

Camille Morineau, commissaire de l'exposition

Françoise Pétrovitch, dessiner pour voir





Vue de l'exposition *Incertitudes des figures*, 2014, Le Transpalette, Centre d'art contemporain, Bourges

I « DESSINER : COMME DE FAIRE UN GESTE EXPRESSIF AVEC L'AVANTAGE DE LA PERMANENCE »

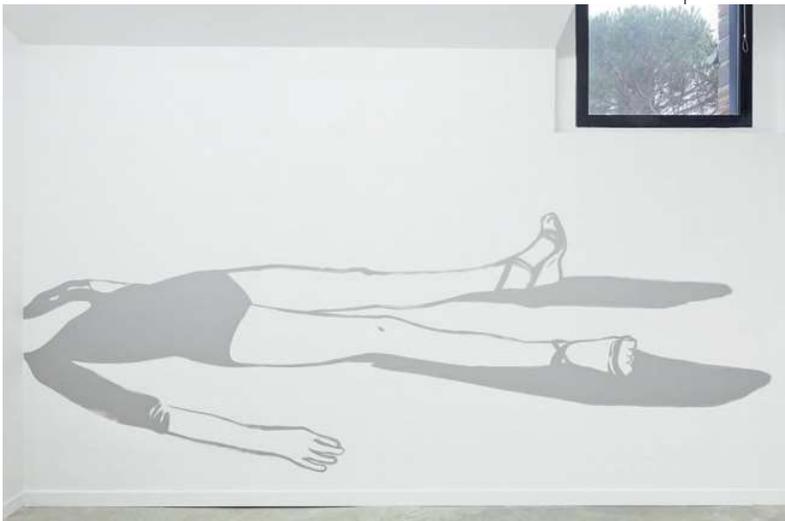
Françoise Pérovitch reçoit le prix Guerlain quelques mois avant l'ouverture de sa première rétrospective dans son pays, où par ailleurs elle avait été montrée régulièrement depuis vingt-cinq ans⁴. Elle est aussi la première Française à recevoir ce prix prestigieux qui récompense depuis 2007 « l'œuvre d'un artiste travaillant en majorité le dessin, ou chez qui le dessin est une pratique primordiale ». Primordiale, c'est bien le mot, pour celle qui décide dès l'âge de six ans d'être « dessinatrice », même si c'était à l'époque faute de connaître le mot « artiste ». D'une longue formation décrite dans la riche biographie à la fin de cet ouvrage², qui lui permet de devenir artiste sans passer par la case Beaux-Arts, lui reste une forme de modestie à la fois sur sa culture et sur sa virtuosité technique, que cette rétrospective devrait bousculer. Il faut donc rappeler, presque à son insu, qu'ayant intégré l'École normale supérieure de Cachan, Françoise Pérovitch fut aussi titulaire d'une maîtrise d'esthétique à la Sorbonne, devint agrégée d'arts plastiques à vingt-trois ans, et que lorsque cette jeune professeure commença à enseigner à Estienne, c'était à des élèves presque du même âge qu'elle.

Le nombre des textes commandés dans ce catalogue correspond à la richesse des thèmes et des techniques que l'artiste pratique depuis presque l'origine, ainsi qu'à la fluidité de ses motifs qui, avec une remarquable récurrence, passent du petit au grand, du dessin à la gravure puis à la sculpture, et vice versa. Cette particularité de son travail, à laquelle elle a trouvé un nom — elle appelle ces images récurrentes des « motifs-traits » — apparaît dès les premières années. Pour n'en citer que quelques-uns : les mains (seules, tenant d'autres mains ou des animaux, etc.), les yeux fermés (ou bandés, recouverts de masques, de corps debout ou couchés), l'association de l'homme et de l'animal jusqu'à la confusion. Ils sont travaillés à *toutes* les échelles et dans *toutes* les techniques.

