



[2] *La petite en équilibre sur un os*, 2013
Assiette du *Service de Fables*
Peinture de petit feu et
offset sur porcelaine, Ø 26 cm
Courtesy de l'artiste
et Manufactures nationales –
Sèvres & Mobilier national

Françoise Pétrovitch
en conversation
avec Rahmouna Boutayeb
Cachan,
6 février 2025

[1] *L'art d'accommoder le gibier*, 2010
Gravure taille-douce et gaufrage
sur papier, Ø 25 cm, ensemble de 12
Courtesy de l'artiste et
Musée de la Chasse et de la Nature



R.B.
Le titre de l'exposition monographique
que te consacre le MO.CO., *Sur un os*,
est éponyme de l'une de tes
sculptures en bronze. Cette dernière
résonne dans le parcours. Ce motif
de l'os est récurrent dans ton œuvre.
Quelle est sa première occurrence
et qu'est-ce qu'il signifie pour toi ?

F.P.
Je pense que la première apparition de l'os, c'est
dans l'ogresse. J'ai réalisé un service de table en papier
gaufré, une série de petites gravures en taille-douce
pour mon exposition personnelle au Musée de
la Chasse et de la Nature en 2011. Dans ces saynètes,
j'avais imaginé une ogresse, une petite fille qui aurait
mangé l'ogre, dont ne restait que le fémur qu'elle
tenait dans sa bouche, démesuré par rapport à elle [1].
Cette figure représente le prédateur renversé et
le triomphe du petit, du fragile. Ensuite, l'os est revenu
dans les vanités, les peintures noires. Quelques jours
après le décès de mon père, à mon retour dans l'atelier,
j'ai réalisé une peinture noire, un bouquet de fleurs
qui se fane, très sombre, pas morbide, mais qui
représente une vanité. Puis j'ai développé ce thème
dans quelques tableaux de taille moyenne, avec des os,
des fleurs pourries qui montrent l'inexorable finitude.
L'os était présent aussi dans le *Service de Fables* [2]
que j'ai réalisé avec la Manufacture de Sèvres en 2013.
L'un des motifs de l'assiette était une fille debout sur
un os. Ce motif apparait dans des formats très divers
et des moments de ma vie très différents. Par la suite,
j'ai réalisé les sculptures en bronze l'*Ogresse*
(2021) et *Sur un os* (2024). Un os, c'est aussi une façon
de sculpter un trait. Une figure maigre sur un os,
c'est presque un Giacometti. Et puis cet os ramène
à la chair, enfin pas tout à fait à la chair, plutôt à la
matérialité de notre corps, à la mort. Dans ma chambre,
à côté du lit, j'ai accroché une peinture nocturne
d'un os. Je vis très bien avec l'intérieur ou le vestige.

Il y a comme une trace, la mémoire
d'un vécu, alors que la narration
dans ton travail est moins présente.
Est-ce chargé d'une histoire ?

L'os porte une histoire, je ne sais pas quelle histoire,
mais oui, c'est le squelette. C'est ce qui reste,
une présence de l'absence. Et également une réalité
plastique : c'est une ligne droite. C'est une asperge,
c'est *L'Asperge* de Manet.

Ça te permet d'avoir une ligne, mais ça
renvoie aussi aux fondamentaux de
la sculpture, aux questions de verticalité
et d'équilibre, au défi de la pesanteur.

Mon premier dessin se nommait *En équilibre sur un os*.
Il y avait donc la question de l'équilibre pour le motif
sur l'assiette, que j'ai un peu radicalisée pour la sculpture.
Ce qui est intéressant dans le bronze, et dans cette
sculpture en particulier, c'est la solidité du matériau.
Il y a un ancrage, c'est dur, ça tient debout tout seul.
Il y a une forme de résistance. C'est pour cela que
je cherche à réaliser ce type de composition en bronze,
que je ne peux pas faire en céramique.



[3] Françoise à la fonderie d'art Rosini, au travail sur l'œuvre *Tenir* pour la commande des Nouveaux commanditaires, 2018

Parmi les bronzes que tu as pu modeler jusqu'ici, c'est l'un des plus grands ?

Il existe une sculpture monumentale dans le parc du musée du Louvre-Lens. C'était une commande dans le cadre du programme « Nouveaux commanditaires » pour un collectif d'habitants du bassin minier en situation de grande précarité. *Tenir* (2018) [3], le titre de cette figure allégorique, rend hommage à la beauté de ceux qui tiennent bon, qui tiennent le coup. Cette figure est un corps fragile et vulnérable mais qui possède une faculté de résistance. Le bronze renforce cette idée.

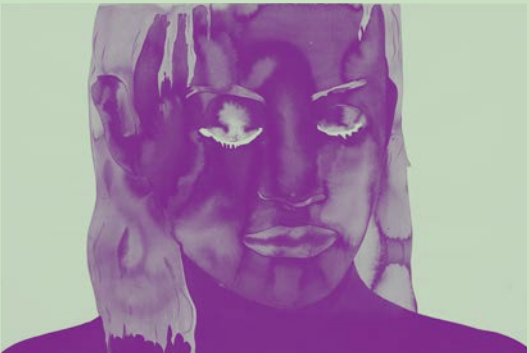
Tu as eu beaucoup d'expositions dans des espaces très différents, parfois en dialogue avec des collections de natures diverses. Le bâtiment du MO.CO. est très spécifique, j'aimerais savoir comment tu as appréhendé l'espace et son architecture ?

J'ai eu assez vite une sensation de mille-feuille, c'est-à-dire d'espaces superposés. On entre par des pièces domestiques, ensuite viennent les grands plateaux qui se superposent. J'ai eu envie qu'on découvre une proposition, puis qu'en descendant un escalier, on en découvre une autre, puis encore une autre plus bas, dans les espaces sans lumière du jour. L'idée était un peu de passer par des paliers.

Quand nous avons mené les premières réflexions, tu as proposé un grand nombre d'œuvres pour l'exposition. Tu évoques souvent ta relation à l'espace d'exposition comme une sorte d'installation, d'environnement total, dans lequel nous entrons, duquel nous sortons, que nous traversons et où tout est lié. C'est peut-être pour ça d'ailleurs que nous avons fait le choix de présenter des œuvres plus anciennes : pour appréhender leurs résonances ?

Oui, assez vite nous nous sommes dit — ensemble d'ailleurs — qu'il ne s'agissait pas de faire une rétrospective, ça nous paraissait un peu arrêté, définitif. J'ai eu plutôt envie de bousculer le temps. La chance de présenter son travail dans un espace aussi grand, aussi ample, c'est de pouvoir juxtaposer des œuvres très anciennes et des œuvres récentes. Ça me permet de voir les liens, ça me permet physiquement, réellement, de considérer les rapprochements, les correspondances et de saisir vraiment le sentiment de continuité du travail.

J'ai soixante ans et je trouve que l'idée du temps commence à prendre de l'épaisseur. La présence simultanée des œuvres, les artistes l'ont en tête, la ressentent dans leur corps, mais grâce aux expositions ils peuvent matérialiser cette juxtaposition. C'est assez unique de pouvoir observer ces cohabitations. Une œuvre réalisée il y a trente ans, à côté d'une autre récente, placée dans le même espace-temps, sous la même lumière, permet des télescopages que je trouve très créatifs. Cela permet d'affirmer des choses dont on n'a pas totalement conscience. Lorsque je créais mes premiers dessins sur cahier, mes « cahiers



[4] *Cinémascop*e, 2020
Lavis d'encre sur papier
80 x 120 cm

d'écriture », je n'avais pas conscience du tout de ce qui adviendrait. J'aime assez ces petits chocs temporels. Dans l'exposition, c'est ainsi que ça s'est construit : il y a de grands blocs et puis il y a des heurts.

Le parcours de l'exposition démarre dès la première salle par une série de portraits réalisés récemment. Nous sommes happés par un sentiment vertigineux au milieu de cette galerie de portraits très resserrés. Peux-tu nous en dire plus sur cette série intitulée *Cinémascop*e [4] ?

Ce titre est évidemment issu du lexique du cinéma, avec l'idée d'un étirement horizontal. Je voulais des portraits qui ne soient pas en format portrait : ça me permet de couper un peu, ici la tête, là un peu plus bas, là plus court près du menton. Je propose un cadrage si resserré qu'il ne dit pas autre chose que l'intimité de l'être. Ce sont des personnes que j'ai vues, que j'ai photographiées rapidement, ce sont vraiment des jeunes gens d'aujourd'hui. On le devine grâce à certains indices qu'on voit tout de suite, comme les tenues vestimentaires. Après, il y a quelques petits twists, il y a certains intrus qui sont un peu « moyenâgeux », issus de la peinture ancienne. Eux, ce ne sont pas des jeunes que j'ai vus. Ils ont été représentés par d'autres peintres, il y a trois cents ou sept cents ans. Ils s'inscrivent très bien avec ceux d'aujourd'hui, même s'ils sont un peu plus absolus, un peu plus épurés. Il y a des couples filles et garçons, garçons et garçons, filles et filles. Ce sont des portraits, mais en réalité ce sont des portraits génériques. Ce sont des adolescents mais ils semblent changer à vue d'œil.

Dans ces portraits, parce que tu dis « des personnes que j'ai observées ou que j'ai photographiées », il y a donc un point de départ à partir du réel. Tu documentes à partir de photographies que tu as prises et que tu archives ensuite. Fais-tu des dessins préparatoires ou travailles-tu de mémoire ?

