

Françoise Pétrovitch: Un regard sur le passé

Fumer. S'enlacer. Se coiffer. Se dissimuler les yeux. Porter la main à la bouche. Se contempler dans le reflet d'un selfie. Tenir un oiseau dans les mains. Se cacher derrière un masque. Ces gestes simples habitent depuis longtemps l'œuvre de Françoise Pétrovitch; jusque dans ses encres les plus récentes, ils prennent le pas sur l'expression du visage, le regard n'étant que fort rarement indiqué, ce *Selfie* [cat. 39] étant l'une des exceptions. Même lorsque tel *Fumeur* contemple le vide [fig. 1] ou quand tel autre prend frontalement le spectateur à témoin [cat. 31], l'œil reste vacant, sans pupille. Le geste prend alors un sens accru à mesure que les yeux se dérobent. « Ne pas représenter le regard de la figure permet de voir l'ensemble », explique-t-elle. « Quand on observe un portrait, on regarde les yeux, on cherche l'âme. Si les yeux sont détournés ou cachés, alors on voit un tableau¹. » Détaché du récit, parfois même volé à son contexte, le sujet se voit alors porté à sa valeur poétique, c'est-à-dire universelle.

Le geste « éminemment précieux² » inscrit manifestement le travail de Françoise Pétrovitch dans un héritage dont elle offre une appréhension nouvelle et dont elle se réclame sans pudeur: « Mon travail est classique³. » Dans le registre des arts visuels, le classicisme induit la primauté du dessin sur la couleur. Cette idée domine l'enseignement des beaux-arts au moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Dans la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc – un manuel destiné aux artistes, très prisé des postimpressionnistes et livre de chevet de Van Gogh –, on lit encore: « La supériorité du dessin sur la couleur est écrite dans les lois mêmes de la nature; elle a voulu, en effet, que les objets nous fussent connus par ce qui le dessine et non par ce qui les colore⁴. » Et sur ce point Pétrovitch, aussi coloriste qu'elle soit, ne trahit jamais le rêve de ses six ans, celui d'être une « dessinatrice⁵ »: de ses encres, même des plus récentes, ressort un impérieux besoin du dessin, de la ligne, devenue bien souvent une démarcation. Entre deux couleurs. Entre deux textures. Entre le plein et le vide.

La ligne, impérieuse et allègre, devient rouge pour servir de *credo* aux sérigraphies de la suite *Rougir*, où elle se déploie avec une aisance à faire pâlir Matisse [cat. 77–83]. Ce dernier fait d'ailleurs partie des artistes que Françoise Pétrovitch admire, parmi tant d'autres, d'Édouard Manet à Rose Wylie, en passant par Diego Velázquez. Car elle fait partie de celles et ceux qui observent, qui consomment, presque avec boulimie: « La

- 1 Guidino Gosselin et Françoise Pétrovitch (interview), *Françoise Pétrovitch: entretien avec Guidino Gosselin*, Paris: Manuella Éditions, 2021, p. 34.
- 2 Pétrovitch/Gosselin 2021 (voir note 1), p. 68.
- 3 Propos rapportés par Camille Morineau, « Françoise Pétrovitch, dessiner pour voir », in *Françoise Pétrovitch*, catalogue d'exposition (Landerneau, Fonds Hélène et Édouard Leclerc pour la culture, 17 octobre 2021–3 avril 2022), sous la direction de Michel-Édouard Leclerc, Landerneau: Fonds Hélène et Édouard Leclerc pour la culture, 2021, p. 26.
- 4 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, édition établie par Claire Barbillon, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000 (édition originale 1867), p. 53.
- 5 Laetitia Chauvin, « Françoise Pétrovitch, biographie », in Landerneau 2021 (voir note 3), p. 173.

Françoise Pétrovitch: Ein Blick in die Vergangenheit



1 *Fumeur*, 2019, lavis d'encre sur papier / Tuschelavis auf Papier, 160 × 120 cm, Galerie Semiose, Paris

Rauchen. Sich umarmen. Sich frisieren. Sich die Hand vor den Mund halten. Sich im Gegenüber eines Selfie betrachten. Einen Vogel in der Hand halten. Sich hinter einer Maske verbergen. Einfache Gesten wie diese bevölkern das Werk von Françoise Pétrovitch seit Langem; bis in ihre jüngsten Tuschezeichnungen verdrängen sie den Gesichtsausdruck, und nur selten wird der Blick angedeutet, *Selfie* [Kat. 39] bildet eine der wenigen Ausnahmen. Selbst wenn ein *Fumeur* ins Leere schaut [Abb. 1] oder den Betrachter ganz direkt als Zeugen einbezieht [Kat. 31], bleibt das Auge leer, ohne Pupille. Die Geste gewinnt an Bedeutung, wenn die Augen sich den Blicken entziehen. « Den Blick in dem Gesicht nicht zu zeigen, bedeutet, das Ganze sehen zu können », erklärt die Künstlerin. « Wenn wir ein Porträt betrachten, schauen wir auf die Augen, suchen die Seele. Sind sie Augen abgewandt oder verborgen, sehen wir ein Gemälde. »¹ Losgelöst von der Geschichte, manchmal seines Kontexts entbunden, erhält das Sujet seinen poetischen, das heisst universellen Wert.

Pétrovitchs Arbeit stellt die « äusserst wertvolle »² Geste eindeutig in eine Tradition, die sie einer neuen Sichtweise unterzieht und auf die sie sich selbstbewusst beruft. « Meine Arbeit ist klassisch. »³ In der Geschichte der bildenden Kunst behauptet der Klassizismus erstmals den Vorrang der Zeichnung gegenüber der Farbe. Diese Vorstellung beherrschte die künstlerische Ausbildung mindestens bis Ende des 19. Jahrhunderts. In der *Grammaire des arts du dessin* von Charles Blanc – ein Handbuch für Künstler, das die Postimpressionisten sehr schätzten, und Lieblingsbuch Van Goghs – ist darüber hinaus zu lesen: « Die Überlegenheit der Zeichnung gegenüber der Farbe ist selbst in den Gesetzen der Natur zu lesen; sie hat es tatsächlich gewollt, dass wir die Objekte anhand ihrer Konturen und nicht anhand ihrer Farbe erkennen. »⁴ Und in dieser Hinsicht verrät Pétrovitch, so sehr sie auch Koloristin sein mag, nie ihren Traum seit dem sechsten Lebensjahr, eine « Zeichnerin »⁵ zu werden: Ihre Tuschezeichnungen, auch die jüngsten, zeugen von einem dringenden Bedürfnis nach der Zeichnung, nach der Linie, die sehr häufig die Funktion der Abgrenzung annimmt. Eine Abgrenzung zwischen zwei Farben. Zwischen zwei Texturen. Zwischen Vollem und Leerm.