La virtuosité technique de l'artiste donne le vertige. Pérovitch a fait des livres d'artiste³, des portfolios de gravures — une exposition à la BnF témoignera dans quelques mois de son travail d'édition⁴ — parallèlement au déploiement progressif de son dessin dans l'univers et le format pictural, alors même qu'elle explorait tous les matériaux de la sculpture (la céramique, le verre, puis le bronze). À partir des années 2000, elle augmente considérablement son trait au format architectural et anime ses dessins lorsqu'elle les assemble par grappes, les associe au son et les projette sous forme de films. Elle « danse » littéralement — enfin, son dessin — lorsqu'elle le met au centre de chorégraphies dont elle écrit les scénarii⁵ et répond à la commande d'un immense dessin-décor : un rideau de scène⁶. Entre-temps, elle a inventé un dessin-installation en trois dimensions, « ouvert » à la déambulation d'enfants⁷. Elle parle encore de dessin lorsqu'elle sculpte, autre technique devenue récurrente. « Le croquis est la structure de la sculpture. Il traverse toujours mon

travail, je n'abandonne jamais le dessin, même dans la sculpture, il est partout⁸. »

Vue de l'exposition *Étant donné un mur*, 2014, Maison Salvan, Labège





Françoise Pétrovitch au travail. *Soleil*, 2020
Lavis d'encre sur papier, 320 x 240 cm

Ce talent multidimensionnel est le propre de quelques grands artistes : Thomas Schütte ou Kiki Smith récemment ont été des exemples de dessinateurs, trices-graveurs.euses-peintres-sculpteurs.trices auxquels rien ne semblait résister. Pablo Picasso l'avait mis en pratique, mais c'est à un autre moderne que Pétrovitch se réfère volontiers, Henri Matisse, dont les *Écrits et propos sur l'art* l'ont marquée et n'ont cessé de la guider depuis ses vingt ans : « J'aime modeler autant que peindre – je n'ai pas de préférence. Si la recherche est la même quand je me fatigue d'un moyen, alors je me tourne vers l'autre... J'ai fait de la sculpture quand j'étais fatiguée de la peinture. Pour changer de moyen. Mais j'ai fait de la sculpture comme un peintre. Je n'ai pas fait de la sculpture comme un sculpteur⁹. » Matisse a su, à l'entendre, « porter à son extrême la synthèse du trait et de la couleur, du dessin et de la peinture¹⁰ », synthèse à laquelle elle aspire aussi. Enfin elle admire chez Matisse ce qu'elle met en œuvre : « Il n'y a pas de hiérarchie avec lui. L'art décoratif, la ligne, l'arabesque, le motif font vraiment partie de la peinture au même titre que le réel¹¹. » Parmi ses citations préférées de Matisse : « Dessiner est comme de faire un geste expressif avec l'avantage de la permanence¹². »

II LE DESSIN EN ABYME, DES « ÂGES DE LA VIE » AUX « DOUBLES »

La force du dessin de Pétrovitch, son expressivité résultent d'une multitude de gestes complexes. Elle travaille chaque technique pour en déterminer l'épure, chaque motif pour en saisir l'ascèse, le tout se conjuguant pour donner lieu à des œuvres en apparence simples, faciles à regarder, alors que tout est fait en réalité pour qu'on en oublie la complexité. Françoise Pétrovitch invente un « dessin augmenté » où le support graphique n'a plus d'importance, ni la typologie de sujet ou l'échelle de leur représentation : il s'agit d'une attitude. Du dessin dans les marges de cahier d'écolier à la chorégraphie, de la sculpture au rideau de théâtre, jusqu'au parcours dans une ville¹³, c'est la même prise de risque qui est à l'œuvre chez Pétrovitch, dont l'exposition au FHEL dévoile l'ampleur.

Nous proposons un parcours chrono-thématique. Les grands thèmes se succèdent à mesure de leur apparition dans l'œuvre, chacun d'entre eux incluant un « focus » qui vient « équilibrer » la thématique : tantôt la préciser, tantôt la contredire, ou la développer dans une technique différente. Ce focus a été pensé comme la focale du thème : un élément qui l'oriente, ainsi que notre regard, en un point de vue. Comme la pupille au centre de la cornée transforme le mécanisme de l'œil en un regard, et un dispositif organique, en une expression.

