

## L'ENVOÛTEMENT DU MOTIF

Anne Bonnin

Des jeunes gens habitent les dessins et les peintures de Françoise Péetrovitch comme des personnages de film ou de théâtre. Ils constituent son univers. Sans eux, son art serait autre. Ils sont jeunes, très jeunes, enfants, adolescents, adultes. Bien que l'artiste peigne des fleurs, des paysages, des animaux, néanmoins ce sont les visages et les corps humains qui prédominent, figures seules ou par deux, rarement plus. Ce sont des portraits « moralement ressemblants », selon les mots de Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), en ce sens qu'ils saisissent les *mœurs* d'une époque et d'un âge de la vie – d'un âge absolument moderne. En effet, les filles et les garçons de Péetrovitch nous sont familiers, on reconnaît immédiatement des gestes, des attitudes et des expressions contemporaines. De même, lorsqu'on parcourt les salles d'un musée et que l'on traverse quelques siècles de peinture, on lit dans les sujets portraiturés « la mode, la morale, la passion » d'une époque qui les unit tel un lien de parenté. C'est à une telle parenté informelle que s'attache l'artiste, même si les visages qu'elle peint sont distincts. En effet, Péetrovitch n'est pas une portraitiste d'individualités mais d'ambiance : celles-là baignant dans un milieu quasi-amniotique qui les compose autant qu'elles le composent. Ses personnages forment une famille de frères et sœurs similaires et différents, une population homogène et *Sans titre*<sup>1</sup>. Quoique d'aujourd'hui, ses personnages sont sans contexte. Or, cette homogénéité dénote un point de vue, celui d'une observatrice sur un monde dont elle ne fait pas partie : celui d'une voyeuse qui en fait son monde.

Longtemps, l'artiste ne pratiqua que le dessin, qui demeure sa « base », selon ses termes. Le tracé rouge sang ressortait sur le fond blanc du mur ou de la feuille, soulignant l'incongruité d'une figuration que l'artiste associait alors à l'enfance (de l'art). Question de contexte, dans les années 1980 et 1990, particulièrement en France, la peinture figurative subissait la loi du silence, hors quelques exceptions notables, telles que la Figuration libre ou la Trans-avant-garde qui, chacune dans un genre très différent, pouvaient revendiquer avec emphase une *liberté* de figurer ce qu'on veut.

Avec la peinture et la sculpture arrivées plus tard dans sa pratique, son univers s'est transformé, élargi, investissant les espaces jusque-là laissés en réserve. Elle jouit de la matière fluide ou aqueuse de l'huile ou de l'encre qui s'épanche, comme des qualités préhensibles et résistantes de la terre qu'elle modèle pour réaliser ses céramiques ou ses bronzes. Néanmoins, le dessin est toujours présent : hybridé, tour à tour net, ténu, filandreux, il s'affranchit du contour et se spatialise, il fait surgir des corps qu'il brouille en même temps. La ligne active la matière, picturale ou terreuse.

L'artiste n'a pas abandonné la ligne rouge qui souvent détoure un corps, relève un détail, fabrique une allure. La ligne bat des rythmes divers : expressive, suggestive, légère ou aplatie par l'épaisseur du pinceau, elle sculpte des présences concrètes, fait advenir un geste pris sur le vif. Le rouge, couleur vitale, irrigue des figures souvent évanescentes. Il peut *exprimer*, matérialiser la violence dans une palette claire aux tons assourdis. Un aplat rouge, sur une joue ou sur des mains qui cachent les yeux, capte une émotion. Un triangle sanguin sur un oiseau noir évoque de façon insensée une éviscération ou un pubis ensanglanté. Dans la série *Nocturne*, le rouge contraste avec le noir et prend un tour sépulcral.

Synthétique, rapide et sensible, le dessin de Péetrovitch, comme celui des grands caricaturistes, fait d'un trait un être. Or, chez elle, êtres et émotions excèdent leurs contours. Les personnages glissent hors d'eux-mêmes et se mélangent à leur environnement, indéfini et éthéré. Figuratif, son art s'appuie sur la figure et joue de son opposition au fond qui la porte.