Gebieterisch und leicht, wird die Linie rot, dient den Serigrafien der Werkreihe *Rougir* als Credo, wo

- 1 Guidino Gosselin und Françoise Pétrovitch, in: *Françoise Pétrovitch: entretien avec Guidino Gosselin*, Paris: Manuella Éditions, 2021, S. 34.
- 2 Ebd., S. 68.
- 3 Zitate zusammengetragen von Camille Morineau, « Françoise Pétrovitch, dessiner pour voir », in: *Françoise Pétrovitch*, (Ausst. Kat. Landerneau, Fonds Hélène et Édouard Leclerc pour la culture, 17. Oktober 2021–3. April 2022), unter Leitung von Michel-Édouard Leclerc, Landerneau: Fonds Hélène et Édouard Leclerc pour la culture, 2021, S. 26.
- 4 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin* [1867], hg. von Claire Barbillon, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, S. 53.
- 5 Laetitia Chauvin, « Françoise Pétrovitch, biographie », in Ausst. Kat. Landerneau 2021 (wie Anm. 3), S. 173.

peinture m’a happée dès le début et j’apprends toujours. Plus tu apprends, plus tu as envie de connaître, c’est incroyable. C’est terrible, vertigineux même!⁶ »

Le motif du gant témoigne de la manière dont Pétrovitch fait de sa connaissance de l’histoire de l’art le terreau de son œuvre propre. Décliné en estampe, à l’encre, en peinture, même en céramique et porté au monumental [fig. 2], le motif revient régulièrement dans son travail – comme l’oiseau, comme le masque, comme les souliers à talons hauts et les ongles vernis en couleurs vives; il suffit de feuilleter les nombreuses monographies dédiées à l’artiste pour le voir surgir de-ci de-là, s’immiscer dans plusieurs séries, jusque dans celle des *Nocturnes*, une exploration de la nature morte, genre qui trouve dans l’art contemporain un regain de vitalité⁷. Le gant est pour elle, en même temps qu’une forme plastique captivante, une fenêtre sur l’histoire de l’art: «D’abord il y a le lien à la peinture parce que le gant a été beaucoup peint comme accessoire⁸.» Et la voici qui développe:

Manet, Vélasquez, *Le Prince Baltasar Carlos* de Vélasquez, *L’Homme aux gants* du Titien, qui a une main gantée et l’autre non... Je me rappelle le moment où j’ai découvert ce tableau en cours d’histoire de l’art, j’avais été vraiment saisie. Ce que j’aime dans le gant, c’est qu’il y en a deux. C’est également une figure du double car cet accessoire vient étroitement se coller à votre corps. Et puis il y a un endroit et un envers, vous retournez le gant et c’est autre chose, il y a une doublure. C’est intéressant parce que c’est comme si c’était un corps plein qui serait devenu mou, il ne reste plus rien que la dépouille, la dépouille de quelqu’un... et le gant est lié à la main, au geste, et pour moi le geste est éminemment précieux⁹.

Les images du passé sont ici bien un moteur pour le regard de Françoise Pétrovitch qui, en s’appuyant sur la référence, développe son intérêt plastique pour le motif. Le tableau de Velázquez [fig. 3] qu’elle cite également dans un autre entretien – «Je pense aussi au *Prince Baltasar Carlos chasseur* de Velasquez, où les mains gantées du petit garçon disent sa détermination, sa poigne sur le monde¹⁰» –, elle l’a presque littéralement copié en 2015, dans *Les Oublis* [fig. 4], où elle le superpose à un second dessin. Le regard de Françoise Pétrovitch, en même temps qu’il scrute les mutations de notre époque, louché vers le passé. Elle ne s’en cache pas. Au contraire.

«Je suis fascinée par la question du regard, l’histoire de l’art. [...] Plus j’avance dans le temps et plus cela me paraît important¹¹.» Le recours à la citation n’étonne dès

6 Pétrovitch/Gosselin 2021 (voir note 1), p. 59.
7 Pour une nouvelle approche de la nature morte, voir Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, Paris: Gallimard, coll. «Art et artistes», 2020.
8 Pétrovitch/Gosselin 2021 (voir note 1), p. 67.
9 Pétrovitch/Gosselin 2021 (voir note 1), p. 68.
10 Pascal Neveux, «Entretien avec Françoise Pétrovitch», in *Françoise Pétrovitch*, Nancy Huston et François Michaud, Paris: Semiose, 2014, p. 13–24.
11 Pétrovitch/Gosselin 2021 (voir note 1), p. 59.



2 Dessin mural/Wandzeichnung, 2014, Le Transpalette, Centre d’art contemporain, Bourges



3 Diego Velázquez, *Le Prince Baltasar Carlos chasseur*, vers/um 1635–1636, huile sur toile/Öl auf Leinwand, 191 × 103 cm, Museo nacional del Prado, Madrid



4 *Les Oublis*, 2015, deux dessins superposés, crayon de couleur et lavis sur papier Japon/zwei überlagerte Zeichnungen, Buntstift und Lavis auf Japanpapier, 48 × 40 cm/40 × 32 cm, Galerie Semiose, Paris

sie sich mit einer Leichtigkeit entfaltet, die Matisse erblassen liesse [Kat. 77–83]. Letzterer gehört zu den vielen Künstlern, die Pétrovitch bewundert, von Édouard Manet über Rose Wylie bis hin zu Diego Velázquez. Denn sie ist eine Beobachterin und nimmt geradezu mit Heiss hunger auf: «Die Malerei hat mich von Anfang an gefesselt, und ich lerne immer dazu. Je mehr Du lernst, desto mehr willst Du wissen, es ist unglaublich. Es ist grossartig, ja schwindelerregend!»⁶