Le contraste par exemple entre deux oiseaux géants peints récemment et les premiers dessins, de taille modeste et apposés



La grève, 1995, 22 x 35 cm, crayon de couleur et collage sur papier, l'Artothèque, Espaces d'art contemporain de Caen

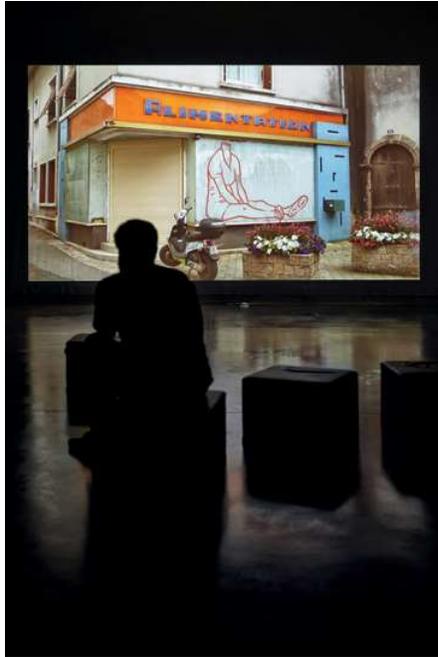
sur des papiers déjà imprimés, structure le premier chapitre *Dessiner dans les marges*. Les oiseaux font partie de ses « motifs-traits », avec d'autres animaux familiers qui sont ceux avec lesquels elle a grandi, à la ferme, ainsi que ceux que l'on retrouve dans les contes, comme le loup. La coexistence du très grand avec le tout petit est un sujet important dans le travail de Pétrovitch : cette question de l'échelle est une des raisons pour lesquelles elle a choisi le dessin et s'y est épanouie. Il permet tous les changements de taille : son passage de la marge au centre, du minuscule au monumental, pourrait résumer l'œuvre. Le travail du papier vierge comme motif central « dessiné » par la couleur autour est un deuxième principe formel important (un visage blanches de fumeur par-dessus un visage, encore le squelette dessiné en retrait sur le tee-shirt d'enfant).

Le troisième serait l'« indéfinition » de ses fonds : ils font l'économie du lieu, de la présence d'autres personnes, de la nature et donc de leur époque. Décontextualisées, ses figures flottent aussi dans une non-narration volontaire. « Je lutte contre la narration, contre ce qui donnerait des limites aux figures que je montre. Je propose des blocs d'images, je ne veux pas d'une histoire qui se referme. Si on dit tout, il n'y a plus rien à penser⁴⁴. »

Au-delà de l'enfance ou de l'adolescence, ces œuvres parlent de l'indétermination de l'âge adulte du XXI^e siècle, où l'on voudrait rester dans une perpétuelle jeunesse. La réflexion sur les genres s'y joue aussi : ils sont assez indéterminés également, à l'aune d'un siècle où masculin et féminin ne sont plus de mise ? Filles et garçons y apparaissent comme fragiles, disparaissant derrière leur cigarette, leur masque, les motifs de leur tee-shirt. « Quand j'évoque l'enfance, il ne s'agit pas de nostalgie pour une époque chronologiquement précise. C'est un mélange de choses vues, vécues, imaginées, transformées⁴⁵. » La technique utilisée – le lavis d'encre – participe à la compréhension de ces figures – indécises, *gender-fluid* – tout en laissant le champ ouvert à leur interprétation.

C'est donc par un mélange d'épure et de brouillage que le travail de Pétrovitch s'offre généreusement au regard de ses spectateurs. D'autant qu'elle s'amuse à dédoubler chacun de ses « motifs-traits », qu'il s'agisse de la main (liée à une autre), du visage (coexistant avec un masque, un casque), du personnage (avec son ombre). Elle leur ajoute en effet d'étranges alter ego sous la forme d'appendices (pour les *Poupées*), de reflets singuliers avec la série des *Ombres* portées, indécises ou incohérentes, focus du chapitre sur le « Double ». *Échos* est placé volontairement au centre de l'exposition, comme une charnière, qui met en scène ce dessin dédoublé à l'infini, par le mouvement, le son et le reflet de ce dernier, agité par un moteur caché qui trouble le bassin. Cette mise en abyme du geste inaugural, « dessiner », résume l'œuvre en son entier.