Le gros plan prédomine. Corps, visages, bustes saturent leur espace, le débordent. Le cadre détermine la composition, comme au cinéma ; l'artiste varie les focales, optant néanmoins souvent pour le zoom et les vues rapprochées. Les cadrages opèrent ainsi des coupes sèches dans les corps et les visages qu'ils tronquent. Deux adolescentes sans tête, de dos, fessues dans leur short de jeans, forment un ensemble d'attitudes – coude replié, manière de croiser les bras ou de tenir un vêtement. Ce sont des corps syntaxiques, avec leur grammaire et leur vocabulaire. Cependant, l'artiste traduit moins un langage en un autre, qu'elle ne pénètre un univers, s'en imprègne, grâce à la fluidité de l'huile ou de l'encre.

Dans la série des *Étendu* – de très grands dessins à l'encre sur papier – l'artiste adopte le plan d'ensemble : des corps à taille réelle et dans des positions inattendues flottent dans un espace liquide, imbibé d'encre.

---

<sup>1</sup> La plupart des œuvres de l'artiste sont en effet *Sans titre*.

Endormis, alanguis ou morts, ce sont des apparitions. Le titre adopte une littéralité descriptive qui permet de se projeter sur ces surfaces-écrans : réalistes, les corps dessinés d'après des photographies de l'artiste, contrastent avec leur fond monochrome. Ce sont des *Ophélie* : mais alors qu'Ophélie choisit l'éternité concrète et fatale de la rivière, eux s'abandonnent à l'éternité intérieure de la rêverie.

Les positions des *Étendu*, certaines contorsionnées et maniéristes, évoquent l'extase, l'ivresse, le plaisir, la jouissance ou la mort. Elles ramènent à la surface des corps célèbres de la peinture, essentiellement des nus féminins du XIXe siècle : je pense à La Femme au perroquet de Courbet (1866), aux nus mélancoliques et langoureux de Gauguin comme *La Perte de la virginité* (1891), aux nus d'Ingres ou – pourquoi pas – à *La Naissance de Vénus* de Cabanel (1863).

Pétrovitch puise dans le vaste imagier d'une mémoire collective, où chefs-d'œuvre et clichés populaires cohabitent simplement.

Ambiguës, ces postures suggèrent le support (sofa, sol) qui les a produites mais n'est pas représenté – le réel est la part manquante de ces *Étendu* participant de deux mondes, réel et onirique. Un oiseau les accompagne : ce symbole universel synthétise tant de significations qu'il les excède. Or, l'oiseau est un motif récurrent de Pétrovitch ; il apparaît dans nombre de tableaux, disproportionné, énorme ou discret filigrane, en surimpression sur les corps. L'artiste affiche un sentiment, voire un sentimentalisme, celui de ses protagonistes, qu'elle capte sans ambages. En effet, pourquoi cacher ces feux qu'on ne saurait éteindre, qui s'écoulent en nous, en émotions doucereuses ?

*Foule sentimentale*

*On a soif d'idéal*

*Attirée par les étoiles, les voiles*

*Que des choses pas commerciales*

*Foule sentimentale*

*Il faut voir comme on nous parle*

*Comme on nous parle*

(Alain Souchon)

Peintures, dessins, sculptures s'offrent comme le décalque d'émotions juvéniles – jeunesse du cœur et du sang. Car, si dans l'art contemporain on adopte volontiers la culture populaire, on l'utilise le plus souvent comme un levier ironique et critique, en refoulant le premier degré de son caractère sentimental, pourtant son trait prédominant. Pétrovitch n'a cure de ces précautions, elle va voir de ce côté de notre miroir psychique et social, du côté du miroir aux alouettes de nos apparences. Ainsi explore-t-elle les clichés d'une imagerie commune, vivante et ancienne, comme nombre d'artistes et de peintres d'aujourd'hui, cependant sans craindre d'entrer dans un noyau affectif, de pénétrer sous les peaux sociales. La peau de bête de sa Peau d'âne, si simplement émouvante, s'offre comme une leçon muette sur l'insondable profondeur des apparences.

