherché une nouvelle expression plastique, capable d'exprimer ces forces qui sous-tendent toutes formes de vie et qui fonctionneraient selon ce principe d'attraction.

Vous avez donc créé vos propres instruments de peinture ?

Oui, j'ai pensé qu'en créant de nouveaux outils, je pourrais inscrire sur la toile le mouvement, la mobilité, l'énergie, la transformation fluide de la matière acrylique et son écoulement, qui permet de percevoir les formes de la nature dans leur dynamisme incessant. L'intimité avec la nature, qu'il est si urgent désormais de célébrer, m'inspire au plus haut point. Je crois que je cherche finalement à transmettre inlassablement, dans le trait de dessin ou de peinture, son devenir vivant.

Pour qu'une forme sur la toile puisse évoquer, à celui qui la regarde, la réminiscence d'une sensation, le souvenir d'un paysage, l'évocation du souffle du vent, la perception du scintillement de la mer, le sentiment de la vitalité d'un torrent, l'émotion d'une forêt, ou la course d'une constellation dans le ciel un soir d'été, le peintre se doit d'abord de beaucoup réfléchir à la forme qu'il entend donner à son tracé sur la toile, puis au fond de couleur duquel cette forme pourra surgir, se mettre à vibrer, et

« J'ai pensé qu'en créant de nouveaux outils, je pourrais inscrire sur la toile le mouvement, la mobilité, l'énergie, la transformation fluide de la matière acrylique et son écoulement, qui permet de percevoir les formes de la nature dans leur dynamisme incessant. »

enfin, à la composition pour que le vide et le plein se répondent dans un dialogue qui oscille entre suggestion poétique et inachevé, entre défini et indéfini.

La calligraphie fait corps avec votre art, pourquoi avoir choisi cette forme d'expression ?

Peu de gens en Europe comprennent que la calligraphie en Chine ou au Japon n'est pas l'art de la belle écriture, mais au contraire le moyen d'exprimer des idées abstraites de la façon la plus conceptuelle possible. Un idéogramme est composé d'un assemblage précis de deux ou trois traits ou points, parfois d'une quinzaine. On demande au peintre de figurer la signification d'un concept par un dessin le plus fluide possible et dont les traits évoquent par leur énergie, par leur dynamisme, par leurs courbes l'essence même d'une idée. Il s'agit de créer presque une ellipse fugitive qui donnerait les clés d'un sujet ou d'un concept à interpréter. C'est cette

démarche intellectuelle et plastique qui m'a été enseignée car en Asie on considère cette pratique comme préalable au métier de peintre. Un peu à la façon d'un instrumentiste ou d'un compositeur qui doit passer dans sa formation par l'étape du solfège et du déchiffrement des rythmes et des mélodies pour atteindre ensuite une certaine liberté d'expression.

Vous entretenez un lien étroit avec les œuvres du passé et vous avez réalisé plusieurs expositions et plusieurs commandes en relation avec des artistes tels que Cézanne, Picasso, Warhol ou encore des peintres flamands. Et ce dialogue s'étend à bien d'autres domaines. Pourquoi une telle démarche ?

Marguerite Yourcenar, pour qui Bruges et les peintres flamands ont tant représenté, indiquait dans une émission de radio, de sa voix précise et ricochante : « Le coup d'œil sur l'Histoire, le recul vers une période passée ou, comme aurait dit Racine, vers un pays éloigné, vous donne des perspectives sur votre époque et vous permet d'y penser davantage, d'y voir davantage les problèmes qui sont les mêmes ou les problèmes qui diffèrent ou les solutions à y apporter. »

« Il me paraît essentiel d'écouter ceux qui, avant nous, ont pensé, peint, sculpté, écrit, composé, dessiné le monde qui les entourait. Elles ou ils se sont posés des questions semblables aux nôtres. »

