

*C'est toute chose qui, en s'accomplissant, se met
ainsi « hors jeu ». C'est d'ailleurs là une vérité
qu'avaient déjà dite les philosophes de Mégare:
c'est le sort de toute réalité que de se situer en dehors
du jeu du possible¹.*

¹
Clément Rosset,
Le Réel et son double,
Paris, Gallimard,
1984, p. 46.

²
Ovide, *Fastes*,
livre I, vers 135.

³
Clément Rosset,
op. cit., p. 20.

⁴
Françoise Pérovitch,
entretien téléphonique
avec l'auteure,
5 novembre 2022.

Sans titre : deux visages côte à côte, distincts par leur couleur, leur inclinaison, leur regard, ouvert ou clos ; séparés par une même chevelure ondoiyante → p.69. Figure du semblable et de l'autre à la fois, figure du double : c'est un Janus *bifrons* contemporain qui nous apparaît soudain. « Toute porte possède deux faces, donnant de deux côtés² », fait dire Ovide au dieu « à la double forme ». L'œuvre de Françoise Pérovitch, elle aussi, depuis ses débuts, déploie pour nous un monde *duplice*, où chaque image (phénomène ou idée) se projette en son miroir.

De quoi le dédoublement est-il ici le signe ? On a coutume de l'associer, dans le champ de la création, à un trouble dans la représentation de soi et du monde, une schize qui s'observerait aussi bien à l'échelle de l'individu qu'à celle de moments historiques, « comme si, nous avertit Clément Rosset, ce thème concernait essentiellement les confins de la normalité psychologique et, sur le plan littéraire, une certaine période romantique et moderne³ ». L'artiste elle-même évoque à propos de ses récents paysages « un bouleversement », « quelque chose qui est fracturé⁴ ». Pour autant, le motif du double chez Pérovitch semble aller au-delà du simple constat d'une dislocation ou dispersion du réel. L'inquiétude qui en émane ne doit-elle pas se lire au sens littéral, comme celle d'un refus du repos et d'une mise en mouvement du sens ?

Les motifs dans lesquels le double s'incarne sont à la fois nombreux et récurrents dans son travail : ombres, jumeaux, masques, reflets, alter ego, échos, etc. Leur multiplicité témoigne en creux de ce que, comme elle l'affirme elle-même⁵, le sujet n'est pas primordial pour l'artiste, mais sert de prétexte à une recherche plus profonde et plus abstraite : la poursuite d'un certain trouble dans la peinture.

On trouve déjà dans le diptyque *Verbe aimer* et *Verbe rompre* → p.12, l'utilisation d'un système spéculaire : deux pages imprimées issues d'un manuel de conjugaison sont présentées en regard. Racines et terminaisons des verbes à toutes les personnes du singulier et du pluriel, à tous les temps et tous les modes, forment le fond de l'estampe, sur lequel se détachent silhouettes humaines et formes végétales. En apparence, la binarité domine l'ensemble : aimer/ rompre, haut/bas, clair/obscur. Mais dans ce jeu de miroir inversé, à mesure que l'œil glisse de signe en signe, d'indicatif en conditionnel, l'unité du sens vole en éclats et laisse place à des possibilités de recomposition inépuisables. Comme le dessin, le sens demeure *en réserve* ; jamais liquidé.

La gémellité affichée de *Twins* → A produit le même sentiment d'incertitude. Sur un fond libre se dessinent, au lavis d'encre rouge, deux figures jumelles. L'œil parcourt le papier dans un mouvement de va-et-vient, entre le différent (les variations des postures) et l'identique (la familiarité des visages), entre le propre et le commun.

À l'endroit précisément où les corps se mêlent, le regard est cependant retenu par une grande tâche centrale. Le caractère mouvant de cette forme-couleur opère une saignée dans la représentation. Il nous rappelle que la figuration n'a pas fonction de prédation, chez Françoise Pétrovitch, quelle que soit l'acuité de son dessin (et la cruauté latente de certaines scènes) : il s'agit moins de cerner – de *fixer* – le sujet, que de rendre compte de ce qui, en chaque personne, chaque histoire, demeure indiscernable, pris dans le flux de la transformation. Le cœur du tableau est alors le point de *puissance* où s'ancrent les différentes versions *actualisées*, déterminées, de l'être.

5

« Ça veut dire qu'il n'y a plus d'importance du sujet. Le sujet m'intéresse de moins en moins. » (Françoise Pétrovitch, entretien radiophonique avec Arnaud Laporte, « Affaires culturelles », France Culture, 15 septembre 2020.)