III UN DESSIN « AUGMENTÉ »



Entrée libre, 2013, vidéo (numérique sonorisée), 8min43s, en collaboration avec Hervé Plumet
Vue de l'exposition *S'absenter*, 2018, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille

Les oubliés, 2015, deux dessins superposés, crayon de couleur et lavis sur papier japon, 40 x 32 cm



La seconde moitié de l'exposition met en lumière l'orientation de plus en plus picturale de Pétrovitch, qui se développe parallèlement à sa multitechnicité. Les œuvres du chapitre des *Gestes* relèvent en partie aussi d'un travail photographique qu'elle assumera comme tel : des images prises « à la volée » des positions et gestes quotidiens, « une manière de dire "j'ai vu" pour l'un, "j'ai entendu" pour l'autre », comme elle le résume joliment. S'y ajoutent les photographies réalisées avec Hervé Plumet, posées, de ses enfants et amis portant ses sculptures pour la série des *Présentations*. Dans ce pictural qui s'affirme, le trait reste présent, souvent émancipé de blocs de couleur qui le dédoublent ou le contredisent, dans une filiation moderne qui remonte aux toiles de Marquet des années 1920 et aux *Transparents* de Picabia des mêmes années, deux artistes dans la lignée desquels Pétrovitch se situe volontiers. En même temps on est frappé par le caractère sculptural des jambes, des pieds et des mains sur lesquels elle « zoome » dans ses tableaux – alors qu'elle les représente à taille réelle en sculpture (série *Dans mes mains*). Monumentaux et peints, ces éléments du corps sont aussi expressifs que des visages. Ils cachent d'ailleurs souvent les visages dont ils révèlent – selon l'interprétation du regardeur – l'absence, le silence, le refus de communiquer, la timidité ou encore la non-narration. Invitant à l'introspection, ces images ne cherchent pas à éviter le trouble.

L'artiste assume « la continuité et la confusion volontaire : ce sont un peu les mêmes choses et pas les mêmes choses, un peu de mélange, ce ne sont pas deux personnages distincts mais en fait ils sont ensemble, contigus et confus : ils mettent mal à l'aise⁴⁸. » C'est au moment où le dessin se prolonge en peinture et en sculpture que se développent ses personnages-animaux, ses visages masqués, son jeu de présentation où mains et objets se touchent et se fondent, son jeu d'effacement où des mains soulignées de rouge cachent les visages. Découlant naturellement de son travail des « doubles », l'hybridation homme/animal coïncide avec l'hybridation de ses techniques. C'est au moment où son vocabulaire des « motifs-traités » est installé que peinture, sculpture, vidéo et mise en scène se développent et coexistent naturellement dans les années 2000.

La dernière extension – chorégraphique – évoque sa manière de travailler le dessin à plat : elle « danse », dit-elle, autour du papier, intensément concentrée dans une œuvre qui doit être faite vite pour suivre le séchage rapide du lavis, dont elle travaille à la fois les coulées – la vivacité – et la solidification – le séchage. À y bien réfléchir et à l'entendre, c'est dans le faire aussi que son geste dessiné, ou son « dessin augmenté », donne lieu naturellement à d'autres techniques. Le travail sur l'humide est commun à son lavis d'encre et à son travail de modelage – la pâte humide repose plusieurs fois sous un tissu trempé d'eau avant d'être retravaillée quelques jours plus tard. On peut en dire autant de son travail de céramiste – elle y serait venue par la couleur émaillée de ses peintures –,



Cerf, 2004, céramique émaillée,
33 x 24 x 24 cm

où l'émail chauffé coule et change de couleur. Son dialogue incessant entre le blanc et la couleur, le contrôle et l'abandon, la coulure et son séchage, est commun à tous les supports.