Das Motiv des Handschuhs ist ein Beispiel dafür, wie Pétrovitch ihre Kenntn is der Kunstgeschichte zum Nährboden ihrer eigenen Arbeit macht. Durchdekliniert als Druckgrafik, Tuschezeichnung, Gemälde, sogar als Keramik oder bis ins Monumentale vergrössert [Abb. 2], taucht das Motiv regelmässig in ihrer Arbeit auf – wie der Vogel, die Maske, die hochhackigen Schuhe oder die in lebhaften Farben lackierten Fingernägel; es genügt, die zahlreichen Monografien über die Künstlerin durchzublättern, um den Handschuh hier und da zu entdecken. Er schleicht sich in verschiedene Serien ein, bis hin zu den *Nocturnes*, eine Annäherung an das Stillleben, ein Genre, das in der zeitgenössischen Kunst wieder an Vitalität gewinnt.⁷ Der Handschuh ist für Pétrovitch eine faszinierende plastische Form und gleichzeitig ein Fenster zur Kunstgeschichte. «Zunächst einmal besteht eine Verbindung zur Malerei, da der Handschuh als Accessoire oft gemalt wurde.»⁸ Und sie entwickelt diesen Gedanken weiter:

Manet, Velázquez, das *Porträt des Prinz Balthasar Carlos* von Velázquez, *Der Mann mit dem Handschuh* von Tizian, der nur einen Handschuh trägt ... Ich erinnere mich an den Moment, als ich dieses Bild in der Kunstgeschichtsvorlesung entdeckte und wirklich ergriffen war. Was ich an dem Handschuh liebe, ist die Tatsache, dass es zwei davon gibt. Er ist somit auch Doppelgänger-Figur, denn dieses Accessoire ist eng mit dem Körper verbunden. Und schliesslich gibt es eine rechte und eine linke Seite; man dreht den Handschuh um, und schon ist er etwas anderes, er ist gefüttert. Das ist interessant, weil es so ist, als wäre es ein voller Körper, der erschläft. Es bliebe nichts mehr als die Hülle, die Hülle von jemandem ... und der Handschuh ist mit der Hand verbunden, mit der Geste, und für mich ist die Geste äusserst wertvoll.⁹

Die Bilder der Vergangenheit sind hierbei treibende Kraft für den Blick Pétrovitchs, und auf der Basis dieser Referenz entwickelt sich ihr plastisches Interesse für das Motiv. Velázquez’ Gemälde [Abb. 3], welches sie auch in einem anderen Gespräch zitiert – «Ich denke auch an *Prinz Balthasar Carlos als Jäger* von Velázquez, wo die behandschuhten Hände des kleinen Jungen seine

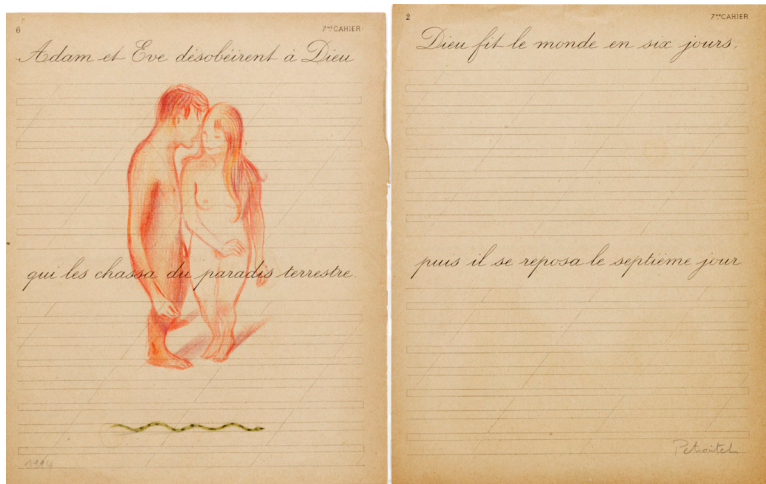
6 Pétrovitch/Gosselin 2021 (wie Anm. 1), S. 59.
7 Über die neue Annäherung an das Stillleben, siehe Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, Paris: Gallimard, «Art et artistes», 2020.
8 Pétrovitch/Gosselin 2021 (wie Anm. 1), S. 67.
9 Ebd., S. 68.

lors plus et inscrit tôt le travail de Françoise Pétrovitch dans une dialectique de l'appropriation¹². Dans son atelier, où son dépôt recèle de pièces encore inédites, elle sait instinctivement quoi montrer au visiteur pour titiller son attention. Parmi les trésors peu ou prou exposés qu'elle garde encore, au-delà d'un singe peint dans la tendre enfance qui témoigne déjà de cette aisance du geste qui la caractérise, figurent plusieurs séries qui sont autant d'hommages à l'histoire de l'art. Voici *Les Dames d'Ingres*, ensemble de huit feuilles réalisées en 1998, qui reprennent des détails des portraits féminins de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Avec une certaine finesse, Françoise insiste sur le féminin, reprenant des drapés, des coiffures ou des accessoires, comme elle venait de le faire dans *Détails*. La feuille intitulée *Le Sourire de Madame Moitessier* [fig. 5] met en évidence une coiffure et une bouche rouge qui n'est pas sans rappeler la silhouette d'un certain portrait de Marilyn Monroe et ses accents pop. Cet ensemble est précédé quelques années plus tôt de cinq feuilles reprenant *Les Regards d'Ingres*; l'artiste y décline le même principe tout en s'attardant exclusivement sur le regard – ici bien précis –, ce qui paraît surprenant pour elle qui, justement, s'en détourne volontiers¹³. Ces dessins d'après le maître de Montauban ont quelque chose du palimpseste ou de l'appropriation.