A Françoise Pétrovitch, *Twins*, 2005-2007, lavis d'encre sur papier, 160 × 120 cm, collection du musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.

L'épanchement d'encre entre ces silhouettes siamoises, par ailleurs, se structure et structure la composition comme autour d'un pli. La symétrie, même imparfaite, qui en découle, évoque inévitablement un test de Rorschach, test dit projectif, visant à donner accès aux pensées inconscientes d'un individu, à son profil psychologique, par l'interprétation de ses réactions face à des formes *a priori* indéterminées. Sous une apparente simplicité formelle, l'œuvre se diffracte ainsi en un double miroir : entre les deux jeunes filles, d'abord, mais aussi entre la surface et les profondeurs, le monde des apparences et celui de l'intériorité, qui fascine tant l'artiste – intériorité cachée, inconnaissable pour les autres, inconscient, refoulé individuel ou collectif, projections des sujets portraiturés comme celles du regardeur. Cette fonction de révélation de ce qui échappe au monde rationnel et visible préexiste d'ailleurs aux approches psychopathologiques, dans l'histoire de l'art, dès l'époque romantique : les lavis d'encre de Victor Hugo, particulièrement les plus abstraits → B, p.22, dans lesquels les concentrations aléatoires d'encre brune semblent le point de départ de la vision,



B Victor Hugo, *Sans titre*, s. d., lavis d'encre brune sur papier, 25,5 x 16,5 cm, datation André Breton, 2003, musée national d'Art moderne – Centre Pompidou, Paris.

viennent spontanément à l'esprit. Si Françoise Pétrovitch a été peu comparée (et s'est peu intéressée elle-même, selon son aveu) aux peintres romantiques, la continuation de cette tradition par les surréalistes (notamment dans le principe des décalcomanies) trace sans doute une filiation plus évidente. On retrouve quoi qu'il en soit chez elle une même volonté de retrait de l'autorité, et pas seulement dans les sujets qu'elle représente, qui ne sont pas des figures de la domination : un retrait pour elle-même, parce qu'elle accueille dans son processus de travail les *desseins* de la matière, sans *repentir* possible, leur permettant de changer le cours de la préconception qu'elle avait de l'œuvre⁶ ; et pour les autres, en disant « moins⁷ », pour les laisser libres de leurs interprétations.

On voit combien le motif du double est abordé, dans cette œuvre séminale, avec une densité et une complexité remarquables : à travers la mise en question des unités réconfortantes – de l'individu comme de la réalité –, est ainsi installé un dispositif qui *inquiète* le regard et la pensée, et ouvre sur une réalité incertaine.

6

« Finalement, arrivée à l'atelier, ça démarre... et puis ça change. [...] Maintenant je me laisse advenir les choses. » (Françoise Pétrovitch, entretien radiophonique avec Arnaud Laporte, « Affaires culturelles », France Culture, 15 septembre 2020.)

7

« C'est le travail d'une vie, de dire moins. » (Françoise Pétrovitch, entretien radiophonique avec Jean de Loisy, « L'art est la matière », France Culture, 6 février 2022.)



C Françoise Pétrovitch, *Sans titre*, 2015, huile sur toile, 240 x 160 cm, collection du Fonds d'art contemporain – Paris collections.

La grande huile sur toile *Sans titre*^{→C} présente un même système de dédoublement multiple. Sur le plan formel, la composition axiale répartit autour d'un vide central deux adolescents se faisant face, proches l'un de l'autre, mais sans se toucher ni se regarder. Sur un plan plus symbolique se joue un renversement entre leur existence extérieure – leur aspect, mais peut-être davantage encore les détails de leurs postures, de leurs vêtements, le rapport des corps les uns aux autres, tout ce langage codifié par lequel nous nous tenons, masqués⁸, parmi les autres, et que l'artiste saisit avec tant de justesse – et leur existence intérieure (à laquelle renvoient les yeux fermés, motif récurrent chez Pétrovitch – paupières closes ou mains qui aveuglent).

8

Le mot latin *persona*, dont dérive « personne », désigne d'abord le masque porté au théâtre. Notre personne sociale est toujours un rôle, un masque porté parmi les autres.