Ce « dessin augmenté » de toutes les techniques est le principe opérant d'une œuvre où le trait assorti de la couleur, dans une synthèse absolue, figure aussi le voir. Le dessin comme manière de vivre, comme manière de regarder, d'interpréter le monde, est le fil du parcours de la rétrospective, qui, salle après salle, nous invite à réfléchir sur la « focale » de ce travail : c'est un véritable exercice pour apprendre à regarder. Présenter – un objet, un animal – ou le cacher – d'une main, d'un masque. Se tenir et donc s'imposer – debout, seul ou à deux – ou tenir quelque chose. Ou disparaître – dans son ombre, derrière son masque, ses paupières, ses mains : tous ces verbes parlent du regard.

Le regard, fil rouge de son œuvre, fait partie de ces « motifs-traités ». Y compris dans son absence qu'elle décline. Ouverts, ses *Regards d'Ingres* sont une exception à la règle des yeux fermés, des regards cachés, des têtes coupées de ses œuvres. Le regard absent est en réalité un principe de composition : l'artiste explique volontiers qu'un regard central et ouvert invite à s'y focaliser, alors que des yeux fermés ou absents invitent le regardeur à glisser plus également sur la surface.

IV

LE DESSIN ET L'HISTOIRE DE L'ART : « TOUJOURS LA QUESTION DU REGARD »

Sans la focale du regard ouvert, le regardeur s'attarde aux marges de la peinture ou du dessin, se plonge dans les détails du modelage de la sculpture sans visage, voire oublie la figure et ne voit plus que le jeu des formes et des volumes, l'équilibre entre trait et couleur, la composition, bref, l'abstraction. Le travail de la composition est laissé volontairement apparent, de telle sorte qu'il devient lui-même un sujet, « toujours la question du regard : qu'est-ce que tu choisis, comment tu coupes et comment tu composes », résumé qui fait écho à une autre de ses citations préférées de Matisse :

« L'expression, pour moi, ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou qui s'affirmera par un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau : la place qu'occupent les corps, les vides qui sont autour d'eux, les proportions, tout cela y a sa part⁴⁷. » Ses « motifs-traités » stylisés ont peut-être moins d'importance que l'abstraction qui reste à voir : le cadrage, le jeu du hasard des coulures et des transparences de l'encre magistralement contrôlé, la lumière enfin, qu'elle soit travaillée par le papier vierge dans le dessin, par la transparence dans ses lavis d'encre, par les éclats de couleurs vives dans la pénombre de ses *Nocturnes*.

« Mon travail est classique », précise-t-elle lorsque je l'interroge sur ses rapports à l'histoire de l'art. Je comprends qu'il s'agit autant de la technique que des sujets. À mesure que Pétrovitch se saisit du pictural et l'assume, elle regarde la peinture et son histoire et s'y réfère

Deux, 2021, huile sur toile, 130 x 160 cm
Vue de l'exposition *À bruits secrets*, 2021, Château de Gruyères, Suisse





Françoise Pétrovitch peignant un grand format dans son atelier, *Sans titre*, 2019, huile sur toile, 240 x 840 cm

frontalement. Ses portraits d'enfants graves sont un leitmotiv de la peinture classique, de Velázquez à Picasso, car le sujet résume l'humain paradoxe de l'enfance. Elle l'analyse sobrement en parlant de la sienne : de la solitude au sein d'une appartenance forcée à un groupe, de la rage rentrée derrière une sagesse apparente, la souffrance d'être réduite à un attribut / une différence, enfin la dure loi des genres qui violente filles et garçons indifféremment. « Les âges de la vie » sont un des plus anciens sujets de la peinture, et Pétrovitch a travaillé en réalité sur tous les âges, en commençant par la vieillesse avec *J'ai travaillé mon comptant*¹⁸. Nous avons choisi de clore l'exposition avec un chapitre intitulé *Dialogues entre peinture et dessin* afin d'inviter le visiteur à refaire le parcours en sens inverse pour relire l'ensemble à l'aune d'une histoire immémoriale de la peinture et/ou des représentations.