Ces apparences, l'artiste les fouille pourtant avec la sculpture, dont elle fait briller ou vibrer les surfaces. Pas de nus chez Pétrovitch qui peint des corps habillés. Les vêtements sont un beau sujet de peinture, classique, moderne, contemporain. Pétrovitch, en ce qui la concerne, peint des corps-étoffes qui remplissent l'écran : l'habit fait l'ambiance. Il s'épanche et se fond dans son milieu.

Une jeune fille en tee-shirt rose est assise, notre regard s'enfonce dans des reliefs d'étoffe et les plis du jeans, s'accroche à des détails, vernis aux ongles, palmier du tee-shirt. Notre regard pénètre dans l'épaisseur d'une présence prêt-à-porter qui échappe et se défait. Avec leurs saillies et leurs motifs, les corps se muent en paysages. Ces vêtements-paysages, qui absorbent leurs personnages, concrétisent le relief du fugitif, du transitoire et de la mode. Ce faisant, Pétrovitch fait imploser en douceur les apparences qui deviennent transparentes et fluides comme l'eau des rêves et des fictions, dont les apparences sont faites : nous portons des fictions sur nous et en nous.

Si l'artiste opère une traversée des apparences, elle nous laisse sur le bord de ses visions translucides : « Il n'y a pas de vérité des apparences sensibles, il n'y a de vérité du sensible que là où il ne fait rien apparaître<sup>2</sup>. » Pétrovitch fait apparaître en l'approfondissant ce trouble des apparences, dont elle produit une

---

<sup>2</sup> Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, 2017, Paris, éditions du Seuil, p. 48.

vision aussi précise qu'évanescence : sa vision. Vaporeuse ou matérielle selon les médiums, celle-ci s'incarne aussi dans des sculptures telluriques destinées à habiter bois et jardins.

Tous les tableaux, les clairs comme les *Nocturne*, fabriquent une atmosphère : dans les premiers, elle est cristalline, aqueuse, formes et fonds s'interpénètrent, tandis que dans les seconds, l'atmosphère épaisse repose sur l'opposition entre rouge et noir. Les figures émergent d'une nuit qui poisse, goudronneuse comme les noirs de la peinture du XIXe siècle. L'os rougeoyant sur son fond sombre est le pendant de l'asperge diurne de Manet. Les *Nocturne* de Pétrovitch ne sont pas tragiques, mais théâtraux et grotesques – comme le sont d'ailleurs les tragiques expressionnistes – les chevelures rousses-feu sont ainsi une réminiscence de celles de Munch. On reconnaît les déguisements d'Halloween, fête archaïque et chrétienne, très prisée des jeunes gens.

Les personnages de Pétrovitch sont absorbés non pas dans une activité, comme ceux de Chardin ou de Greuze que décrit Michael Fried, mais dans une rêverie, dans leur pensée : « Je veux peindre une intériorité » explique l'artiste. Leur regard est tourné en dedans : yeux clos (titre d'un tableau emblématique de Redon), dans le vague, ébahis, hallucinés. Un garçon fume, cheveux verts, yeux auréolés de cernes, les mains blanches, blanc de réserve. Un jeune androgyne fume aussi, cheveux courts, sur fond rouge, yeux auréolés de rouge, genoux repliés formant un cocon anguleux. Chacun tire sur sa cigarette. Si on reconnaît le geste typique d'une inquiétude qui (se) consume, le geste se fait expression et contamine l'ensemble de la surface, à la manière des Symbolistes, sans que pour autant les vibrations, l'écho réciproque entre figures et fonds ne constituent une harmonie ni l'expansion d'une angoisse caractérisée, d'un cri.

Pétrovitch traduit une manière, un régime d'être : une présence-absence oscillante qu'elle ne tente jamais d'élucider ; au contraire, elle la présente comme un état qui se vit. Ses personnages balancent entre deux vies : « Or, vivre une autre vie, c'est d'abord habiter un autre temps. Et l'ennui est l'entrée dans cet autre temps. Il est l'expérience du temps vide<sup>3</sup>. ». Un enfant affublé d'une grosse boule de cheveux noirs est un clown aux yeux cerclés de vert qui, hébétés, fixent le sol. L'artiste accentue les expressions de vague à l'âme, de prostration, qui tour à tour ou tout à la fois, mêlent le sentimental et le cocasse. La jeunesse, l'enfance, ne seraient-elles donc qu'un déguisement, que les adultes fabriquent et fantasment et que les jeunes gens endossent ?