Je pars de la réalité, de quelque chose que j'observe, cela peut être un simple détail. La photo me permet de garder une trace du réel mais quand je travaille, je ne regarde plus la photographie. Les œuvres naissent de réminiscences, de réapparitions, c'est l'encre qui va être déterminante et non plus le réel.

Le cinémascop est un procédé d'anamorphose et de dés-anamorphose. Ici, l'ensemble crée aussi quelque chose d'assez inattendu parce que si nous prenons les portraits individuellement ou en couple, si nous les isolons en somme, on ressent une forme de solitude, ce qui est assez courant avec tes figures. Mais pris ensemble, ils créent une communauté, plutôt inhabituelle dans ton œuvre.

C'est très juste et ça réapparaît dans le parcours avec la double ligne au premier étage et au sous-sol avec la série des *Sans teint*. Je visite souvent les expositions deux fois, dans un sens puis dans l'autre, c'est un jeu vivant du regard et de la mémoire, c'est rhizomatique.

[4] *Cinémascop*e, 2024
Lavis d'encre sur papier
80 x 120 cm





[5] *Conseils à un apprenti* (détail), 1997
Crayon de couleur et collage sur 8 toiles, bande sonore
116 × 89 cm chaque

Tu reconvoques des images que tu as vues avant. Tu comprends l’œuvre d’une certaine façon au moment où tu la rencontres et tu la comprends autrement après. Le cinéma, lui, fonctionne énormément avec l’ellipse. Le déplacement dans une exposition recrée ces ellipses, en creux.

L’accrochage de l’exposition *Sur un os* n’est pas chronologique. Nous faisons un bon en arrière dans la salle qui suit la série *Cinemascope* avec *Conseils à un apprenti* que tu as réalisé en 1997 et qui n’a été montré qu’une seule fois. Cette œuvre renvoie à un moment de la vie assez important et charnière, avec une bande son assez étonnante.

Je suis contente de pouvoir de nouveau montrer cette œuvre, parce qu’elle a une certaine ampleur et que c’est une pièce sonore. L’origine était un « cahier de conseils ». J’ai choisi des toiles assez grandes, elles mesurent 116 × 89 cm chacune, il y en a huit, travaillées aux crayons de couleur, des outils scolaires donc. La toile est écrue, presque comme une feuille de papier. La mine de crayon s’arase sur le support pendant que tu travailles. Il n’y a pas de gestes rapides, le temps est plus appliqué, plus observé, plus ralenti aussi, comme un apprentissage, avec un côté un peu punitif, qui demande des outils particuliers. Et à chaque fois, il y a un élément issu du réel, collé sur la toile. Il y a une pelure de crayon qui s’inscrit de manière réaliste dans le dessin. Il y a un lacet de chaussures qui suit la ligne du corps d’un garçon. Il y a chaque fois un petit élément de l’enfance. Quand tu es enfant, tu t’intéresses à ton lacet de chaussures, beaucoup plus que maintenant ! Tu vois des choses qui sont près de toi, tu es presque au ras du sol. Dans l’avant-dernière toile, j’ai dessiné un placard et j’ai collé un photomaton pris lorsque j’avais 13 ans, un petit autoportrait noir et blanc en équilibre sur une boîte à chaussures. *Conseils à un apprenti* [5] : tu es obligé d’obéir mais tu as la rage. Enfant, on s’invente beaucoup de choses, on s’évade très facilement, on se crée des mondes.

C’est une sorte de méthodologie pour surmonter ce passage.

Exact. Quelque chose comme ça.

Et la bande son est la lecture du contenu du cahier. C’est assez surprenant, quelque chose de l’ordre du reportage scientifique, très pédagogique.

Ce sont des extraits du cahier que j’ai choisis, les conseils sont énoncés les uns après les autres. Hervé Plumet a réalisé l’enregistrement de la voix et a égalisé le son de manière serrée, un peu comme un documentaire scientifique. Il y a un lien entre le texte lu et le dessin montré.

Il y a aussi un certain labeur ?

Oui, c’est laborieux. Un collage du réel qui rompt l’illusion du dessin. C’est vraiment un jeu, le dessin émerge du support car la mine du crayon est dans la trame, et c’est dans la trame que ça se construit. Le tissage de la toile est présent donc le crayon va être à la surface et parfois à l’intérieur et du coup tu as cette impression d’émergence.



[6] *Autoportrait*, 1992
Huile sur papier imprimé
42 × 32 cm

La spécificité des premières salles est de pouvoir créer un rapport d’échelle assez intimiste avec les œuvres. Beaucoup de petits formats datent des années 1990. Nous nous rendons finalement compte que les œuvres récentes leur font écho, elles se télescopent, par leurs thèmes.

Nous avons l’impression que c’est nouveau, mais c’était déjà là. Et tu ne le savais pas vraiment, tu l’avais oublié, ta mémoire l’avait mis de côté. Ça m’est arrivée souvent de perdre la mémoire des œuvres que j’ai réalisées. C’est une chose assez étrange. Lorsqu’un collectionneur me les montre, je les redécouvre alors.

Comment les regardes-tu aujourd’hui, après un certain temps ? Est-ce que tu te souviens du contexte dans lequel tu les avais faites à l’époque ou bien c’est une redécouverte totale ?

Je n’ai pas oublié le processus de création : quand je vois l’œuvre, je sais très bien comment elle est composée, comment elle est coupée, quel est le sens, les superpositions. Je travaillais alors beaucoup à partir d’imprimés, je me souviens très bien lesquels, leur support même. En revanche, j’ai oublié le contexte, je ne pourrais même pas dire dans quel atelier l’œuvre a été réalisée, je ne sais plus. Heureusement, il reste les catalogues qui documentent clairement l’œuvre.

Nous parlons des motifs qui font retour dans l’œuvre, mais il y a aussi un rapport au langage et aux mots, notamment dans tes titres, qui trouve son origine dans les œuvres des débuts. Il y avait alors aussi une forme d’humour. Peut-être est-ce le moment d’en parler ?

Je pense que l’humour était présent dans mon œuvre, dès le début. Michel Nuridsany l’a évoqué dans mon premier catalogue paru en 2003 : « On pourrait parler de la “Pétrovitch touch” comme on parle, au cinéma, de la “Lubitsch touch”, cette façon subtile de dire tout sans insister, sans déménager toute l’arrière-cuisine, en parlant d’autre chose, avec esprit, en s’amusant soi-même et en amusant les autres. » Aujourd’hui, il n’y a plus de mots dans mon œuvre, donc moins d’humour aussi. Peut-être que je deviens de moins en moins drôle. C’est possible. Je suis portée par une certaine gravité. L’humour était un moteur, ces phrases, par leur décalage, me faisaient rire ou sourire. L’humour va aussi de pair avec l’idée de la surprise : j’aimais être surprise par ce que je lisais et j’induisais un dialogue absurde avec le dessin. Ces cahiers d’écriture servaient de modèle pour les jeunes filles (attention, ils n’étaient pas pour les garçons !). On pouvait lire par exemple : « C’est pour rendre vos enfants souples et gracieux », « Soit douce, discrète et modeste », « Penser avant d’agir ». Vous voyez le genre de préceptes... J’ai chiné plusieurs sortes de papiers imprimés, des quotidiens, des petits tickets, des cahiers de notes et de correspondances [6], des imprimés scolaires et des cartes postales. Avec ce genre d’imprimés, on entre dans l’intimité,

dans l’écriture vernaculaire, une écriture quotidienne. Pour la série des broderies, j’ai travaillé à partir de petits bavoires, de ronds de serviettes, de dessous de bière, de napperons. Il y a des mots aussi, des prénoms, des petites phrases morales et sentimentales.

Comme « Voici L’Printemps », « Bonjour Maman », une série de broderies produite en 1994. Est-ce qu’il y a eu d’autres tentatives de broderie dans ton œuvre ?

Ça fonctionne de la même manière que les cahiers, c’est-à-dire qu’au lieu d’avoir le cahier avec une écriture trouvée, c’était une broderie « trouvée », enduite sur une toile de lin brute, avec ma signature brodée. Ensuite, j’intervenais en peinture : de fait, ça m’a permis de travailler sur toile. La série avait un statut différent, je m’éloignais du papier, je pouvais enfin peindre. Je remarque que la peinture n’occupe pas entièrement le format, qu’elle est toujours une réponse à quelque chose d’existant, comme si je ne m’autorisais pas, finalement, à être totalement dans le format. Un peu comme une timidité, une réserve à peindre pleinement. Néanmoins, par le jeu de collage-peinture, le napperon m’a finalement permis d’aborder la peinture !

Oui, c’est assez intéressant ce rapport à la peinture parce que tu as fait de la peinture très tôt, mais elle a été longtemps discrète, en tout cas à la marge des autres médiums que tu utilisais. Aujourd’hui, ta peinture est très assumée, sur des grands formats.

Je me suis autorisée à peindre pleinement et, quand tu t’autorises, tu prends du plaisir. J’ai beaucoup peint sans montrer, il y a beaucoup de peintures que je ne montre pas, que j’estime vraiment inintéressantes, donc mauvaises.

Nous avons évoqué le rapport au temps dans ton œuvre. Est-ce que pour toi le temps de la peinture est le même que le temps du dessin ?