Comme elle, il me paraît essentiel d'écouter ceux qui, avant nous, ont pensé, peint, sculpté, écrit, composé, dessiné le monde qui les entourait. Elles ou ils se sont posés des questions semblables aux nôtres, et le fait de bénéficier de leurs recherches permet souvent de gagner du temps pour appréhender nos enjeux contemporains. Je reconnais que c'est parfois un peu casse-gueule pour parler familièrement, mais il faut essayer de sortir de sa propre zone de confort. J'accorde aussi beaucoup d'importance au croisement des savoirs. Le partage avec des musiciens, des lexicographes, des astrophysiciens, des mathématiciens, des neuroscientifiques, des architectes, des compositeurs, des poètes, des artisans rend possible une hybridation des savoirs. C'est, je crois, l'un des meilleurs moyens pour enrichir nos champs de perception et c'est un procédé passionnant pour affronter, dans la rencontre, la complexification de ce monde dont nous parle de façon si réjouissante Edgar Morin.

Les artistes qui nous ont précédés nous apportent des solutions à des problèmes que le peintre doit résoudre presque quotidiennement pour que telle ou telle toile

puisse tenir la route et avoir une certaine puissance d'incarnation du sujet traité. La vie au jour le jour dans l'atelier rend particulièrement modeste car elle est faite de tâtonnements, d'erreurs, de mauvaises surprises, de déconvenues, par exemple en raison d'une matière qui ne sèche pas comme prévu. Le réconfort de pouvoir alors se tourner vers les expériences artistiques antérieures est une immense chance.

Le peintre David Hockney montre bien dans ses publications ou ses entretiens, notamment sur la *camera obscura* (la chambre noire) ou encore dans ses échanges avec l'historien de l'art Martin Gayford, combien l'observation attentive des pratiques et des idées de tous ses prédécesseurs lui permet de nourrir son langage esthétique pour ensuite inventer à son tour.

Y a-t-il une œuvre ou un artiste qui vous inspire particulièrement ?

Il y a en beaucoup. Peut-être en ce moment, plus spécifiquement le travail de Eva Bergman que j'ai redécouvert justement au musée d'Art moderne à Paris, à l'occasion de l'exposition consacrée également à son mari, Hans Hartung. Ses compositions, ses rythmes m'intéressent beaucoup, et plus proche de nous, le

travail de Olafur Eliasson sur la vibration pigmentaire qui nous donne à voir une autre idée de la couleur et des longueurs d'onde. Récemment, au Kunsthaus de Zürich, j'ai eu la chance de découvrir l'immense installation de Walter de Maria, *The 2000 Sculpture*, et j'ai été littéralement captée par cette

œuvre qui paraît à première vue démesurée et qui se livre au fur et à mesure de nos pas, alors que l'on découvre la multiplicité des points de fuite. La forme n'est plus fixe mais devient presque infinie.

Lorsque vous créez, pensez-vous à la manière dont les visiteurs vont regarder votre tableau ? Croyez-vous qu'il soit nécessaire de leur donner des clés de lecture ou préférez-vous les laisser libres de leur propre interprétation ?

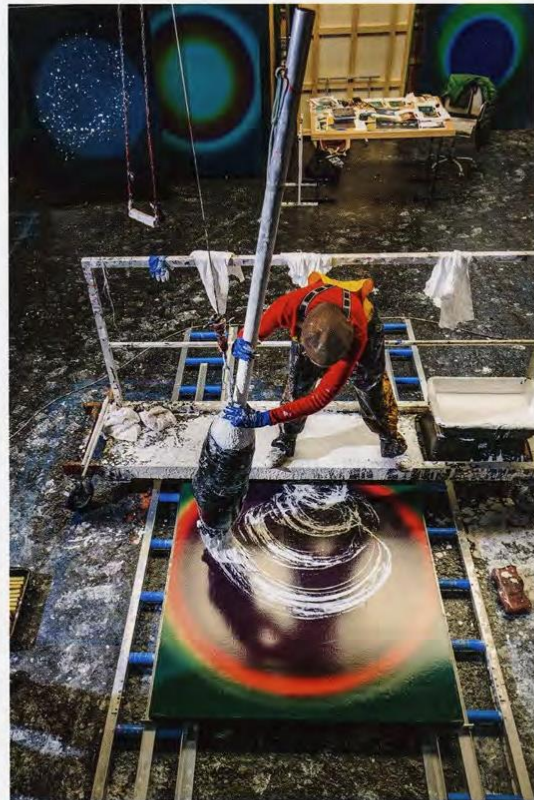
Je crois beaucoup à la nécessité de proposer quelques clés et, singulièrement, dans le type de peinture que je défends, entre abstraction et figuration. Chacun est bien entendu libre devant un tableau et il faut bien sûr qu'une part du mystère ou de l'énigme de l'œuvre reste entière. C'est le travail précieux des commissaires d'exposition avec lesquels j'ai la chance de travailler. Pour les expositions de cette année au musée Unterlinden de Colmar et au Saarland Museum de Sarrebruck, j'ai le privilège de dialoguer, de réfléchir, d'échanger avec deux personnalités formidables, qui à chaque passage à l'atelier enrichissent la façon dont