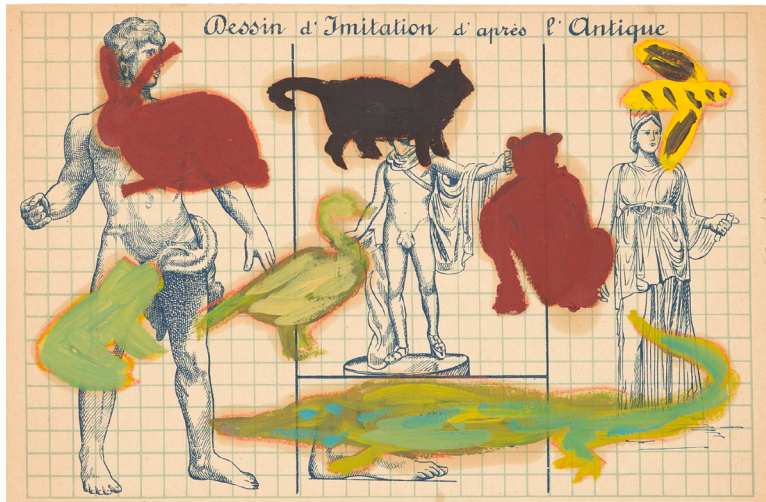
Avec des œuvres réalisées dans des cahiers d'écolier dont elle traduit le substrat en image [fig. 6], exécutées sur des couvertures de livres ou encore sur des planches didactiques – à l'instar de ce petit bestiaire peint sur un modèle pour le dessin d'après l'antique [fig. 7] –, Françoise Pétrovitch rejoint dès ses débuts le cercle des gribouilleurs de marges¹⁴, ces artistes qui nourrissent un lien au livre et y déploient leur pratique. Songeons à l'intarissable Alberto Giacometti dont l'imposante bibliothèque regorge de livres dans lesquels il a dessiné au stylo bille. Parfois, ce sont des livres d'art où les reproductions servent de modèles à une appropriation esthétique; Giacometti passe un motif au crible de ses lignes démultipliées et entremêlées pour faire transformer le modèle en une image à lui. Si l'artiste suisse a publié certaines pages de son vivant dans l'album *Les copies du passé*¹⁵, Françoise Pétrovitch va plus loin, en démembrant l'objet, isolant la page, lui conférant à la fois une fonction de support d'une œuvre nouvelle et un statut d'indépendance¹⁶.



5 *Le Sourire de Madame Moitessier* (détail de l'œuvre/Werkdetail *Les Dames d'Ingres*), 1998, technique mixte sur papier/Mischtechnik auf Papier, 27 × 21 cm, Galerie Semiose, Paris



6 *Adam et Ève*, 1994, crayon de couleur sur cahier d'écolier/Farbstift auf Schulheft, 22 × 35 cm, Galerie Semiose, Paris



7 *D'après l'Antique*, 1994, technique mixte sur papier/Mischtechnik auf Papier, 15,5 × 23,5 cm, Galerie Semiose, Paris

Entschlossenheit, seine Macht über die Welt verraten»¹⁰ –, kopierte sie 2015 nahezu getreu in *Les Oublis* [Abb. 4], wo sie es mit einer zweiten Zeichnung überlagert. Pétrovitchs Blick schweift in die Vergangenheit, während sie die Veränderungen unserer Zeit erforscht. Sie macht kein Geheimnis daraus. Im Gegenteil.

«Ich bin fasziniert von der Frage des Blicks und der Kunstgeschichte. [...] Je weiter mein Leben in der Zeit voranschreitet, desto wichtiger erscheint mir dies.»¹¹ Die Verwendung von Zitaten überrascht daher nicht mehr und schreibt Pétrovitchs Arbeit früh in eine Dialektik der Appropriation ein.¹² In ihrem Atelier, wo noch nie gesehene Stücke lagern, weiss sie instinktiv, was sie dem Besucher zeigen muss, um dessen Aufmerksamkeit zu wecken. Zu den mehr oder weniger häufig ausgestellten Schätzen, die sie noch hütet, gehören neben einem in früher Kindheit gemalten Affen, der bereits von der für sie so charakteristisch leichten Geste zeugt, auch mehrere Serien, die eine solche Hommage an die Kunstgeschichte darstellen. So *Les Dames d'Ingres*, eine Gruppe von acht Blättern aus dem Jahr 1998, die Details aus Frauenporträts von Jean-Auguste-Dominique Ingres aufgreifen. Mit einer gewissen Finesse betont Pétrovitch das Weibliche, indem sie Drapierungen, Frisuren oder Accessoires aufgreift, wie in einem ihrer jüngsten Werke, *Détails*. Die Arbeit *Le Sourire de Madame Moitessier* [Abb. 5] hebt eine Frisur und rot geschminkte Lippen hervor, die an die Silhouette eines bestimmten Porträts von Marilyn Monroe und dessen Pop-Akzente erinnern. Dieser Reihe gingen einige Jahre zuvor die fünf Blätter *Les Regards d'Ingres* voraus. Die Künstlerin verwendet hier das gleiche Prinzip, konzentriert sich aber ausschliesslich – und dies mit grosser Genauigkeit – auf den Blick, was erstaunt, da sie sich sonst gerade davon abwendet.¹³ Diese Zeichnungen nach dem Meister von Montauban haben etwas von Palimpsest oder Appropriation.

Mit Arbeiten in Schulheften, deren Substrat sie in Bilder überträgt [Abb. 6], auf Buchumschlägen oder auf Schreibtafeln – wie das kleine Bestiarium, das als Entwurf für eine Zeichnung nach der Antike entstanden ist [Abb. 7] –, reiht sich Pétrovitch seit ihren Anfängen in den Kreis der Kritzler¹⁴ ein, jener Künstler, die eine Verbindung zum Buch pflegen und dort ihre Praxis entfalten. Wie der unerschöpfliche Alberto Giacometti, dessen imposante Bibliothek angefüllt war mit Skizzenbüchern, in denen er mit Kugelschreiber gezeichnet hatte. Manchmal dienen Reproduktionen aus Kunstbänden als Vorlagen für die ästhetische Aneignung; Giacometti unterzieht das Motiv seinen vervielfältigten und verwobenen Linien, um die Vorlage in ein eigenes Bild zu verwandeln. Während der Schweizer Künstler zu Lebzeiten einige Seiten in dem Album *Les copies du passé*¹⁵ veröffentlichte, geht Pétrovitch noch weiter, indem sie das Objekt auseinandernimmt, die Seite isoliert, ihm gleichzeitig die Trägerfunktion eines neuen Werks und den Status der Unabhängigkeit verleiht.¹⁶

Ihre Vorgehensweise erlaubt es ihr, sich uneingeschränkt mit Bildern auseinanderzusetzen, die vor ihrer Zeit entstanden sind. In gewisser Weise macht

sie die Kunstgeschichte zum Spiegel, an dem sie ihre eigene Arbeit misst. Die Frage des Blicks interessiert sie, sie ist regelrecht von ihm besessen. Er findet sich in der Variation des sich im Wasser spiegelnden Narziss wieder, denn die Serie *Selfie* spielt mit genau diesem Motiv [Abb. 8].