Très peu de visages regardent le spectateur. Le cas échéant, leurs regards semblent signifier qu'ils ne veulent pas nous voir. Tu ne me vois pas, disent-ils en se diluant dans l'atmosphère. Ils nous renvoient à la réalité des apparences. Que vois-tu donc ? Qu'est-ce qu'un visage ? Une fille à la peau sombre nous fixe. Ses deux rétines blanches percées d'une amande noire sont transparentes. Ce regard traversant et traversé nous incite à nous y perdre. L'artiste nous laisse sur les bords, à la marge des significations définitives. « Le visage est signification, mais signification sans contexte : le visage est sens à lui seul<sup>4</sup>. »

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 151

<sup>4</sup> Ibid.

## THE ENCHANTMENT OF THE MOTIF

Anne Bonnin

The young inhabit Françoise Pétrovitch's drawings and paintings like characters from film or theatre. They make up her universe. Without their presence, her art would be something other. They are young, very young, children, adolescents, and adults. Although the artist also paints flowers, landscapes and animals, it is nevertheless human faces and bodies that are predominant, alone or in pairs, rarely in larger groups. These are "morally similar" portraits, to quote Baudelaire from his *Le Peintre de la vie moderne*<sup>1</sup> (1863), in the sense that they portray the *manners* of an era and a certain age group—an age that is resolutely modern. Indeed, Pétrovitch's girls and boys are certainly familiar to us in that we can immediately recognize contemporary gestures, attitudes and expressions. This is an experience similar to walking through the rooms of a museum and passing through several centuries of painting, observing within the portraits the "fashions, morality and passions" of an era that unite them in the same way as a family bond. The artist is committed to this kind of informal kinship even though the faces she paints are quite distinct. Indeed, Pétrovitch is not a portraitist of individuality but of mood. Her figures are bathed in an almost amniotic environment that composes them as much as they compose it. Thus her characters form a family of brothers and sisters, both similar yet different, a homogeneous population that remains *Untitled*<sup>2</sup>. Although her figures emerge from the present, they are without context. Their homogeneity however denotes a certain point of view, that of someone observing a world to which she does not belong: that of a voyeur, who has built her own world from her observations.

For many years, the artist practiced mainly drawing, which in her own words remains her "base". Blood-red lines standing out against the white background of the wall or paper, underlining the incongruity of a representation that at the time the artist associated with childhood (equally with the infancy of art). In terms of context, in the 1980s and 1990s, particularly in France, figurative painting was subject to the law of silence with a few notable exceptions such as Figuration Libre (Free Figuration) or the Transavantgarde that each in its own very different style was able to emphatically lay claim to the freedom to represent whatever they desired.

With the later introduction into her practice of painting and sculpture, the artist's universe was transformed and enlarged, investing spaces that had been hitherto kept in reserve. She savors the fluid or aqueous character of the oils and ink as well as the prehensile and resistant qualities of the clay she models to create her ceramics and bronzes. Drawing is nevertheless always present: hybridized, alternating between clear, tenuous and stringy strokes that free themselves from any outline, taking possession of the space, blurring bodies at the same moment as they emerge. Lines activate the medium, whether it is pictorial or earthen.

Françoise Pétrovitch has not abandoned the red lines that often outline her figures, reveal details or create an allure. Lines beat out different rhythms: expressive, suggestive, delicate or flattened out by the thickness of a brushstroke, they sculpt concrete presences and bring forth gestures captured from life. Red, the color of vitality, irrigates her often-evanescent figures. It can be used to express or materialize violence among the muted tones of a light palette. A flat tint in red on a cheek or covering hands that hide the eyes captures a certain emotion. A bloody triangle on a black bird, in a strange way evokes an evisceration or a bloody pubis. In the *Nocturne* series, red contrasts with black to produce a sepulchral effect.