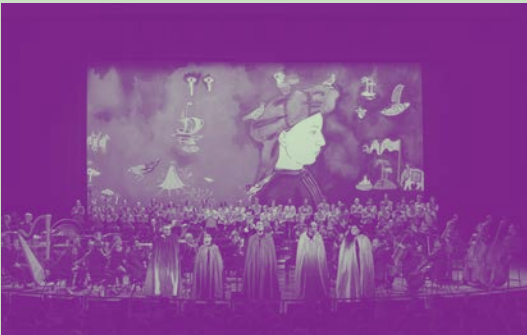
De la même façon que la possibilité de peindre est venue lentement, le moment dédié à la peinture est plus lent. Un temps de réalisation, de création est forcément mis en œuvre pour la peinture, tandis que le dessin m’accompagne à tout moment. Je dessine très facilement. Si j’ai besoin d’exprimer une chose, je la dessine. Le chemin est très court entre ce que j’imagine, ce que je pense et ce que je fais, c’est presque simultané. La tension est permanente dans le tracé, c’est toujours un désir, comme une métamorphose visible. Le geste est très rapide et les encres offrent une fluidité, une rapidité, une aisance qui fait que c’est presque naturel. Tandis que la peinture, il faut que je la décide, c’est plus lourd, plus long, il y a un temps de préparation, un temps de nettoyage, tu es cerné par le temps. Ce n’est pas seulement le geste de peindre qui est lent, mais il est englobé dans tout un processus [7] : il faut anticiper, aussi parce qu’on dispose de moins de châssis que de feuilles, tout simplement.

Oui, c’est inhérent au support.

Quand j’achète des rames de papiers, j’en ai cinquante, elles sont là. À l’inverse, je n’ai pas cinquante toiles



[7] Vue d’atelier, 2024



[8] L’Abrégé des Merveilles de Marco Polo, 2022
Spectacle lyrique : Arthur Lavandier
Livret : Frédéric Boyer
Création du décor et des costumes : Françoise Pétrovitch
Vidéo : Françoise Pétrovitch & Hervé Plumet
Production : Opéra de Rouen Normandie

disponibles à côté de moi, et cinquante d’un autre format... Il faut décider le cadrage, mettre en place des choses, chaque fois singulières. Or, je cherche la spontanéité, l’incertitude est essentielle en peinture. Beaucoup d’artistes revendiquent de peindre très lentement, d’autres disent peindre très vite, je trouve étonnant la différence de rythmes. Moi, je peins vite. Ce n’est pas une course mais peindre vite est important. Il y a de l’onctuosité dans la peinture, quelque chose qui fond, qui va se mêler, se confondre. Tu acceptes que le contour ne soit pas net, tu acceptes que les éléments du pinceau restent visibles, tu acceptes aussi les confrontations et les fondus dans le frais d’une surface à l’autre. Tu joues aussi avec le séchage, donc avec le temps de création : si tu peins sur une surface qui est sèche, déjà peinte, tu travailles autrement, tu te sers de ce qui existe, en sous-couche.

Dans le plaisir que tu éprouves dans le dessin et la peinture, il y a un engagement mental mais aussi physique du corps. Ce n’est pas la même chose de dessiner sur une feuille de papier, de tracer un wall drawing monumental, ni d’aborder une toile petite ou grande. As-tu déjà peint au-delà de l’échelle de ton propre corps ?

C’est une expérience que j’aimerais éprouver régulièrement, mais pour l’instant je ne dispose pas d’atelier immense. Je l’ai pratiqué pour la commande du décor d’opéra L’Abrégé des merveilles de Marco Polo [8] d’Arthur Lavandier, sur un livret de Frédéric Boyer. Dans l’atelier de l’Opéra de Rouen, un hangar gigantesque, j’ai travaillé au sol. Le décor peint mesure 37 mètres de long sur 8 mètres. J’étais vraiment dedans, c’est-à-dire les personnages, les têtes, mesuraient six mètres de hauteur. Quand je dessinais un œil, il faisait cinquante centimètres, c’est inhabituel ! J’aime ces ruptures d’habitude, les changements d’échelle sont essentiels dans ma pratique. Que notre regard ne soit pas toujours porté à la même distance nous confère également une plus grande fluidité de pensée. J’aime rester souple dans le choix des supports, ne pas ignorer certaines formes par habitude. Je trouve vraiment nécessaire cette forme de liberté. J’ai été envahie d’un sentiment de couleur que je n’avais jamais ressenti auparavant. La force de la peinture c’est ça : avec une telle quantité de couleur (le décor couvre plus de deux cents mètres carrés de surface), quelque chose t’envahit. C’est la seule fois de ma vie où j’ai vraiment rêvé de couleurs, tous mes rêves étaient envahis de couleurs. Comme un bain, oui, j’étais baignée dans la teinte. C’est une expérience que j’aimerais bien renouveler.

Intéressant... Dans tes dessins, qui ne sont pourtant pas des formats monumentaux, nous nous sentons parfois envahis par les couleurs, par la surface, absorbés même par les fonds. À propos de ton œuvre, on parle souvent de figuration, car nous identifions les figures aisément. Mais la première chose que je vois, ce sont les couleurs. C’est ensuite que je me pose la question de la représentation.



[9] *Escape*, 2024
[Fuite]
Lavis d'encre sur papier
120 × 160 cm
Voir p. 135

Avec son autonomie et sa force propre, la couleur a une intensité et un déploiement plus puissants. C'est extrêmement important, je construis, je compose avec la couleur. Et quand je parle de dessin, ce n'est pas du tout un dessin graphique, un dessin noir et blanc. J'utilise les crayons de couleur tout de suite, le dessin s'incarne aussi dans la couleur.

Tu es une grande coloriste. Dans les lavis et dans la peinture, arrives-tu à trouver une gamme et des nuances de couleurs suffisamment proches et larges ?

Dans ma palette, une couleur est très présente, une couleur assourdie et qui permet aux autres d'exister : le gris. Des gris colorés, c'est-à-dire des gris teintés de violet, ou de vert, ou des gris qui ont un tout petit peu de rouge dedans. Le gris est proche de l'effacement, il est en retrait, il n'a pas la profondeur du noir ni l'éclat du blanc. Parfois, je veux des gris neutres. Ils sont difficiles à trouver, car ils ne doivent pas pencher vers une teinte ou vers l'autre. Cette neutralité permet un contrepoint précis. Ainsi, la couleur à côté n'a pas besoin d'être saturée pour être forte. De toute façon, c'est un jeu de rapport, continuellement relancé. C'est ce qui est génial : c'est chaque fois différent. Regardons ce dessin [9 + p. 135] : ici c'est un gris noir, ici un gris chaud un peu mastic, un peu taupe. Là, il y a un peu de violet et du vert. Là, je remets un violet plus fort et là c'est un noir, un noir gris, puis c'est un brun avec du gris. Finalement il y a très peu de vert il est juste là, il coule et ça suffit. Et du bleu.

C'est intéressant parce que nous vivons les dessins. Parfois on parle de « faire monter » la peinture, mais finalement tu fais aussi « monter » le dessin par la couleur.

Tu as raison, ce sont les mêmes intensités que je cherche, les rapports de valeur sont peut-être plus forts dans le dessin, tandis que les couches sont plus épaisses dans la peinture, c'est là la nuance. C'est très plastique ce qu'on se dit, c'est inhabituel. Quand on entend des conversations de musiciens, ils parlent vraiment de son, de sonorité, de musicalité et nous, plasticiens, on est souvent muets sur ces questions.

Quel est ton rapport à la couleur avec la céramique ? Comment choisis-tu les émaux, compte tenu de l'alchimie qui s'opère au cours de la cuisson ?

J'ai décidé de faire de la céramique parce que j'aimais l'état de surface, ce n'est pas le volume qui m'a d'abord intéressée. J'ai été émue par les matières des objets d'art décoratif. J'ai vu un plat qui m'a happée, il était bleu et blanc, la couleur prise dans la glaçure d'une ultra brillance. J'ai acheté le plat, puis je me suis dit : je veux faire ça, je veux aussi exprimer la couleur de cette façon. Mes premières céramiques datent de 1998. Elles ont été peu montrées, mais elles existent. Au même moment, je travaillais mes dessins avec des encres irisées : j'ai fait le lien très simple avec l'émaillage irisé. Le recouvrement, la translucidité me sont familiers. La lumière réfléchie par les émaux est changeante. La viscosité de l'email me plaît,



[11] *Île*, 2024
Lavis d'encre sur papier
120 × 80 cm

elle nappe la forme modelée, j'y retrouve une grande subtilité chromatique. Depuis quelques années, après un long chemin de rencontres, de découverte d'ateliers d'artisans et des multiples façons de travailler l'émaillage, c'est avec la céramiste Olivia Mortier, qui vit en Belgique, que je travaille. Je ne suis pas compétente pour fabriquer les émaux, mais je sais les couleurs que je veux. À partir de nos dialogues, elle crée des émaux uniques [10]. Ils ne sont pas industriels, ni préexistants ni standardisés. Je suis contente d'avoir trouvé quelqu'un qui a la même exigence sur la couleur. Il est très difficile de trouver des « compagnons en couleur ». C'est normal, chacun à une façon de voir la couleur. Mon assistante, Isabelle Clairardin, est aussi une très bonne coloriste et notre dialogue est précis.