Mais l'interface, la porte que constitue l'œuvre, pour reprendre l'image utilisée par Ovide, regarde aussi ici vers deux états temporels de l'être : l'enfant qui a été, l'adulte qui est en germe ; ce qui est déjà perdu, et ce qu'il faut laisser advenir. C'est pour cette raison que l'œuvre de Péetrovitch a été si souvent assimilée à l'adolescence, âge de l'attente et de la transition. Elle est peut-être davantage acceptation du présent, pur présent, c'est-à-dire point de passage, toujours magmatique, entre toutes les dimensions du temps et de l'espace, sans détermination narrative (l'artiste s'en défie) : le présent est cette puissance qui ouvre à tous les possibles.

En cela aussi, et sans qu'elle le revendique, l'œuvre de Péetrovitch peut être lue comme politique : elle célèbre la plasticité de l'être, donne forme et invite à la résistance aux déterminations généalogiques, identitaires, sociales ; elle dit à la fois la responsabilité et la liberté, dans le choix des formes que chacun peut prendre, dans les familiarités qu'il se choisit⁹.

Ce tableau a la gravité et la grâce de toutes ces *bifurcations* potentielles. Quelque chose en lui tient aussi du mystère : par-delà chaque état de nous-même se dessine un être au monde unique ; deux intériorités semblent communiquer par-delà les apparences, dépassant la maladresse ou l'embarras de leurs gestes.

La série des *Îles*, commencée en 2015, ouvre le jeu des possibles au paysage. L'artiste confesse avoir longtemps buté sur cette question du paysage, comme sujet principal ou comme arrière-plan : aucun environnement n'était reconnaissable dans ses dessins et peintures, aucune de ses scènes n'était précisément *située*. Il est donc notable qu'elle l'aborde finalement en dédoublant et déréalisant son objet : la composition verticale de l'œuvre *Île* ^{→ p.74}, par exemple, donne autant d'importance à la terre et aux arbres élancés de l'île qu'à leur reflet mouvant dans l'eau. Mais ce reflet est infidèle : les miroitements bleutés, gris et verts qui le composent se dérobent, et trahissent imperceptiblement leur modèle. Ce glissement « fracture » la représentation, et la renvoie à sa nature d'illusion.

Il ouvre en revanche, à nouveau, à d'autres interprétations. Est-ce un rêve ? Difficile là encore de ne pas penser au monument de l'histoire de la peinture romantique qu'est *L'Île des morts* d'Arnold

9

Le choix de George Sand, à laquelle elle consacre dans l'exposition un portrait ^{→ p.57}, n'est pas une surprise : Aurore Dupin a su se réinventer, hors des conventions de son temps, sous un nom et dans une existence choisis.

10

La première version, une huile sur toile, est conservée au Kunstmuseum de Bâle. La deuxième version, une huile sur bois de plus petite taille, est aujourd'hui conservée au Metropolitan Museum de New York. Marie Berna avait commandé ce dernier tableau à Böcklin alors qu'elle était dans le deuil de son premier époux, et sur le point de se marier à nouveau.