Einige Werke werden direkter zitiert. So ist *Asperges* aus dem Jahr 2013¹⁷ eine Referenz an – oder könnte man es sogar als Kopie bezeichnen? –, ein Manifest über Édouard Manets Spargelbund. Oder jene Keramik, deren Titel und Ikonografie direkt auf die *Caprichos* von Francisco de Goya verweisen.¹⁸ Noch deutlicher wird die Bezugnahme in der Serie *Saint-Sébastien*, deren Titel, erweitert um den Namen des Künstlers, von dem das Motiv stammt, deutlich auf die Quelle hinweist.¹⁹ Der Mechanismus ist universell, wie Camille Morineau betont:

Bei näherer Betrachtung sind zahlreiche Motive Pétrovitchs Abwandlungen grosser Genres der Malerei: das Porträt in *Les Âges de la vie*, das Stillleben in *Nocturnes*, die venezianische Malerei mit maskierten Personen, während in jüngster Zeit die Serie *Îles* an die Landschaft anknüpft. Ihre *Étendus* erinnern an die Gisants der Gotik oder die Kreuzabnahmen Christi in der Malerei; der halb verborgene Vogel über ihnen verweist auf das Symbol des Heiligen Geistes in der christlichen Malerei.²⁰

Schon 2011 – vor der Serie grossformatiger Tuschezeichnungen [Abb. 9] – taucht das Thema des ausgestreckten Körpers in Verbindung mit einem toten oder lebendigen Vogel in *S'envoler* (*Les Sommeils*) auf; der Rumpf des jungen Mädchens weist eine grosse schwarze Öffnung auf, aus der eine Seele, symbolisiert durch den Vogel, zu entweichen scheint [Kat. 49]. Wie auch das Motiv der Handschuhe tritt der Vogel häufig in Pétrovitchs



8 *Selfie*, 2022, lavis d'encre sur papier / Tuschelavis auf Papier, 160 x 120 cm, Galerie Semiose, Paris

Sa démarche, sans doute, lui permet de se confronter aux images qui la précèdent. Elle fait en quelque sorte de l'histoire de l'art le miroir à l'épreuve duquel elle mesure son propre travail. La question du regard, comme elle l'admet elle-même, l'intéresse, voire l'obsède. Il se retrouve dans la déclinaison qu'elle offre au *topos* de Narcisse se mirant dans le reflet de l'eau, car la série des *Selfie* n'est autre qu'une variation de ce motif [fig. 8].

Certaines œuvres sont des citations plus directes. Comme ces *Asperges* de 2013¹⁷, référence – on oserait presque évoquer une copie – manifeste à la botte d'asperges d'Édouard Manet, ou telle céramique dont le titre comme l'iconographie renvoient directement aux caprices de Francisco de Goya¹⁸. La référence est d'autant plus assumée dans la série des *Saint-Sébastien* dont le titre prolongé du nom de l'artiste à qui le motif est repris en indique distinctement la source¹⁹. Le mécanisme est général, comme l'a signalé Camille Morineau:

À mieux y regarder, nombre de motifs de Françoise Pérovitch sont des variations sur les grands genres de la peinture: le portrait dans *Les Âges de la vie*, la nature morte dans les *Nocturnes*, la peinture vénitienne avec des personnages masqués, tandis que plus récemment la série des *Îles* renoue avec le paysage. Ses *Étendus* rappellent les gisants gothiques sculptés ou les Dépôts du Christ de la peinture; l'oiseau à moitié caché au-dessus d'eux évoque le symbole du Saint-Esprit de la peinture chrétienne²⁰.

Avant la série des encres de grand format [fig. 9], le sujet du corps étendu associé à un oiseau – mort ou vif, c'est selon – apparaît dans *S'envoler (Les Sommeils)* en 2011; la jeune fille est traversée d'une ouverture noire d'où semble s'évaporer une âme, symbolisée par le volatile [cat. 49]. L'oiseau revient souvent dans l'œuvre de Pérovitch, comme le motif des gants, et devient le refrain d'un hymne à un symbolisme réactualisé, car le motif est lourd de significations anciennes: le portrait d'une jeune fille avec un oiseau mort a longtemps renvoyé à la perte de la virginité.

Parmi les quelques tableaux qu'elle réunirait dans son exposition idéale, l'artiste cite en tout cas *Le Chardonneret* de Fabritius [fig. 10] qu'elle a admiré au Mauritshuis à La Haye²¹. Dans les œuvres récentes de Pérovitch, le motif qu'elle exploite sous le titre *Dans mes mains* [cat. 29] a pris une ampleur considérable. Elle pousse le format au monumental, réunissant quatre feuilles de 120 x 160 cm pour y déployer ses nuées d'encre noire, ocre, bleue et rouge.

- 17 Œuvre reproduite in *Françoise Pérovitch*, Nancy Huston et François Michaud, Paris: Semiose, 2014, p. 93.
- 18 *Caprices (Goya)*, 2019, grès émaillé, 72 x 39 x 34 cm, reproduite in *Landerneau 2021* (voir note 3), p. 151.
- 19 Vingt et une feuilles de la série sont reproduites in *Landerneau 2021* (voir note 3), p. 156–161.
- 20 *Landerneau 2021* (voir note 3), p. 153. Voir aussi Morineau 2021 (voir note 3), p. 26–27.
- 21 Pérovitch/Gosselin 2021 (voir note 1), p. 71.



9 *Étendu*, 2023, lavis d'encre sur papier / Tuschelavis auf Papier, 160 x 240 cm, Galerie Semiose, Paris

Werk auf und wird zum Refrain einer Hymne auf eine aktualisierte Symbolik, denn er ist mit überlieferten Bedeutungen behaftet: Das Porträt eines jungen Mädchens mit einem toten Vogel verwies lange Zeit auf den Verlust der Jungfräulichkeit.