Avec le bronze, c'est différent...

Le modelage d'un bronze et d'une céramique sont identiques. C'est le même geste, que je réalise à la main, un geste de modeleur proche du croquis. Mais dans le bronze, le métallique prend le dessus, c'est presque sonore, le regard peut vraiment être absorbé dans un gouffre très sombre. J'aime les patines noires, j'aime garder le métal, son éclat et sa profondeur.

Sur le grand plateau du premier étage, l'accrochage s'organise autour d'une grande peinture et deux grandes lignes de dessins au lavis qui calibrent l'espace. C'est très horizontal mais cela donne l'impression que l'espace s'est agrandi, étiré. Nous sommes plongés dans des paysages et des mondes intérieurs. Il s'en dégage une certaine étrangeté, une confusion dans notre rapport au réel.

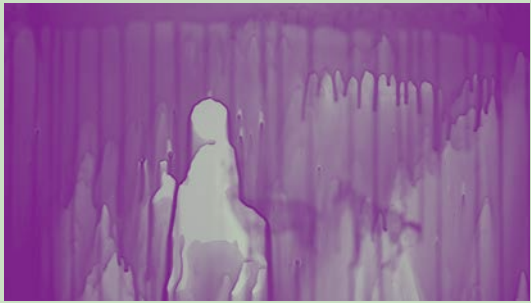
Ces paysages sont inventés. Le paysage implique normalement un point de vue, mais je ne sais pas où le mien se situe. Autour ? En dehors ? Au-dedans ? Faire filer les corps dans le fond revient à matérialiser la disparition et la mémoire. Ce sont des figures rêvées, perdues ou espérées.

Cela pourrait être n'importe où, il n'y a pas une localisation précise ?

Ce sont plutôt les pays du Nord. Il n'y a jamais de palmier, j'ai l'impression qu'il fait froid. Il peut y avoir des bouleaux aussi, des sapins, des conifères, des cyprès. Les îles [11] sont entourées d'eaux sombres, les paysages sont crépusculaires, peu éclairés ou seulement par les réserves du papier. Il y a aussi des coulures, un peu comme des larmes, comme des chagrins. Ces coulures-là ressemblent aux cyprès. La barque [11] revient plusieurs fois, jamais dans le même espace, ni dans la même inclinaison. La barque et son reflet sont traversés par les mêmes arbres. Tout est irréaliste, il n'y a rien de vraiment réel. Tu as l'impression d'être un peu entre deux zones.

Il y a aussi deux personnages, bleus [p. 139 + p. 143], qui renvoient à une figure aux cheveux verts dans la série *Cinéma scope* : il y a la même sensation de lumière.

On ressent l'acidité des verts. Même les jaunes sont moins lumineux. Nous parlions d'écho, de motifs



[12] Françoise Pétrovitch
& Hervé Plumet
Papillon (détails), 2025
Installation immersive
Vidéo, son, lumière
et dessins muraux
Production *in situ*
MO.CO. Montpellier
Contemporain

qui résonnent, il y a des échos de couleurs aussi. Les figures pourraient être des revenants du futur, des jeunes gens de demain, mais on a l'impression qu'ils ont un passé commun très chargé. Ils sont presque noyés, on a envie de les soutenir, deux garçons sont un peu en errance. Il y a des flashes comme si tout d'un coup la lumière était braquée sur quelqu'un qui n'est pas éclairé d'habitude : ça crée un petit moment de déséquilibre.

Du fait de l'accrochage sur deux lignes très serrées, cela crée des séquences, mais sans narration, comme le story-board d'un film décousu. Nous plongeons dans une sorte d'errance d'un dessin à l'autre.

Le bruit d'eau fait le lien entre tout ça, comme un clapotis. Les personnages déambulent, certains sont soutenus par d'autres dont on ne voit pas le visage. C'est un bloc de dessin, j'y vois presque une température, une humidité créée par le brouillard. Les couleurs sont saturées comme si la lumière venait de l'intérieur des corps. Fluorescents, luminescents, pas vaporeux mais humides.

Une émanation, comme une fumée ?

Spectral, oui c'est ça, un peu fantastique. Des héros de jeunesse. Ils nous sont familiers sans l'être.

Il est beaucoup question dans ton œuvre de l'enfance, de l'adolescence, du passage vers l'âge adulte. Ici, ces personnages ne sont pas ancrés dans l'enfance, ils n'ont pas d'âge, ils sont un peu hors du temps.

Ils pourraient être du XIX^e siècle, ils pourraient être de demain. Éventuellement d'un temps post-apocalyptique.

Tu les représentes dans un moment de basculement, un entre-deux.

Dans une sorte de vacillement... Certains, d'ailleurs, ne tiennent pas vraiment debout, ils s'accrochent pour tenir.

Nous avons l'impression de rentrer dans le décor, de le traverser, d'être happés et simultanément nous éprouvons une sensation, une émotion, à laquelle nous ne sommes pas habitués, celle d'être entre deux mondes. Tu ne sais pas si tu rêves, si tu te projettes demain, si ça se passe aujourd'hui, ce n'est finalement pas réel.

C'est onirique, voire fantastique. Certaines parties sont très réalistes, d'autres pourraient être inspirées d'un film d'anticipation, voire d'une dystopie, d'un temps après l'apocalypse où l'air serait devenu complètement irrespirable. Je ne suis pas une artiste militante sur les questions écologistes, mais évidemment ça parle de ça. Il y a une transformation du paysage. Mes figures sont en relation avec la nature, la seule capable de nous sauver. Il y a un côté un peu désolé.

À travers l'installation vidéo *Papillon* (2025), produite pour l'exposition avec Hervé Plumet, nous découvrons l'aspect collaboratif de ta pratique. Depuis quelques années, tu mènes des collaborations avec des chorégraphes et des metteurs en scène, dessinant les costumes et les décors, et participant

[13] *Se laisser pousser les animaux*, 2019
Spectacle,
performance dansée,
Centre Pompidou,
29 février et 1^{er} mars 2020
Dessins, vidéo,
costumes :
Françoise Pétrovitch
Vidéo, son, lumières :
Hervé Plumet
Chorégraphe et danseur :
Sylvain Prunenec



Françoise Pétrovitch **Rahmouna Boutayeb**

aussi à la mise en scène. Avec Hervé Plumet, vous concevez également les dispositifs sonores, lumineux et vidéos de certains spectacles. Au MO.CO., vous expérimentez quelque chose de nouveau dans le contexte de l'espace d'exposition plutôt que de l'espace scénique.

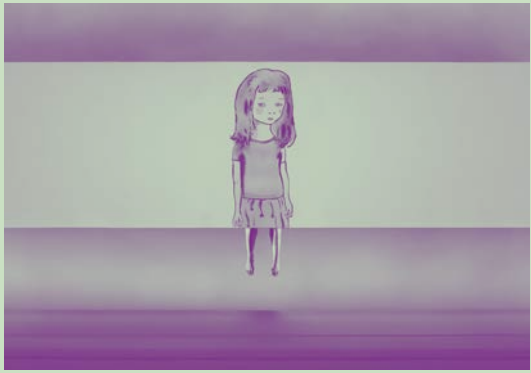
La vidéo *Papillon* préexistait dans une forme plus classique. En visitant l'espace immense du rez-de-chaussée du MO.CO., nous avons eu envie de déployer cette vidéo en révélant son principe de conception, à savoir des couches successives d'encres appliquées directement sur des plaques de verre. Ainsi, en descendant à ce niveau, on plonge dans la couleur, dans le violet, comme si l'on passait sous le niveau d'une eau trouble et teintée. Le violet apporte une sensation d'irréalité, une déstabilisation de perception, une incertitude. L'idée est de déambuler à l'intérieur de la vidéo, à travers les différentes couches matérialisées par des voiles / écrans sur lesquels sont projetés les dessins qui composent le film et qui, par analogie, retranscrivent le process de création. *Papillon* [12] évoque une métamorphose. On traverse plusieurs états, tout nous enveloppe, nous remplit : la couleur, les dessins et le son répétitif et obsédant qui ne lâche pas la corde d'une seule note — le mi d'une guitare, coincée entre des voix célestes et les battements d'ailes des oiseaux. Au son aérien des voix se superpose une transition dure, râpeuse. Dans cette pièce ambitieuse, nous voulons établir une continuité entre les différentes expressions : le mouvement, le son, la profondeur d'un espace, et bien sûr le dessin du *wall drawing*.

Quel est votre protocole de travail avec Hervé Plumet ?

Le déploiement du dessin hors cadre, émancipé du papier ou du mur, est présent dans nos installations vidéo que nous avons toujours pensées comme des expériences immersives, où le son est déterminant. À partir de blocs de dessins dédiés, nous réalisons un bout à bout, un montage grossier, sans raccords, ni retouches. On ne cherche pas une animation à 16 images par seconde, on cherche plutôt les saccades, à faire apparaître une image après l'autre, sans transition. Le spectateur est placé dans un certain inconfort, il doit être actif, l'excitation visuelle est renforcée par la rythmique du son. Dans nos films, nous n'utilisons pas les effets technologiques, nous choisissons d'être au plus près du dessin et du son enregistré, quitte à donner l'impression qu'ils sont « bricolés ». Les sept films que nous avons réalisés et montrés ont la particularité d'immerger le spectateur dans une dimension temporelle qui brouille la signification immédiate, lisible. La succession d'images sans transition forme des liens arbitraires et dissonants. Tout fonctionne par association d'idées, d'une manière évidente et obscure.