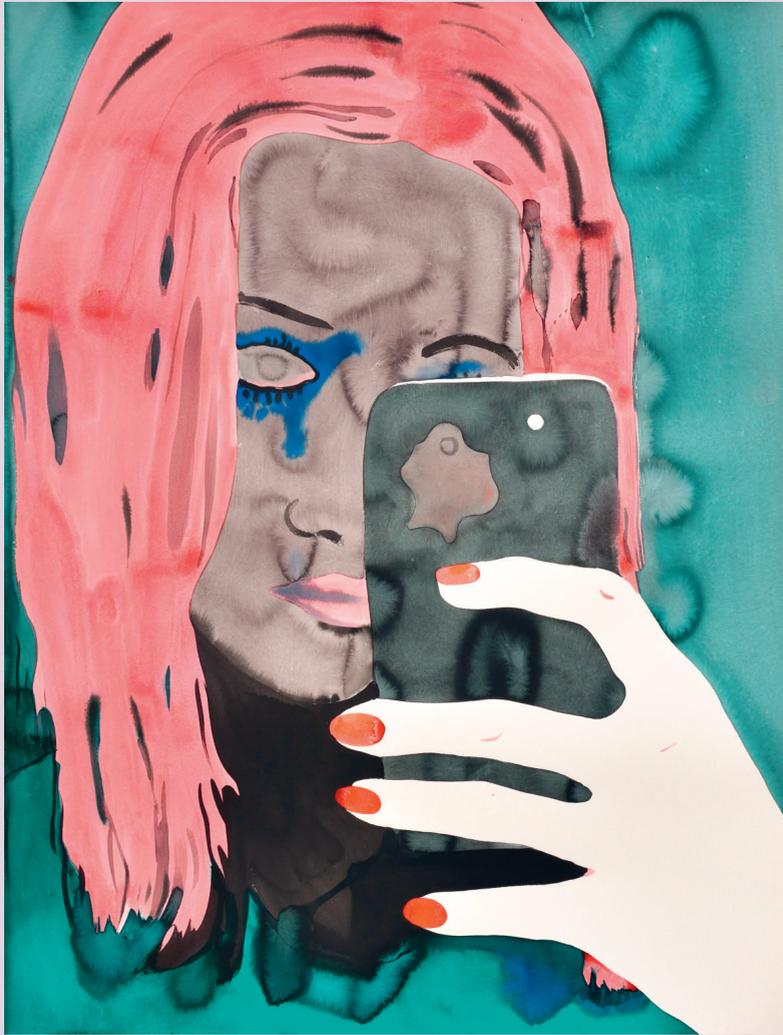


D Arnold Böcklin, *L'Île des morts*, 1880, huile sur bois, 73,7 × 121,9 cm, Metropolitan Museum, New York.

Böcklin, particulièrement sa deuxième version de 1880 ^{→ D}, au ciel sombre, au sujet de laquelle le peintre écrit à sa commanditaire : « Vous pourrez vous rêver dans le monde des ombres¹⁰. » Paysage inquiétant, crépusculaire, le tableau peut aussi être lu comme l'espoir d'un nouveau commencement.

C'est bien cette nature *interlope* qui se dévoile ici. L'île – métaphore possible de l'œuvre – est par essence *entre* : entre deux eaux et deux territoires, entre deux mondes ; elle est un lieu et un temps en suspens. Comme la forêt qu'elle abrite ici, elle est l'espace des passages, des métamorphoses.

Françoise Péetrovitch a récemment abordé, dans la série intitulée *Selfie*, un nouvel univers spéculaire, doublure de notre réalité physique, auquel nous accédons à travers une autre interface : l'écran. Un grand dessin homonyme ^{→ E, p.26} nous montre ainsi le visage d'une jeune femme, cheveux roses, un œil cerné de bleu, comme par réverbération de la lumière du téléphone qu'elle tient à la main et qui dissimule une partie de sa face. Un œil grand ouvert – c'est assez rare pour être remarqué –, comme hypnotisé. Il ne nous regarde pourtant pas ; il est fixe, sans pour autant sembler fixer quelque objet. C'est qu'il est plongé dans une autre réalité, qui n'est plus celle du rêve mais celle, tout aussi insondable, infinie, du virtuel, qui capte et lui renvoie son image, et l'image du monde, transformées.



E Françoise Pétrovitch, *Selfie*, 2022, lavis d'encre sur papier, 160 × 120 cm.

Narcisse contemporain, causant sa perte pour n'avoir pas su ignorer son reflet, son double ? Ou Janus, à nouveau, dieu des passages, conscient que l'existence est cette croisée où tous les chemins peuvent s'*imaginer* ?

On pourrait multiplier à l'envi les exemples de cette loi du double chez Françoise Pétrovitch, que les sujets soient d'ailleurs représentés à deux ou seuls (point de groupe dans son œuvre) : la cruauté se dissimule sous les traits de l'enfance (série des *Poupées*, 2007-2008), la menace guette derrière le jeu (série des *Nocturnes*, 2017), la sensualité peut prendre les traits de la souffrance,

à moins que ce ne soit l'inverse (série des *Saint Sébastien*, 2018-2019). La réalité que dépeint l'artiste n'est pas *simple* – selon l'étymologie du mot, elle n'est pas d'un seul bloc. Il ne s'agit pas seulement d'inquiétante étrangeté, de trahison ou de double nature de l'image. Il s'agit plutôt de laisser derrière soi le confort d'un monde solide, pour rendre la fluidité essentielle de tout ce qui est vivant. De saisir un réel lui-même équivoque, avec ce qu'il comporte à la fois d'interrogations et de ressources :

*L'unicité implique en effet à la fois un triomphe et une humiliation: triomphe à être seul au monde et humiliation à n'être que ce seul-même, c'est-à-dire presque rien, et bientôt plus rien du tout*¹¹.

11
Clément Rosset,
op. cit., p. 80.