Succinct, nimble and sensitive, Pétrovitch's drawing, like that of all great caricaturists, is capable of creating a being from a single line. In her work however, beings and emotions surpass their outlines. The characters transcend their figures and blend with their environment, undefined and ethereal. Her figurative art is based around the figure and plays on its opposition to the background that carries it.

Close-ups predominate. Bodies, faces and busts saturate the space and overflow from it. As in cinema, the frame determines the composition: the artist varies the focal length yet often opts for the use of the zoom and close-up views. The frames thus create clean cuts in the bodies and faces they truncate. Two adolescent girls, pictured from behind, molded into their cut-off jeans depict an ensemble of attitudes—elbows folded or arms crossed to carry a piece of clothing. These are syntactic bodies with their own grammar and vocabulary. The

---

<sup>1</sup>Translator's note: *The Painter of Modern Life*.

<sup>2</sup> Many of the artist's works remain *Untitled*.

artist's work however is not simply a question of translating from one language into another but more of penetrating a universe and impregnating herself with it through the fluidity of her oils and ink.

In her series *Étendu*—very large ink drawings on paper—the artist has adopted a long shot vision: life-sized bodies in unexpected positions float in a watery space saturated with ink. Sleeping, languishing or dead, they appear as apparitions. The title <sup>3</sup> adopts a literality which allows us to project ourselves onto these screens / surfaces: the realistic bodies drawn from photographs taken by the artist, contrast with their monochrome backgrounds. They are *Ophelia*: but while Ophelia chooses the fatal and concrete eternity of the river, these figures abandon themselves to an interior eternity of dreams.

The positions of the *Étendu*, some of which are contorted and mannerist, evoke ecstasy, intoxication, pleasure, orgasm or death. They bring to the surface famous bodies of painting, notably the female nudes of the 19th century: Courbet's *La Femme au perroquet* (1866), Gauguin's melancholic and languorous nudes such as *La Perte de la virginité* (1891), Ingres' nudes or even Cabanel's *La Naissance de Vénus* (1863) come to mind.

Pétrovitch draws on the vast image bank of collective memory, where masterpieces co-exist in all simplicity.

These ambiguous postures suggest the support (sofa, ground) that might have produced them, yet it is never depicted—reality is what is missing in these *Étendu*, split between two worlds: reality and the dream. They are accompanied by a bird: this universal symbol covers so many meanings that it surpasses all of them. Yet this bird is a recurring motif in Pétrovitch's work; it appears in many paintings, out of proportion, sometimes huge or perhaps in the form of a discreet filigree superimposed on a body. The artist is displaying a feeling, perhaps even sentimentality, that of her protagonists, which she captures without ambiguity. Indeed why try to hide these fires that cannot be put out, that flow through us, as sweet emotions?

*Foule sentimentale*

*On a soif d'idéal*

*Attirée par les étoiles, les voiles*

*Que des choses pas commerciales*

*Foule sentimentale*

*Il faut voir comme on nous parle*

*Comme on nous parle*<sup>4</sup>

(Alain Souchon)

Paintings, drawings and sculptures, proffered as the tracing of juvenile emotions—of a youth full of heart and blood. Even if in contemporary art we readily adopt popular culture, it is most often used as an ironic or critical lever, suppressing the literal meaning of its sentimental nature, even if this is its predominant feature. Pétrovitch doesn't give a hoot about these conventions; she actively seeks out this side of our psychic and social mirror, the side where appearances are merely a smokescreen. In this way she explores the clichés of popular contemporary and ancient imagery, as do many of today's artists and painters, but without fear of entering an emotional core or getting under any social skins. The animal hide to her *Donkeyskin*<sup>5</sup>, moving yet in such a simple way, offers itself up as a silent lesson on the unfathomable depth of appearances.

The artist however delves deeper into these appearances in her sculptures, the surfaces of which she makes shine and resonate. There are no nudes in Pétrovitch's work. She paints her bodies clothed. Clothing has always been a wonderful subject for painting, whether classical, modern or contemporary. Pétrovitch, for her part, paints bodies of fabric that fill the canvas: the clothing dictates the atmosphere. It pours forth and blends into the environment.