Ses masques sont dans le long sillage des représentations de carnaval, en particulier dans la peinture vénitienne, tout en renouant avec une histoire de l'illustration fantastique ou tragi-comique, de la fiction et du théâtre. Ses personnages hybrides, animaux hommes ou hommes animaux, s'insèrent aussi sans encombre dans l'épaisseur des représentations mythologiques, des illustrations des contes et des fables. Dans la série des *Présentations*, Pétrovitch assume la parenté des animaux blottis avec les nouveau-nés des Vierges à l'Enfant. Ses *Étendus* rappellent les gisants gothiques sculptés ou les dépositions du Christ de la peinture, d'autant que l'oiseau à moitié caché au-dessus d'eux dans les coulures du lavis se réfère sans ambiguïté au symbole du Saint-Esprit de la peinture chrétienne. Ce dialogue avec la peinture ancienne s'affermir dans les *Nocturnes*, qui travaillent frontalement le genre de la nature morte. Leurs tonalités mates et denses, la préparation rouge du fond comme aux temps anciens, l'éclairage à la fois faible et précis comme dans les caravagesques font de cette série un hommage clair à la peinture que Pétrovitch embrasse enfin comme une technique à elle.

Son extraordinaire variation sur les *Saint Sébastien* place l'histoire de la peinture « au centre » de ses grands papiers, où le dessin revient par l'intermédiaire de la réduction au noir et blanc de l'interprétation assez méthodique du sujet chez les grands maîtres. L'artiste leur applique l'épure stylistique et iconographique habituelle : excluant le sexe et la tête, elle en gomme à la fois la souffrance et l'extase et se concentre sur le buste criblé de flèches. Elle rentre dans la stylistique de chaque artiste et semble intarissable : « Mantegna a peint plusieurs figures du saint, qui sont à chaque fois des démonstrations de perspective : chaque flèche re-fabrique les points de fuite. Le *Saint Sébastien et l'Ange* de Van Dyck est précieux, comme une danse. Zurbarán a réalisé un saint Sébastien très expressif, voire expressionniste, très loin de son style géométrique : était-ce un motif qui lui permettait de se lâcher, d'expérimenter ? Celui de Georges de La Tour est au sol, ce qui est rarissime, comme un gisant¹⁹. »



Rougir, série de sérigraphies débutée en 2005
 Vue de l'exposition *Françoise Pétrovitch*, 2011, Centre d'art contemporain de Pontmain

Tenir debout, 2004, lavis d'encre et crayon sur papier, 160 x 120 cm



V COMMENT L'OGRESSE A MANGÉ L'OGRE

« La jeunesse, la beauté, la souffrance, la mort. »
 Ainsi résume-t-elle son travail sur *l'essentiel* de ces saint Sébastien, en ajoutant malicieusement : « J'aime bien l'idée qu'une femme traite ce sujet : une icône gay. » On aurait tort de ne voir que de la douceur dans le travail de Pétrovitch, de le réduire à son caractère faussement apaisé et champêtre, à l'enfance et en particulier à un travail de femme sur les fillettes. Le contraire est plus vrai. Le genre y est présent, mais indéfini, informe, malmené. La violence sourd, la tristesse affleure, la menace plane : sans résolution, le mal-être est perceptible. J'aime particulièrement, quant à moi, l'inquiétante étrangeté du travail dans son ensemble, sa gravité souvent, ses détails

et moments de terreur, jusqu'au renversement des stéréotypes qu'elle esquisse régulièrement sans jamais l'imposer. Cette coexistence du solaire et du spectral, de l'enfance souriante et terrifiante, est à l'œuvre dans la série *Rougir* : sorte de journal intime gravé où s'accumulent depuis 2005 aussi bien des gravures d'Épinal que des pendus, autant d'enfants sages que de corps découpés, de sourires que de grimaces. Sans chercher l'exhaustivité de cette face sombre de Pétrovitch, je citerais le malaise ressenti devant la série des *Ombres*, où la personne est le plus souvent dépassée par son double déréalisé, la menace latente et l'évocation déguisée du viol dans le film *Le Loup et le Loup*, la violence qui explose dans la série des *Poupées*, où les démembrements, têtes carbonisées et blessures multiples se diffusent comme l'encre sombre dans les corps de ces femmes-objets martyrisées, le caractère morbide enfin des obscurs bouquets *Nocturnes*, dont l'artiste remplace l'origine à la mort de son père.