Combien de spectacles compte votre collaboration ?

Avec Hervé Plumet et le chorégraphe-danseur Sylvain Prunenec, nous avons créé le spectacle *Se laisser pousser les animaux* [13] en 2019. L'énergie qui circule sur



[15] *Des chimères dans la tête*, 2023

Pièce chorégraphique :
Sylvain Groud,
Françoise Pétrovitch
& Hervé Plumet
Dessins et costumes :
Françoise Pétrovitch
Musique et Création vidéo :
Hervé Plumet
Production : Ballet du Nord,
Centre Chorégraphique
National, Roubaix
Coproductio n : KLAP Maison
pour la danse, Marseille



[16] *Vue d'atelier*, 2024

le plateau est celle d'un monde indéfinissable, plein d'halos d'encres, de corps allongés, de sons d'orages et d'hélicoptères. Il se déploie une nature dérangée où les accessoires et costumes sont des vestiges d'animalité : un os (tiens, encore un os !), une queue de renard argentée, un gant/patte démesuré. J'ai ensuite réalisé le décor et les costumes du spectacle chorégraphique *Adolescent* (2019) de Sylvain Groud [14]. Là, la couleur rouge s'insinue progressivement comme un afflux qui vient tacher les costumes et le décor. Le dessin n'est pas seulement monumental, il est aussi mouvant, changeant et projeté sur des supports fluides comme des voiles ou écrans.

À l'invitation de Christophe Leribault pour la Nuit Blanche 2020, nous avons conçu pour les jardins du Petit Palais (Paris) une installation de voiles dans l'eau des bassins, dans lesquels le danseur Clément Lecigne évoluait durant la nuit. Plus récemment, nous avons conçu avec Hervé Plumet, Sylvain Groud et le Ballet du Nord – CCN de Roubaix, le spectacle *Des chimères dans la tête* (2023) [15]. Ici, la danse, le dessin, la vidéo s'imbriquent dans un dialogue entre le corps dansé et le corps représenté, le corps prolonge le dessin et l'écriture chorégraphique dépend directement de ce qui a d'abord été dessiné. Le dessin devient un acteur à l'égal des danseurs. Le spectacle joue pleinement avec les rapports d'échelle, les situations absurdes, les collages assumés.

La dimension collaborative est importante aussi pour la sculpture. Pour tes quelques œuvres en verre – *Ne bouge pas poupée* (2007) notamment, puis celles qui ont suivi à Meisenthal – ou pour tes nombreuses céramiques et bronzes, tu fais appel à des artisans. Réalises-tu les étapes de modelage dans ton atelier ? D'ailleurs, quelle est ta relation à l'atelier ?

L'atelier est pour moi essentiel, même si j'ai pu travailler dans des lieux improbables et inadaptés. Actuellement, je travaille dans une « maison-atelier », j'ai plusieurs espaces : un où je travaille le dessin au sol [16], au cœur de la maison, un autre pour la peinture qui est une cellule blanche, très fermé sur lui-même, sans vue, sans encombrement ni stockage, et enfin un espace chaotique et bricolé où je réalise les modelages. Mes ateliers sont aussi des refuges sans internet, sans numérique. Enfin, bien sûr, les ateliers extérieurs, fonderies, imprimeries... pour les multiples projets en collaboration, où je travaille avec des collaborateurs qui ont de réels savoir-faire, qu'ils soient fondeurs, verriers ou lissières en tapisserie.

Le temps de la sculpture est aussi ralenti du fait des étapes successives. Il doit y avoir des moments où ça t'échappe. Acceptes-tu facilement de lâcher prise ?

La sculpture nécessite des étapes qui n'existent pas dans le dessin qui est plus immédiat. C'est un temps plus étiré et plus pesant. D'abord vient un dessin rapide, puis le temps se fragmente pour la réalisation de la sculpture. Une attente, composée d'étapes où je suis d'ailleurs plus ou moins présente. Mon point

[17] *Demi-mammoth*, 2014
Faïence émaillée
25 × 12 × 19 cm



de vigilance est de garder l'esprit du dessin. Il doit rester sur la crête, n'être ni trop réaliste, ni expressionniste. C'est fragile. L'agrandissement aussi est essentiel, j'ai très peu d'outils, je travaille avec mes mains. Le temps de l'empreinte dans la terre fraîche est majeur. Ce temps s'inscrit aussi dans l'emploi du temps des autres, un temps morcelé par la technique. Parfois j'ai l'impression de bégayer, de redire...

L'hybridation de l'humain et l'animal est de plus en plus présente dans ta sculpture, comme nous pouvons le voir dans la sculpture *Tenir*.

Cette sculpture est composée de deux personnages et nous avons l'impression qu'à deux, elles fabriquent quelque chose de composite. C'est un peu une relation de greffe, de greffe siamoise. La fusion donne l'idée de confusion, de malaise. Dans l'émail, les deux formes fondent, ça c'est intéressant, la forme se dissout, elle mollit. L'animal est tout simplement un formidable réservoir de formes. Je m'amuse à créer un inventaire des merveilles – plus le monde est sombre, plus on a besoin de merveilles, non ? Leur nature est indéterminée, nous avons le choix de les envisager librement. Certains voient un veau, d'autres un chien ou un mouton... Mes sculptures « sentinelles » sont des témoins muets, elles observent, sont à nos côtés, assises. Elles observent silencieusement nos actes humains.

Il y a une des sculptures qui m'intrigue, je la trouve tellement improbable : c'est le *Demi-mammoth* [17]. Pourquoi un demi-mammoth ?

Parce que je l'ai coupé ! Ce n'est pas forcément un mammoth d'ailleurs, mais j'ai eu cette idée. Il n'y a plus que la moitié du corps. Dans la sculpture, on peut trancher. Dans le dessin, on cadre, comme dans ma série *Cinémascop*e ou dans mes *Saint Sébastien* où le cadrage est structurant. En sculpture, tu tranches physiquement, c'est à dire avec un couteau : j'enlève un morceau d'argile, c'est très radical. Ce sont des décisions irréversibles. Composer c'est choisir : en sculpture, le choix s'opère en retirant de la matière.

Je me rappelle que tu as dit une phrase qui résonne avec ces procédés de travail : « À quel moment on commence, à quel moment on arrête ». Qu'est que cela signifie ?

La question des arts visuels est liée à la question du temps. À un moment donné, je sais qu'il faut s'arrêter. Si je ne suis pas suffisamment vigilante, je répète une ligne, je surligne, je rajoute inutilement quelques signes ou je force une teinte, et c'est trop tard, c'est raté. Tu n'as pas de deuxième chance. C'est un écueil si je dis trop de choses mais aussi si je m'arrête trop tôt. Ce sera alors sans densité, sans puissance.

Te dis-tu parfois : « ce n'est pas fini, je fais une pause et je reviendrai dessus, peut-être dans quelques jours ou six mois après » ?

Je n'ai aucune recette, peu d'habitudes, j'ai l'impression que ça se rejoue à chaque fois. Je prends le risque d'échouer. C'est sur le moment que ça se fait, c'est là

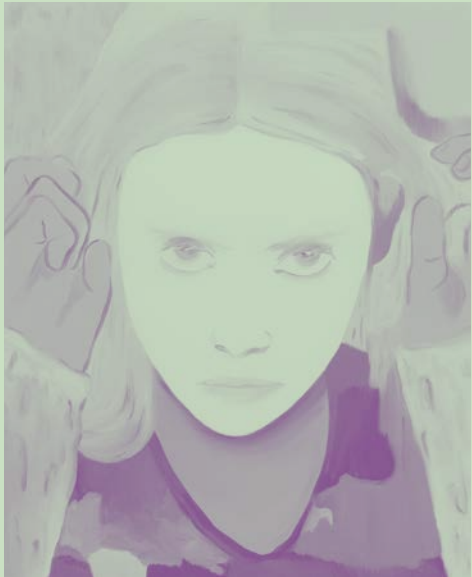
ou ce n'est pas là. Ça vient aussi du fait qu'on ne peut pas être constant en permanence, et heureusement d'ailleurs! Même après plusieurs années, même avec l'expérience et la connaissance, même avec «le professionnalisme» – mot peu adapté à l'art – tu ne peux jamais maîtriser entièrement le processus. Arriver à la perfection, c'est presque antinomique avec l'art. Malgré l'expérience, on est toujours dans la même fragilité. Plus encore avec l'expérience, car on n'a plus la naïveté des débutants... La beauté et la fragilité sont des concepts voisins. L'art c'est ce qui échappe...

Cette question de la fragilité est très palpable dans la série des *Sans teint* [18]. Elle a un côté fantomatique.

J'ai eu besoin de réaliser des variations à partir de portraits. Parfois, c'est la même figure, mais les modifications de teintes donnent l'impression du féminin ou du masculin. Les figures sont parfois androgynes, non genrées. Grâce au maquillage blanc qui redessine l'ovale du visage, il émane une figure spectrale. Les teintes sont à la fois pâles et acides. Un peu comme les desserts japonais : c'est pastel et mou, et parfois, à l'intérieur, tu trouves un petit truc qui pique, une petite zone de couleur bizarre.