Zu den wenigen Gemälden, die die Künstlerin in einer idealen Ausstellung vereinen würde, gehört für sie *Der Distelfink* von Carel Fabritius [Abb. 10], den sie im Mauritshuis in Den Haag bewundert hat.²¹ In ihren jüngsten Werken hat das Motiv, welches sie unter dem Titel *Dans mes mains* [Kat. 29] bearbeitet hat, beachtliche Ausmasse angenommen. Das monumentale Format vereint vier Blätter von 120 x 160 cm, auf denen sich grosse Wolken aus schwarzer, ockerfarbener, blauer und roter Tusche entfalten.

Manchmal ist allein der Vogel dargestellt, oft tot, mal in Tusche [Abb. 11], mal in Öl, bisweilen sogar als Fayence. Ausgestreckt, mit im Stillstehen der Zeit steif gewordenen Füßen, erinnert das Tier an das Rotkehlchen, das Emmanuel Wüthrich 2015 festgehalten hat, als es gegen das Fenster seines Ateliers geflogen war. Mit seinem Totenbild von 224 x 228 cm²², das sich aus zwölf Blättern Zerkall-Papier im Format 56 x 76 cm zusammensetzt, verschaffte er dem Vogel ein monumentales Nachleben. Unausweichlich evoziert der in den Händen gehaltene Vogel Pérovitchs eine Form von Zerbrechlichkeit, eine kaum wahrnehmbare Membran zwischen dem, was ist, und dem, was nicht mehr sein wird. Leben und Tod, zwei voneinander untrennbare Themen, mit denen sich die Künstlerin regelmässig auseinandersetzt, bis hin zu ihren hybriden Vanitas-Darstellungen, in denen Mensch und Tier in einem gemeinsamen Schicksal verschmelzen.

Manche Themen trägt Pérovitch in sich, und sie bevorzugt bestimmte Genres. Fraglos das Porträt, ebenso natürlich das Stillleben. Die Landschaft, a priori vernachlässigt oder zweitrangig, gehört auch mit dazu. Pérovitch projiziert Landschaft auch auf ihre Porträts. In ihrer Serie *Paysages à l'estomac* macht sie ein genau genommen viszerales Thema daraus. Majestätisch erkundet sie die Landschaft in ihrer um 2015 begonnenen Serie *Îles*, die eine nordische, an Torfmoore und hochgelegene Seen mit Tannen erinnernde Landschaft zeigt. Man könnte meinen, es handle sich um eine exotische Impression, denn Pérovitch trägt immer, wohin sie auch geht, ihre Notizbücher mit sich, visuelle Journale ihrer Reisen. Das Motiv der Insel aber ist eher das Ergebnis einer ganzen Reihe solcher Impressionen. «Es entstammt nicht einer bestimmten Reise, sondern mehreren Reisen, die ich nach Norwegen, Kanada, in die Länder des Nordens gemacht habe. Ich liebe diese Inseln in kalten Gewässern.»²³ Auch in die Landschaft bringt sie die Frage des Doppelgängers und das Motiv des Narziss ein und spielt mit Effekten der Symmetrie.

- 21 Pérovitch/Gosselin 2021 (wie Anm. 1), S. 71.
- 22 Siehe Isabelle Depoorter-Lecomte und Emmanuel Wüthrich, *Calvaire*, Lausanne: art&fiction, 2023.
- 23 Textnachricht von Françoise Pérovitch an den Autor, 20. Mai 2024.



10 Carel Fabritius, *Le Chardonneret*, 1654, huile sur panneau / Öl auf Holz, 33,5 x 22,8 cm, Mauritshuis, La Haye / Den Haag



11 *Vanité*, 2020, lavis d'encre sur papier / Tuschelavis auf Papier, 240 x 320 cm, Galerie Semiose, Paris

L'oiseau parfois est seul aussi, souvent mort, décliné tantôt à l'encre [fig. 11], tantôt à l'huile, tantôt même en faïence. Étendu avec ses pattes crispées dans l'arrêt du temps, il rappelle un motif qu'Emmanuel Wüthrich a fixé en 2015 d'un rouge-gorge venu s'écraser contre la fenêtre de son atelier, dans un monumental portrait funéraire composé de douze feuilles de papier²². Dans tous les cas, l'oiseau dans les mains évoque une forme de fragilité, d'insaisissable membrane entre ce qui est et ce qui ne sera plus. La vie, la mort, deux thématiques indissociables auxquelles Pétrovitch s'intéresse régulièrement, jusque dans ses vanités hybrides, où l'homme et l'animal se mélangent dans une destinée commune.