L'Ogresse, une œuvre produite pour l'exposition, résume cette entreprise de déconstruction des stéréotypes de genre, commencée discrètement par Pétrovitch il y a trente ans. Partie d'un petit dessin gravé au creux d'une assiette en 2011, qui pourrait de loin ressembler à une variation sur le garçon à la flûte de Pan matin de l'enfant sauvage²⁰ mais se révèle de près plus proche du meurtrier de *Sa Majesté des mouches*²¹, l'artiste le féminise et le marie au conte de *Barbe Bleue*. Ainsi naît l'ogresse, version féminine et féministe où l'une des petites filles aurait choisi, plutôt que d'être victime de l'inceste collectif, de tuer puis de manger l'ogre dans une sorte de rite monstrueux et serait ensuite montée sur un rocher comme sur un piédestal, pour afficher sa victoire sanglante.

C'est le moment d'évoquer une autre lignée où s'inscrit le travail de Pétrovitch, celle de deux ou trois générations d'artistes femmes qui depuis les années 1960 ont trouvé dans le dessin « augmenté » un véritable univers plastique, un terrain de liberté. Après la photographie et au même titre que la fibre textile, la vidéo et la performance, elles pouvaient s'y exprimer sans souffrir d'une compétition alors très inégale avec les hommes. L'œuvre de Pétrovitch fait le lien avec un aujourd'hui où les deux genres – masculin et féminin – se croisent



Twins, 2011, lavas d'encre sur papier, 160 × 120 cm

1 Expositions parmi lesquelles : *Françoise Pétrovitch* (2008), cabinet d'art graphique, musée d'Art moderne de Saint-Étienne ; *Françoise Pétrovitch* (2011), musée de la Chasse et de la Nature, Paris ; *Échos* (2013), Institut culturel Bernard Magrez, Bordeaux ; *Se fier aux apparences* (2015), LAAC Dunkerque ; *S'absenter* (2016), Frac PACA, Marseille ; *Nocturnes* (2017), Campredon centre d'art, L'Isle-sur-la-Sorgue ; *Tenir* (2018), Pavillon de verre du Louvre-Lens ; *Sans réserve* (2018) MAC VAL, Vitry-sur-Seine ; *Habiter la villa* (2020), villa Savoye, Poissy.

2 Signée par Laetitia Chauvin.

3 Parmi ses nombreux livres d'artiste : *Radio Pétrovitch* (2010) ; *Mes familiers* (2005) ; *Périphéries* (2003) ; *De la séduction* (2002) ; publiés aux éditions Semiose, galerie qui la représente actuellement.

4 Exposition *Derrière les paupières, l'œuvre imprimée*, à la ENF à l'automne 2022, commissariat de Cécile Pocheau-Lesteven.

5 Des performances dansées conçues par la chorégraphe Julie Desprairie et interprétées par Élise Ladoué ; puis *Se laisser pousser des animaux* avec le

chorégraphe Sylvain Prunec et Hervé Plumet au son, montage et éclairage ; plus récemment, les décors et costumes pour la pièce *Adolescent* coréalisée avec le chorégraphe Sylvain Groud pour le Centre chorégraphique de Roubaix.

6 Pour l'oratorio *L'Abrégé des merveilles de Marco Polo*, d'Arthur Lavandier.

7 *Passer à travers* (2019-2020), réalisé pour la galerie des Enfants du centre Pompidou puis itinérant au West Bund Museum de Shanghai.