Finalement, l'exposition se joue de la présence et de l'absence, des états des êtres, pour nous révéler des mondes intérieurs. C'est le processus de transformation qui est à l'œuvre, celui des matières mais aussi des sensations, des émotions et de l'esprit. Peut-être l'énonciation d'un devenir.

[18] *Sans teint*, 2024
Huile sur toile
100 x 81 cm



[14] *Adolescent*, 2019
Pièce chorégraphique :
Sylvain Groud
Création des décors
et des costumes :
Françoise Pétrovitch
Production :
Ballet du Nord,
Centre Chorégraphique
National, Roubaix



[2] *La petite en équilibre sur un os*, 2013
[The Little Girl Balancing on a Bone]
Plate from the *Service de Fables*
Petit feu painting and
offset on porcelain, Ø 26 cm
Courtesy of the artist
and Manufactures nationales —
Sèvres & Mobilier national

Françoise Pétrovitch
in Conversation
with Rahmouna Boutayeb
Cachan,
6 February 2025

[1] *L'art d'accommoder le gibier*, 2010
[The Art of Preparing Game Dishes]
Intaglio prints and embossing
on paper, Ø 25 cm, set of 12
Courtesy of the artist and
Musée de la Chasse et de la Nature



R.B.
The title of your solo exhibition
at MO.CO., *On a Bone*, is taken from one
of your bronze sculptures. We see
echoes of it throughout the exhibition.
Bones are a recurring motif in your
work. When did this motif first appear,
and what does it mean to you?

F.P.
I think the bone first appears in the ogress. I made
an embossed paper dinner service and a series of small
intaglio engravings for my solo exhibition at the
Musée de la Chasse et de la Nature in 2011. In these
sketches, I imagined an ogress, a little girl who would
have eaten the ogre, and all that remained of him was
the femur that she held in her mouth, all out of scale
to her own size [1]. This image represents the predator
overthrown, and the triumph of the small, of the fragile.
The bone then returned in the *vanitas* works, the black
paintings. A few days after the death of my father,
when I went back to the studio, I did a black painting:
a bouquet of wilting flowers, very sombre, not morbid,
but representing *vanitas*. Then I developed this theme
in a few medium-sized paintings with bones and
rotting flowers which show the inescapable finiteness
of life. There are also bones in the *Service de Fables* [2]
that I made with the Manufacture de Sèvres in 2013.
One of the motifs on the plate was a girl standing
on a bone. This motif appears in very different formats
and at very different times in my life. I subsequently
created the bronze sculptures *L'Ogresse* (2021) and
Sur un os (2024). A bone is also a way of sculpting a line.
A thin figure on a bone is almost a Giacometti. And
the bone brings us back to the flesh—well, not quite to
the flesh, but to the materiality of our bodies, to death.
In my bedroom, next to the bed, I've hung a nocturne
of a bone. I get on well with insides and remains.

There's a kind of trace, a memory
of a lived experience, although there's
little sense of narrative in your work.
Does it have a story behind it?

The bone has a story; I don't know what story,
but yes, it's the skeleton. It's what remains, a presence
of absence. And also, a physical reality: it's a straight
line. It's an asparagus, it's Manet's *L'Asperge*.

It not only creates a line, but it also
takes you back to the fundamentals of
sculpture, to questions of verticality
and balance, to the challenge of gravity.

My first drawing was called *En équilibre sur un os*.
So, there was the question of balance for the motif on
the plate, which I made a bit more radical for the
sculpture. What's interesting about bronze, and this
sculpture in particular, is the solidity of the material.
It's anchored; it's hard; it stands up on its own. There's
a kind of resistance. It's why I try to make this type
of composition in bronze, which I can't do in ceramic.

Of the bronzes you've made so far,
is this one of the largest?

There's a monumental sculpture on the grounds
of the Louvre-Lens Museum. It was commissioned
as part of the “New Patrons” programme for a group



[3] *Tenir*, 2018
[To Hold]
Bronze, 200 × 70 × 70 cm
Permanent sculpture Louvre-Lens
Commission by New Patrons
Courtesy of the artist
and Louvre-Lens museum

of local people living in very precarious conditions in the mining region. *Tenir* (2018) [3], the title of this allegorical figure, pays homage to the beauty of those who stand firm, who hold out. The work depicts a fragile and vulnerable body, which possesses a capacity for resistance. The bronze from which it is made reinforces this idea.

You’ve had a lot of exhibitions in very different spaces, sometimes in dialogue with collections of different kinds. The MO.CO. building is very specific, so I’d like to know how you approached the space and its architecture.

I quite quickly got a sense of *mille-feuille*, of layered spaces. You enter through the domestic rooms, and then you come to the large overlapping floors. I wanted you to discover one route, then go down a staircase to discover another, then another further down, into spaces that have no natural light. The idea was to go through a series of levels.

When we first started thinking about this, you suggested a large number of works for the exhibition. You often speak about your relationship with the exhibition space as a kind of installation, a total environment, into which we enter, from which we leave, through which we pass and where everything is linked. Perhaps that’s why we’ve chosen to present older works: to understand their resonance?

Yes, quite quickly we said to each other—together, in fact—that it wasn’t a question of doing a retrospective, because that seemed a bit static, definitive. Instead, I wanted to shake things up. The advantage of presenting one’s work in such a large space is that it’s possible to juxtapose very old and recent works. It allows me to see the links; it allows me physically, in real terms, to consider the connections, the correspondences between them, and to really grasp the sense of continuity in the work.

I’m sixty years old now, and I am finding that the notion of time is beginning to take on more thickness. The simultaneous presence of the works is something that artists have in their minds and feel in their bodies, but thanks to exhibitions they are able to experience this juxtaposition in a tangible form. It’s quite unique to be able to observe these works cohabitating. A work made thirty years ago placed next to a more recent one, in the same space-time and under the same light, creates telescoping effects that I find very inspiring. It allows you to confirm things which you’re not fully aware of. When I was creating my first drawings in notebooks, my “writing notebooks”, I had no idea what would happen. I quite like these little temporal shocks. That’s how the exhibition was constructed: there are big sections, and then there are the collisions between them.

The exhibition begins in the first room with a series of recently painted portraits. We get caught in a feeling of vertigo in the middle of this gallery



[4] *Cinemascope*, 2022
[CinemaScope]
Ink wash on paper
80 × 120 cm

of tightly cropped portraits. Can you tell us more about this series, entitled *Cinemascope* [4]?

The title obviously comes from the cinematic lexicon, with the idea of a horizontal elongation. I wanted portraits that weren’t in portrait format, it allows me to cut out a little: here the head, there a bit lower, there shorter near the chin. My framing is so tight that it expresses nothing beyond the intimacy of the subject. These are people I’ve seen, that I’ve photographed quickly; they really are young people of right now. You can tell this immediately from clues like the way they’re dressed. After that, there are a few little twists; there are some interlopers who are a bit “medieval”, who come from the Old Masters. They are not young people I’ve seen. They were depicted by other painters three or seven hundred years ago. They fit in very well with the ones of today, even if they are a little more perfect, a little more refined. There are couples of girls and boys, boys and boys, girls and girls. They are portraits, but in reality, they are generic. They are teenagers, but they seem to change before your eyes.

In these portraits, because you say, “people I’ve seen or photographed”, there’s a point of departure based in the real. You gather information using photographs that you have taken and that you then stash away. Do you make preparatory drawings, or do you work from memory?

I start from reality, from something I observe; it can be a simple detail. The photo allows me to keep a trace of the real, but when I’m working, I don’t look at the photograph. The works are born of reminiscences and reappearances, and it’s the ink that’s going to be the determining factor, not the real thing.

CinemaScope is a process of anamorphosis and de-anamorphosis. Here, the ensemble also creates something quite unexpected, because if we take the portraits individually or in pairs, if we isolate them, the result is that we feel a kind of solitude, which is quite common with your figures. But taken together, they create a community, which is rather unusual in your work.

That’s very true, and it reappears in the double row of images on the first floor and in the basement with the *Sans teint* series. I often visit exhibitions twice, once in one direction and once in the other. It’s a living game of the eye and the memory: it’s like a rhizomatic game. You conjure up images you’ve seen before. You understand the work in a certain way at the moment you encounter it, and you understand it differently afterwards. Cinema functions very much through ellipses. Moving around an exhibition recreates these ellipses, implicitly.

On a *Bone* is not hung chronologically. In the room that follows the *Cinemascope* series, we take a step backwards with *Conseils à un apprenti*, which you made in 1997, and which has only been

[4] *Cinemascope*, 2024
[CinemaScope]
Ink wash on paper
80 × 120 cm





[5] *Conseils à un apprenti* (detail), 1997
[Advice for an Apprentice]
Coloured pencil and collage
on 8 canvases, soundtrack
116 × 89 cm each



[5] *Conseils à un apprenti* (detail), 1997
[Advice for an Apprentice]
Coloured pencil and collage
on 8 canvases, soundtrack
116 × 89 cm each

shown once. This work refers to a fairly important and pivotal moment in life, with a rather astonishing soundtrack.