A young girl is sat wearing a pink t-shirt; our eyes are drawn into the relief created by the fabric and the pleats of the jeans, hanging onto details, her nail varnish and the palm tree on the t-shirt. Our gaze penetrates the depths of a ready-to-wear presence that eludes us and comes apart. With their bulges and motifs, the

---

<sup>3</sup> Translator's note: *Stretched Out*.

<sup>4</sup> Translator's note: *Oh sentimental masses / Thirsty for ideals / Drawn by stars and sails / Never by commercial matters / Oh sentimental masses / You should see how they speak to us / How they speak to us*

<sup>5</sup> Translator's note: *Peau d'âne*.

bodies transform into landscapes. These clothing landscapes absorb their wearers and lend relief to the fleeting, the transitory and fashion. In doing this, Pétrovitch gently makes appearances implode, becoming transparent and fluid like the water of the dreams and tales, from which these appearances are created: we bear fiction both on and within ourselves.

If the artist herself delves into appearances, she leaves us on the edge of her translucent visions: “There is no truth in perceptible appearances. There is only truth in the perceptible, where it shows nothing of itself.”<sup>6</sup> Pétrovitch reveals this discord of appearances by exploring it in depth and producing a vision of it that is both precise and evanescent: a vision that is above all *her own*. It is both diaphanous and tangible depending on the medium used, as it is also embodied in her telluric sculptures destined to inhabit woods and gardens.

All Pétrovitch’s paintings, the lighter canvases as well as the more somber *Nocturne*, create a particular atmosphere: in the former, it is crystalline, aqueous, as subjects and backgrounds intermingle, while in the latter, the dense atmosphere stems from the opposition of red and black. Figures emerge from a suffocating night, tarry like the blacks found in 19th century painting. The bone, glowing red on its dark background is a counterpart of Manet’s Asparagus depicted in daylight. There is nothing tragic about Pétrovitch’s *Nocturne*, they are more theatrical or grotesque in nature—in the same way as the expressionist tragedies—the fiery-red hair reminding us of Munch. We can also recognize Halloween costumes, an archaic Christian celebration that is very popular with young people.

Pétrovitch’s characters are not absorbed by an activity unlike those of Chardin or Greuze as described by Michael Fried, but rather by their dreams and thoughts. “I want to paint an inner conscience,” the artist explains. Their eyes are turned inwards: closed eyes (the title of an emblematic painting by Redon), vague, astonished or distraught. A boy is smoking; he has green hair and dark circles around his eyes, his hands are white, as white as the paper. A young, androgynous figure is also smoking; his hair is short against a red background, his eyes are circled with red and his knees are bent, forming an angular cocoon. Both of them are pulling on their cigarettes. This typical gesture of consuming disquiet is easily recognizable; its expression contaminates the entire surface, in the manner of the Symbolists, yet without the resonance, the reciprocal echo between the figure and the background, actually constituting any form of harmony or even the outpouring of a certain anguish, or of a scream.

Pétrovitch expresses a way, a manner of being: an oscillating presence / absence that she never attempts to elucidate; on the contrary she evokes it as a state to be lived or experienced. Her figures swing between two lives: “Since living another life implies first living in a different time. And boredom is the entry-point of this other time. It is the experience of unfilled time.”<sup>7</sup> A child clutching a ball of black hair is a clown, whose dazed eyes, circled in green, stare at the ground. The artist accentuates her characters’ melancholic expressions, their feelings of prostration, which in turn or at the same time, combine the sentimental with the comical. Is youth or childhood not a disguise? That adults invent and fantasize over and that young people actually take on?

Very few of the faces look at the spectator. If they do, they give the impression that they don’t want to see us. You can’t really see me they seem to say as they dissolve into the background. They bring us back to the reality of appearances. So what do you see? What is a face? A girl with dark skin stares at us. Her two white retinas punctured by black almonds are transparent. The duality of her stare invites us to lose ourselves. The artist leaves us on the edge, on the frontier of definitive meaning. “The face is meaning, but meaning without context: the face has a meaning alone.”<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, 2017, Paris, éditions du Seuil, p. 48.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 151

<sup>8</sup> *Ibid.*