8 Entretien avec Pascal Neveux, Valérie Pugin, Paul Ripoche et René-Jacques Mayer dans *Françoise Pétrovitch, Monographie*, Paris, Semiose éditions, 2014, p. 21.

9 Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann édition (collection Savoir), p. 70.

10 Entretien de l'artiste avec MEL et moi-même réalisé le 8 avril 2021.

11 *Ibidem*.

12 Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, op. cit., p. 67.

13 *Entrée Libre*, à Trouans, associé des dessins dans des vitrines de commerces fermés et un film qui enregistre la réaction des passants à ces dessins.

14 Entretien avec P. Neveux, V. Pugin,

P. Ripoche et R.-J. Mayer dans *Françoise Pétrovitch*, op. cit., p. 15.

15 *Ibidem*.

16 Extrait de nombreux entretiens réalisés avec l'artiste au cours du premier trimestre 2020 et qui ont nourri considérablement ce texte, et je l'en remercie ici.

17 Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, op. cit., p. 42.

18 Entre 2003 et 2005, elle interroge des retraités sur leur vie professionnelle, qu'elle résume et traduit en dessin : *J'ai travaillé mon comptant*, Paris, 2005, Éditions Un sourire de toi et j'quitte ma mère, 2005.

19 Extrait d'entretiens avec l'artiste.

20 Le Mowgli du *Livre de la jungle*, de Kipling (1894), et *L'Enfant sauvage*, film de Truffaut (1970).

21 *Sa Majesté des mouches*, roman de William Golding publié en 1954 et qui inspira le film homonyme de Peter Brook en 1963.

22 À partir du milieu des années 80, de fait, beaucoup de grandes artistes femmes s'expriment uniquement à partir du dessin vont construire un univers visuel singulier : Silvia Bächli, Anne-Marie Schneider, Sandra Vásquez de la Horra, Frédérique Loutz, pour n'en citer que quelques-unes par ordre chronologique (années de naissance).

également dans l'univers d'un dessin contemporain très officiel, qui a désormais ses salons, ses foires, ses prix, ses collections publiques et privées dédiés²². Je fais remonter cette tendance très précisément à 1964, année où, de retour aux USA après un séjour parisien où elle avait pratiqué la peinture dominée par la figure humaine, Nancy Spero, horrifiée par la guerre du Vietnam, abandonne ce médium. Elle décide de remplacer la toile, selon elle trop liée au monde masculin, aux stéréotypes et à la violence, par du papier fin et bon marché et de la gouache. De 1966 à 1970, les *War Series*, où textes et dessins s'entremêlent, lancent une épopée féministe qui s'écrit dans les deux continents, et où le dessin tient une place à redécouvrir. À la fin des années 1980, Marlene Dumas, dont le dessin reste le mode d'expression privilégié à côté de la peinture, réfléchit sur l'identité, la race, la force des images. Louise Bourgeois reprend la gravure puis le dessin avec une liberté radicale de ton et de contenu, et même une rage étrange pour une femme de quatre-vingts ans. Dans les années 1990, Kiki Smith travaille la gravure et la sérigraphie, puis de grands dessins dans un papier nervuré et bosselé qui les apparente à de la sculpture, domaine où elle excelle par ailleurs. C'est aussi dans les années 1990 que Tracey Emin réalise des aquarelles de son avortement qu'elle ne montrera à la Biennale de Venise que dix-sept ans plus tard.

Cette exposition vient conclure deux ans de travail et de plaisir, passés à converser avec une grande œuvre et sa créatrice. J'aimerais laisser à Françoise le dernier mot, car le dialogue avec elle fut le joyau de ce temps suspendu : « Le temps est très singulier dans les arts visuels : plus j'avance, plus je trouve que c'est la notion la plus intéressante. Je pense à la fois au temps qu'on perçoit, le saisissement, au temps d'une œuvre qui se construit, à la persistance dans le temps — ce qu'on dit d'une œuvre après — et puis au temps à part de la création. Toute l'accumulation d'une œuvre. Notre temps de vie sur terre n'est pas long. »

Camille Morineau