I’m delighted to be able to show this work again, because it has a grand scale and it’s also a sound piece. The original work was a “Advice book”. I chose fairly large canvases, measuring 116×89 cm each. There are eight of them, worked in coloured pencil, like what you would use in the classroom. The canvas is unbleached, almost like a sheet of paper. The pencil lead is worn down by the texture of the support as you work. There are no quick gestures; the time is more assiduous, more attentive: slower too, like a kind of apprenticeship, with a slightly punitive side, and which requires special tools. And each time, there’s a real element stuck onto the canvas. There’s a pencil shaving that fits realistically into the drawing. There’s a shoelace that traces the outline of a boy’s body. Each is a little element of childhood. When you’re a child, you are so much more interested in your shoelace than you are now! You see things that are close to you; you’re almost at ground level. In the penultimate painting, I’ve drawn a cupboard and put in a photo-booth picture taken when I was 13, a small black and white self-portrait, so that it balances on a shoebox. *Conseils à un apprenti* [5]: you’re obliged to obey, but you’ve still got anger. When you’re a child, you invent a lot of things, you escape very easily, you create worlds for yourself.

It’s a kind of methodology for overcoming this transition.

Right. Something like that.

And the soundtrack is the reading of the contents of the notebook. It’s quite surprising, something like a scientific report, very educational.

I’ve chosen extracts from the booklet and the tips are given one after the other. Hervé Plumet recorded the voice and adjusted the sound very carefully, so it sounds a bit like a science documentary. There is a link between the reading of the text and the display of the drawing.

Is there also a fair amount of endeavour involved?

Yes, it’s laborious. A collage of the real that shatters the illusion of drawing. It’s really a game; the drawing emerges from the support because the pencil lead gets inside the weft, and it’s in the weft where it’s constructed. The weave of the canvas is present, so the pencil will both mark the surface and sometimes press into it, so you get this sense of emergence.

The special feature of the first rooms is the ability to create a quite intimate relationship of scale with the works. Many of the smaller works date from the 1990s. In the end, we realise that the recent works echo and telescope with them in terms of their themes.

We might think it’s new, but it was already there. And you didn’t really know it; you’d forgotten it, your memory had set it aside. I’ve often lost the memory of the works I’ve made. It’s quite a strange thing. When a collector shows them to me, I rediscover them.

[6] *Place toujours ton devoir au-dessus de ton intérêt*, 1994
[Always Put Your Duty Above Your Own Interests]
Coloured pencil
on school notebook, 22 × 35 cm



How do you look at them now, after so much time has passed? Do you remember the context in which you made them at the time, or is it a total rediscovery?

I haven’t forgotten the creative process: when I see the work, I know very well how it was composed, how it was cropped, what the meaning was, the layers. At the time, I worked a lot with printed materials, and I remember very well which ones I made with this technique, and even their supports. On the other hand, I’ve forgotten the context; I couldn’t even say in which studio the work was made; I don’t know any more. Fortunately, there are still catalogues which clearly document the work.

We’re talking about the motifs that recur in the work, but there’s also a relationship with language and words, particularly in your titles, which has its origins in the early works. Back then, there was also a form of humour. Perhaps now is the time to talk about it?

I think that humour was present in my work right from the start. Michel Nuridsany referred to it in my first catalogue, published in 2003: “We could speak of the Pétrovitch touch as do of the Lubitsch one in the world of cinema: this subtle way of saying everything without emphasis, as if speaking of something else, with a quick wit, enjoying herself and others”. Today, there aren’t words in my work anymore, so there’s also less humour. Maybe I’m becoming less and less funny. It’s possible. I get carried away with severity. Humour was a driving force; these quirky phrases made me laugh or smile. Humour also went hand in hand with the idea of surprise: I liked to be surprised by what I was reading, and I engaged in an absurd dialogue with the drawing. These Advice books served as models for young girls (note that they weren’t for boys!). You could read, for example: “This is to make your children agile and graceful”; “Be gentle, discreet and modest”; “Think before you act”. You get the idea... I hunted down several types of printed paper: newspapers, tickets, notebooks and correspondence [6], school forms and postcards. With this kind of printed matter, there’s an intimacy, in vernacular writing, in everyday writing. For the series of embroideries, I worked with small bibs, napkin rings, beer coasters and doilies. There are words too, first names, little moral and sentimental phrases.

Like “Voici L’Printemps” and “Bonjour Maman”, a series of embroideries produced in 1994. Have there been other experiments with embroidery in your work?

It works in the same way as the notebooks, in other words, instead of having the notebook with a found handwriting, it was a “found” embroidery, daubed on a raw linen canvas, with my signature embroidered on it. I later worked on it by painting, and that allowed me to work on canvas. The series had a different status; I was moving away from paper; I could finally paint. I realise that the painting doesn’t entirely

cover the whole surface, that it’s always a response to something that already exists, as if I didn’t allow myself, in the end, to totally occupy the space. It’s a bit like shyness, a reluctance to paint fully. Nonetheless, through the play of collage and painting, the doily finally allowed me to tackle painting!

Yes, it’s quite interesting, this relationship with painting, because you started painting very early on, but for a long time it was discreet, at least on the fringes of the other media you used. Today, your painting is very assertive, on large canvases.

I’ve given myself permission to paint fully, and when you give yourself permission, you enjoy it. I’ve painted a lot without exhibiting, and there are a lot of paintings that I don’t show, that I think are really uninteresting, and therefore bad.

We have talked about the relationship between time and your work. For you, is the time spent painting the same as the time spent drawing?

In the same way that the possibility of painting came about slowly, the time dedicated to painting is slower. Painting necessarily takes time to complete and create, whereas drawing is always with me. I draw very easily. If I need to express something, I draw it. There’s only a small gap between what I imagine, what I think, and what I do; it’s almost simultaneous. There’s a constant tension in drawing; it’s always a desire, like a visible metamorphosis. The gesture is very quick, and the inks offer a fluidity, a speed, an ease that makes it almost natural. Painting, on the other hand, is something I have to decide: it’s heavier, longer; there’s a preparation time, a cleaning time, you’re hemmed in by time. It’s not just the act of painting that’s slow, but the whole process [7]: you have to plan ahead, also because you simply have fewer stretchers than sheets of paper on hand.

Yes, it’s inherent in the medium.

When I buy reams of paper, I have fifty sheets, and there they are. On the other hand, I don’t have fifty canvases available next to me, and fifty of a different format... You have to decide on the framing, put things in place, and each is unique. But I’m looking for spontaneity, and uncertainty is essential in painting. Many artists claim to paint very slowly, while others say they paint very quickly; I find the difference in rhythm astonishing. I paint fast. It’s not a race, but painting fast is important. There’s a creaminess to the paint, something that melts, that will blend and merge. You accept that the outline is not clear, you accept that the brushstrokes remain visible, and you also accept the confrontations and blends from one surface to another. You also play with the time it takes to dry, and therefore with the time it takes to create: if you paint on a dry surface, that’s already painted, you work differently, using what already exists as an undercoat.

The pleasure you derive from drawing and painting involves both mental and physical engagement of the body. It’s not the same thing to draw on a sheet

[7] Studio view, 2024



[8] *L'Abrégé des Merveilles de Marco Polo*, 2022
[Marco Polo's Compendium of Wonders]
Lyric performance: Arthur Lavandier
Libretto: Frédéric Boyer
Set and costume design: Françoise Pétrovitch
Video: Françoise Pétrovitch & Hervé Plumet
Production: Opéra de Rouen Normandie

[9] *Escape*, 2024
Ink wash on paper
120 × 160 cm
See p. 135



of paper, to trace a monumental wall drawing, or to paint a small or large canvas. Have you ever painted beyond the scale of your own body?

It’s an experience I’d like to have on a regular basis, but at the moment, I don’t have a huge studio. I did it for the opera set for *L’Abrégé des merveilles de Marco Polo* [8] by Arthur Lavandier, with a libretto by Frédéric Boyer. In the studio of the Opéra de Rouen, an enormous shed, I worked on the floor. The painted set is 37 metres long and 8 metres wide. I was really inside it: the characters, the heads, were six metres high. When I was drawing an eye, it was fifty centimetres high—it was unusual! I like these breaks in habit; changes of scale are essential in my practice. The fact that we don’t always look at things from the same distance also grants us greater fluidity of thought. I like to remain flexible in my choice of media, not to avoid certain forms simply out of habit. I find this kind of freedom really necessary. I was overwhelmed by a feeling of colour that I’d never felt before. That’s the power of painting: with so much colour (the set covers more than two hundred square metres), something overwhelms you. It’s the only time in my life that I’ve really dreamt of colours; all my dreams were submerged in colours. Like a bath, yes: I was bathed in colour. It’s an experience I’d love to repeat.

Interesting... In your drawings, which are not monumental in size, we sometimes feel overwhelmed by the colours, by the surface, even absorbed by the background. When we talk about your work, we often talk about figuration, because we can easily identify the figures. But colours are the first thing I see. It’s only then that I wonder about representation.

With its autonomy and strength, colour has a more powerful intensity and implementation. It’s extremely important: I construct, I compose with colour. And when I talk about drawing, I don’t mean a graphic drawing, a black and white drawing. I use coloured pencils straight away, so the drawing is also embodied in the colour.

You’re a great colourist. In your washes and paintings, do you manage to find a range and nuances of colour that are sufficiently similar and wide-ranging?