on peut parler du travail et présenter au public les résultats de recherches conduites pendant des mois et parfois des années de tâtonnements. Frédérique Goerig-Hergott pour le musée Unterlinden et Mona Stocker pour le Saarland Museum sont des compagnes et de réflexion essentielles pour déplacer le travail de l'atelier vers le musée et rendre ainsi accessibles les recherches et les intuitions du peintre.

Bien sûr, pendant la visite au musée, chacun est libre de déambuler dans les salles, de rentrer à sa guise dans les œuvres, mais les clés que donnent les courts textes de salle ou le guide de visite sont pour moi très importantes. Le passage par les mots favorise les échanges d'idées et les confrontations de perceptions. Une lexicographie choisie et adaptée permet le débat et contribue à rendre le langage pictural bien vivant.

Exposer dans un musée, est-ce important pour vous ? Quel est votre rapport à ce lieu ?

C'est à la fois un honneur et un privilège pour un artiste vivant. La confiance que vous témoigne une institution en vous offrant ses murs, ses équipes, sa réputation, son public, le temps d'une exposition, est une chose extraordinaire. Chaque projet d'exposition dans un musée me demande entre deux et trois ans de travail préalable. C'est un énorme investissement réciproque entre le musée et l'artiste. Chacun y met toute son énergie pour être, in fine, au service des différents publics qui viendront, le temps d'une visite, découvrir un point de vue sur le monde ou de nouvelles fenêtres sur la réalité qui les entoure. L'argent public est une ressource précieuse et, à mon sens, l'artiste doit aussi s'engager pour soutenir à sa manière le partage des connaissances, des émotions, des réflexions, des interrogations, et des enjeux contemporains, pour créer une société où les générations imaginent des dialogues qui ne passent pas uniquement par le truchement d'algorithmes préétablis. Le musée est un des espaces de liberté ouverts sur le monde où l'on peut vivre un profond échange d'humanité. À l'heure où les démocraties se fragilisent, les systèmes totalitaires réapparaissent, c'est essentiel et précieux. Dans un musée, le public a la chance de vivre des confrontations, des égarements, et c'est ainsi que des fulgurances improbables surgissent dans les esprits et que s'ouvrent des brèches vers de nouveaux champs de perception. La rencontre est souvent difficile et délicate car le langage utilisé est parfois différent, mais cela nous transporte, nous régénère, nous transforme, naît alors une complicité intellectuelle féconde. Ce sont des aventures qui nous poussent à défricher des terrains inexplorés, et l'on combat de la sorte l'inertie de nos compréhensions des choses et le formatage des idées fixes. Le musée, figé en apparence, remet la pensée en mouvement.



Fabienne Verdier dans son atelier, Chambly, 2022, photographie de Laura Stevens

actu

Expositions

« Le chant des étoiles »,

jusqu'au 27 mars 2023, au musée Unterlinden, place Unterlinden, 68000 Colmar, tél. : 03 89 20 15 50, musee-unterlinden.com

« Dans l'œil du cosmos »,

jusqu'au 26 février 2023, au Saarland Museum-Moderne Galerie, Sarrebruck (Allemagne), modernegalerie.org

À paraître

Fabienne Verdier, Alain Berthoz, *Une séance de peinture entre cerveau, art et science*, Paris, éd. Odile Jacob, 176 p., 22,90 €