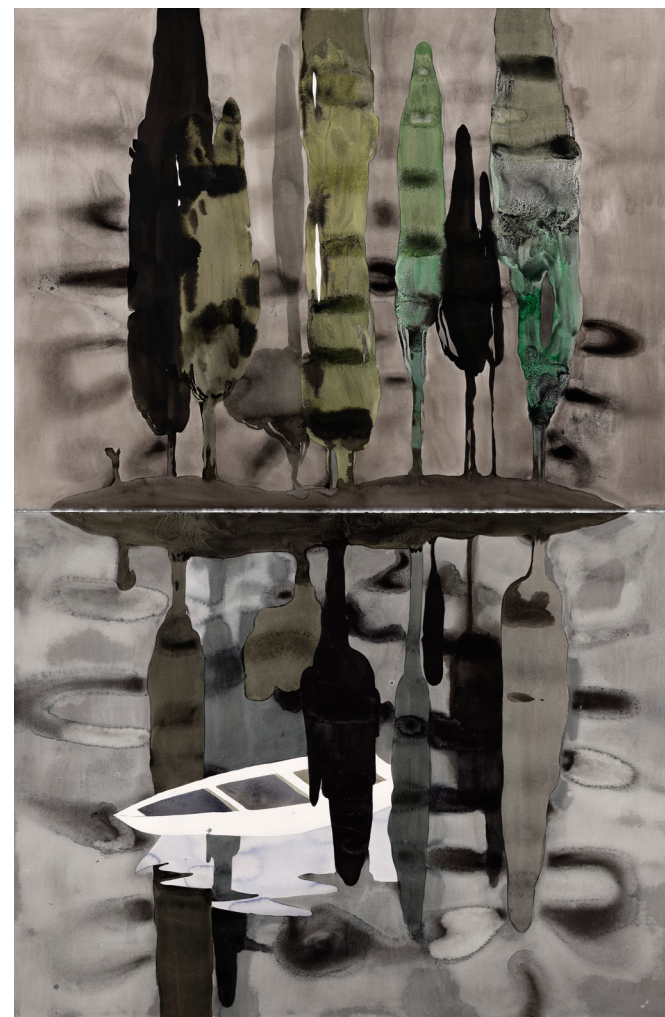
Il y a des sujets qu'elle porte en elle et des genres qu'elle privilégie. Le portrait, bien sûr. La nature morte, évidemment. Le paysage, a priori délaissé ou secondaire, n'est toutefois pas en reste. Elle le projette même sur ses portraits, dans sa série de *Paysages à l'estomac*, où elle en fait un sujet à proprement parler viscéral. Elle l'explore en majesté dans sa série des *Îles*, commencée vers 2015, qui donne à voir un paysage nordique, faisant penser aux tourbières et aux sapins des lacs d'altitude. On pourrait croire à une impression exotique, car Françoise Pétrovitch, où qu'elle aille, emporte des carnets dans lesquels tient le journal visuel de ses voyages. Mais le motif insulaire est plutôt le résultat d'une succession de ces impressions. « Elle ne correspond pas à un voyage particulier, mais plutôt plusieurs voyages que j'ai faits en Norvège, au Canada, dans les pays du Nord. J'aime les îles des eaux froides²³. » Dans le paysage aussi, elle invite la question du double et le motif de Narcisse, en jouant sur les effets de symétrie. Symétrie des reflets dans l'eau, bien entendu, mais aussi celle, volontaire, des colorations, des formes des arbres et même de ces nuées sombres qui encadrent l'île et lui confèrent sa dimension dramatique. Elle a quelque chose d'un sombre empire, de ce monde d'esprits et de formes du romantisme, quelque chose de fondamentalement littéraire, à cheval entre Nerval et Novalis.

Ces différentes *Îles* résonnent avec *L'Île des morts* dont Arnold Böcklin a laissé cinq versions [fig. 12], il en reste l'îlot central avec ses hauts cyprès à la disposition symétrique, une barque en réserve dérivant sans but et d'où les figures se sont évaporées, et quelque trace de l'imaginaire qui croit reconnaître de-ci de-là les ombres d'une âme perdue. Certains fûts d'ailleurs, à peine esquissés, prennent l'allure de silhouettes. Dans le grand triptyque présenté à Vevey [cat. 11], tous les éléments constitutifs de cette série paysagère sont réunis, y compris l'une de ces âmes: le dernier arbre esquissé, tout à droite de la composition, a quelque chose de la morphologie d'un bonhomme en marche et fait penser à l'analogie entre l'arbre et le corps humain sur laquelle Alberto Giacometti s'attarde dans plusieurs de ses œuvres²⁴.

Dans cette série, plus encore que dans les *Fumeurs*, l'eau étend sa domination sur la technique. L'eau n'est pas seulement représentée étale et lisse pour servir de miroir au ciel et de socle au monticule de terre, mais elle domine partout, dans chaque surface colorée. L'accident,



12 Arnold Böcklin, *L'Île des morts* (première version) / *Die Toteninsel* (erste Fassung), 1880, huile sur toile / Öl auf Leinwand, 110,9 x 156,4 cm, Kunstmuseum, Basel



13 *Île*, 2020, lavis d'encre sur papier / Tuschelavis auf Papier, 240 x 160 cm, Galerie Semiose, Paris

Mit der Symmetrie der Wasserspiegelungen, aber auch mit jener bewussten Symmetrie der Farben, der Formen der Bäume und sogar jener der dunklen grossen Wolken, die die Insel einrahmen und ihr eine dramatische Dimension verleihen. Das Eiland hat etwas von einem dunklen Reich, von der Welt der Geister und Formen der Romantik, etwas zutiefst Literarisches zwischen Nerval und Novalis.

Diese verschiedenen *Îles* verweisen auf *Die Toteninsel* von Arnold Böcklin, die er in fünf Fassungen variierte [Abb. 12]. Geblieben ist die zentrale Insel mit ihren hohen Zypressen in symmetrischer Anordnung, eine ziellos abdriftende Barke, in der die Figuren sich auflösen scheinen, und eine Imagination, die Schatten verlorener Seelen hier und da zu erkennen glaubt. Wenige, kaum angedeutete Fässer lassen Silhouetten errahnen. In dem grossen, in Vevey gezeigten Triptychon [Kat. 11] sind alle Elemente dieser Landschaftsserie vereint, selbst ihre Seelenlandschaft: Der letzte, gezeichnete Baum aussen rechts ähnelt morphologisch einem schreitenden Mann und erinnert an die Analogie zwischen Baum und menschlichem Körper, die Alberto Giacometti in mehreren seiner Werke herstellt.²⁴

In dieser Serie, mehr noch als in den *Fumeurs*, weitet sich die Dominanz des Wassers über die Technik aus. Das Wasser ist nicht nur unbewegt und glatt dargestellt, um dem Himmel als Spiegel und dem Erdhügel als Sockel zu dienen, sondern es dominiert überall, in jeder farbigen Oberfläche. Das Aleatorische, das aus dem Zufall Entstehende, die autonome Bewegung des tuschetragenden Wassers wird hier präsenter als anderswo. Die Farbe wird abenteuerlicher, lässt dem sich auf dem wellenden Papier sammelnden Wasser freien Lauf und gibt den daraus entstehenden schillernden, aureolenhaften Rändern einen entscheidenden Platz. Das riesige Blatt verwandelt sich in eine Welt für sich. In den durch die Wellen des nassen Blatts entstandenen Mulden bilden sich kleine Wassereinlagerungen, Teiche, in denen sich die wie Sedimente abgelagerten Pigmente konzentrieren. Das Blatt trocknet und glättet sich wieder; zurück bleiben unbestimmte, vom Wasser verschwommene Formen. Besonders ausgeprägt ist dies der Fall in dem weiter oben beschriebenen Werk *Île* aus dem Jahr 2020 [Abb. 13]. Diese Arbeit zeichnet sich auch durch die Vertikale der Komposition aus, zusammengesetzt aus zwei übereinander angeordneten Blättern, deren Stosskante die Symmetrieachse bildet. Sie trennt Himmel und Erde voneinander und ermöglicht ein Spiel mit der intensiven Reflexion, wie es auch in anderen Medien zu finden ist.

In dem Video *Échos* [Kat. 116–120] dient das Wasserbecken als Spiegel und nährt das Dispositiv des Doppelgänger-Motivs. Auf die Frage nach der dialektischen Verbindung von Wasser mit Leben und Tod antwortet Pétrovitch:

Tatsächlich gibt es immer ein Reales und einen Schatten ... Wie auch immer, so ist es, alles existiert und wird eines Tages verschwinden. Wasser kann sowohl trüb als auch kristallklar sein. Die Frage nach

der Flüssigkeit stellt sich bei den Tuschen, die ich bei meinen Lavierungen verwende. Es entsteht ein Spiel zwischen der Transparenz und der Konsistenz der Tusche. Durch die Kapillarwirkung verändert sich das Motiv. Die Verformung wird auch durch das Wasser verursacht, stark verdünnte Lavierungen erzeugen unbestimmte Formen.²⁵

Welchen Raum die Technik bei aller Virtuosität der Ausführung dem Aleatorischen überlässt, hängt davon ab, wie viel Platz Pétrovitchs Werk dem Imaginären gibt. Diese Synthese von Farbe und Linie, die Balance von Beherrschung und Loslassen, das Spiel zwischen Vollem und Leerm verraten eine Künstlerin, die so nah wie möglich an der Realität ist, die die Schönheit der Geste mit dem Anspruch auf Wahrheit verbindet. Denn hinter diesem reichen Spektrum von Gesten und Posen, diesen Haltungen und Fantasien, hinter dieser Freiheit von Linie und Farbe verbirgt sich eine Künstlerin, die sich der Gegenwart verschrieben hat und das Recht beansprucht, auf der Grundlage des Wissens über die Vergangenheit eine Vision der heutigen Gesellschaft vorzuschlagen, die geeignet ist, das Imaginäre der Zukunft zu nähren.

24 Siehe Niklaus Manuel Güdel, «Alberto Giacometti en jeune paysagiste: genèse et sources d'un vocabulaire artistique», in: *Alberto Giacometti: un arbre comme une femme, une pierre comme une tête*, hg. von Romain Perrin, (Ausst. Kat. Paris, Institut Giacometti, 22. Juni – 18. September 2022), Lyon: Page, 2022, bes. S. 17–21.

25 Pétrovitch/Gosselin 2021 (wie Anm. 1), S. 22.

l'aléatoire, le mouvement autonome de l'eau porteuse d'encre, se fait ici plus présent, plus palpable qu'ailleurs. La couleur se fait plus aventureuse, laissant libre cours aux atermoiements de l'eau sur le papier qui gondole, donnant aux auréoles irisées qui en résultent une place décisive. L'immense feuille se mue en un monde en soi, vallonné par l'ondulation de la feuille mouillée. Au creux se forment de petites rétentions d'eau, des étangs, où se concentrent les pigments qui se déposent, comme des sédiments. La feuille sèche et redevient plate; il ne reste alors que ces formes aquatiques, indécises. Elles sont particulièrement visibles dans cette *Île* de 2020 [fig. 13], traitée en hauteur. Cette feuille se caractérise aussi par sa composition verticale, constituée de deux feuilles juxtaposées et où la jonction forme un axe de symétrie, séparant l'eau et le ciel, permettant un jeu avec le reflet très marqué, que l'on retrouve dans d'autres médiums.

Dans la vidéo *Échos* [cat. 116–120], le bassin d'eau sert de miroir et nourrit le dispositif de la question récurrente du double. À une question liant l'eau à la dialectique de la vie et de la mort, Pétrovitch répond :

C'est vrai, il y a toujours un réel et une ombre... De toute façon, c'est comme ça, tout existe et puis un jour tout disparaîtra. L'eau peut être à la fois trouble et transparente. La question du liquide est présente avec les encres que j'utilise pour mes lavis. Un jeu s'installe entre la transparence et l'épaisseur de l'encre. Par capillarité, on passe d'un motif à l'autre. La déformation est provoquée aussi par l'eau, les lavis largement dilués produisent des formes indécises²⁵.

La place laissée par la technique à l'aléatoire, à l'accident, malgré la virtuosité de l'exécution, est à la mesure de celle que l'œuvre de Françoise Pétrovitch concède à l'imaginaire. Cette synthèse de la couleur et du trait, cet équilibre entre maîtrise et laisser-aller, ce jeu entre le plein et le vide, trahissent une artiste au plus près du réel, qui allie à la beauté du geste l'exigence de la vérité. Car derrière ce catalogue de gestes et de postures, derrière ces attitudes et ces fantaisies, derrière cette liberté de la ligne et de la couleur, se cache une artiste engagée dans le présent, qui revendique le droit, se fondant sur la connaissance du passé, de proposer une vision de la société contemporaine propre à nourrir l'imaginaire du futur.

22 Voir Isabelle Depoorter-Lecomte et Emmanuel Wüthrich, *Calvaire*, Lausanne, art&fiction, 2023.
23 SMS de Françoise Pétrovitch à l'auteur, 20 mai 2024.
24 Voir Niklaus Manuel Güdel, « Alberto Giacometti en jeune paysagiste: genèse et sources d'un vocabulaire artistique », in *Alberto Giacometti: un arbre comme une femme, une pierre comme une tête*, catalogue d'exposition (Paris, Institut Giacometti, 22 juin – 18 septembre 2022), sous la direction de Romain Perrin, Lyon: Fage, 2022, en particulier p. 17–21.
25 Pétrovitch/Gosselin 2021 (voir note 1), p. 22.



Écoute, 2024
Lavis d'encre sur papier / Tuschelavis auf Papier, 160 × 120 cm