In my palette, one colour is very present, a muted colour which allows the others to exist: grey. Coloured greys, by which I mean greys tinged with violet, or green, or greys with a tiny bit of red in them. Grey is close to erasure; it’s in the background; it doesn’t have the depth of black or the brilliance of white. Sometimes I want neutral greys. They’re difficult to find, because they can’t lean towards one colour or the other. The neutrality allows for a sharp counterpoint. That way, the colour next to it doesn’t have to be saturated to be strong. In any case, it’s a game of relationships, constantly being replayed. That’s what’s great about it: it’s different every time. Let’s look at this drawing [9 + p. 135] here it’s a black grey, here a warm grey, a little putty, a little taupe. Here, there’s

a bit of violet and some green. There I add a stronger violet and there it's a black, a grey black, then it's a brown with grey. In the end, there's very little green; it's just there, it flows and that's sufficient. And blue.

It's interesting because we experience the drawings. Sometimes we talk about "expanding" the painting, but, in the end, you also "expand" the drawing through colour.

You're right; they are the same intensities that I'm looking for, the value relationships are perhaps stronger in the drawing, whereas the layers are thicker in the painting. That's the nuance. It's very visual what we're saying to each other, it's unusual. When you hear musicians talk, they really talk about sound, sonority and musicality, and we visual artists are often silent on these issues.

What is your relationship with colour in ceramics? How do you choose glazes, given the alchemy that takes place during firing?

I decided to make ceramics because I liked the surface texture; it wasn't the volume that interested me at first. I was moved by the materials used in decorative art objects. I saw a dish that grabbed my attention: it was blue and white, the colour embedded in an ultra-bright glaze. I bought the dish and said to myself: I want to do this; I want to express colour in this way too. My first ceramics date from 1998. They haven't been shown much, but they do exist. At the same time, I was using iridescent inks in my drawings: I made the very simple link to iridescent glazes. The sheen and translucency are familiar to me. The light reflected by glazes changes. I like the viscosity of the glaze; it coats the modelled form, and I find a great chromatic subtlety in it. Over the last few years, after a long process of meeting people, discovering the studios of craftspeople and the many different approaches to glazing, I have been working with the ceramist Olivia Mortier, who lives in Belgium. I'm not skilled at making glazes, but I know the colours I want. Using our conversations, she creates unique glazes [10]. They are neither industrial, pre-existing, nor standardised. I'm pleased to have found someone who has the same exacting standards as I do when it comes to colour. It's very difficult to find "companions in colour". It's normal; everyone has their own way of seeing colour. My assistant, Isabelle Clairardin, is also a very good colourist and our discussions are very precise.

With bronze, it's different...

The processes of modelling a bronze and a ceramic work are identical. It's the same gesture which I make by hand, a modeller's gesture close to that of a sketch. But in bronze, the metal takes over, it's almost resonant; the eye can really be absorbed in a very dark abyss. I like black patinas; I like to preserve the metallic properties: the shine and the depth.

On the large platform of the first floor, the hanging is organised around a large painting and two large rows of wash drawings that calibrate the space.

[10] *Ventriloque* (detail), 2015
[Ventriloquist]
Enameled stoneware
103 × 85 × 60 cm



[11] *Île*, 2024
[Island]
Ink wash on paper
120 × 80 cm

It's very horizontal but gives the impression that the space has expanded, extended. We are plunged into landscapes and inner worlds. The result is a certain strangeness, a disturbance in our relationship with the real.

These landscapes are invented. Landscape normally implies a point of view, but I don't know where mine is. Around? Outside? Inside? Spinning the bodies into the background is tantamount to making disappearance and memory tangible. They are figures dreamt of, lost or hoped for.

It could be anywhere; there's no precise location?

It's the northern countries. There are never any palm trees; I get the impression it's cold. There may be birches, firs, conifers and cypresses. The islands [11] are surrounded by dark waters; the landscapes, at dusk, are poorly lit, or lit only by the shadows on the paper. There are also drips, a little like tears, like grief. These drips look like cypress trees. The boat [11] reappears several times, never in the same space, nor at the same angle. The boat and its reflection are both criss-crossed by the same trees. Everything is unrealistic, nothing is really real. You have the impression of being a bit between two zones.

There are also two blue figures [p. 139 + p. 143], reminiscent of a green-haired figure in the *Cinémascopie* series: there's the same sensation of light.

You can feel the acidity of the greens. Even the yellows are less luminous. We were speaking of echoes, of patterns that resonate, and there are echoes of colours too. The figures could be phantoms from the future, young people from tomorrow, but we get the impression that they share a common and burdensome past. They're almost drowning; you want to help them; two boys are a bit lost. There are flashes of light, as if the spotlight were suddenly shining on someone who isn't usually in it: it creates a little moment of instability.

The fact that the pictures are hung in two very tight rows creates sequences, but without a narrative, like the storyboard of a disjointed film. We plunge into a sort of wandering from one drawing to the next.

The sound of water links it all together, like the lapping of the waves. The characters wander around, some of whom are supported by other figures whose faces we can't see. It's like a mass of drawing; I can almost detect a temperature in it, a humidity created by the fog. The colours are saturated, as if the light were coming from inside the bodies. Fluorescent, luminescent, not vaporous but damp.

An emanation, like smoke?

Spectral, yes that's it, a bit fantastic. Youthful heroes. They seem familiar but they aren't.

There's a lot in your work about childhood, adolescence and the passage to adulthood. Here, these characters

are not rooted in childhood: they have no age; they seem untouched by time. They could be from the nineteenth century; they could be from tomorrow. Possibly even from a post-apocalyptic time.

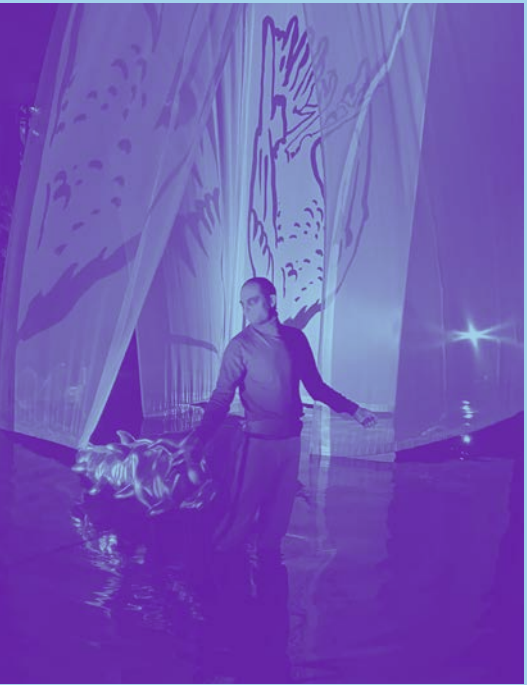
You depict them in a moment of switchover, an in-between time. Like they are swaying... Some of them aren't even standing upright, they're just hanging on.

We have the impression that we're entering the set, that we're passing through it, that we're being drawn in, and at the same time, we experience a sensation, an emotion, that we're not used to: that of being between two worlds. You don't know if you're dreaming, if you're projecting yourself into tomorrow: if it's happening today, then it's not real after all.

It's dreamlike, even imaginary. Some parts are very realistic, others could have been inspired by a science-fiction movie, or even a dystopia, a time after the apocalypse when the air has become completely unbreathable. I'm not a militant artist when it comes to environmental issues, but obviously it's about that. The landscape is being transformed. My figures have a relationship with nature, which is the only thing that can save us. There's a slightly desolate side to it.

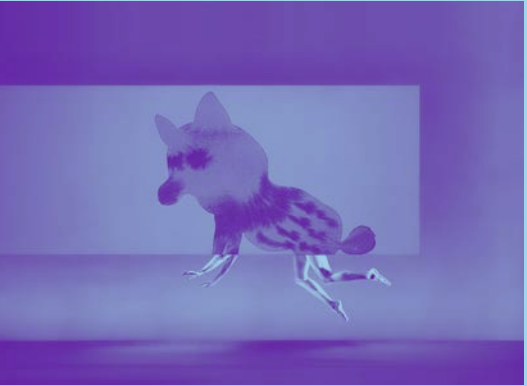
Through the video installation *Papillon* (2025), produced for the exhibition with Hervé Plumet, we discover the collaborative aspect of your practice. For some years now, you've been working with choreographers and directors, designing costumes and sets, as well as assisting with the staging. With Hervé Plumet, you also design the sound, lighting and video systems for certain shows. At MO.CO. you are experimenting with something new in the context of the exhibition space rather than the stage.

The video *Papillon* already existed in a more traditional form. When we visited the huge space on the ground floor of the MO.CO., we wanted to present this video by revealing its design principle, namely successive layers of ink applied directly to sheets of glass. As you descend to this level, you are plunged into colour, into violet, as if you were passing beneath the surface of murky, tinted water. Violet creates a sensation of unreality, a destabilisation of perception, an uncertainty. The idea is to wander inside the video, through the different layers revealed by veils/screens onto which are projected the drawings that make up the film, and which, by analogy, transcribe the creative process. *Papillon* [12] evokes a metamorphosis. We pass through several states, enveloped and filled by everything: the colour, the drawings and the repetitive, haunting sound that holds every single note—the E of a guitar, wedged between celestial voices and the beating of birds' wings. The ethereal sound of the voices is superimposed by a harsh, rasping transition. In this ambitious piece, we want to establish a continuity between the



[13] *Se laisser pousser les animaux*, 2020
[Growing your Own Animals]
Show, dance performance
Nuit Blanche, Petit Palais
Drawings, video, costumes:
Françoise Pétrovitch
Video, sound, lighting:
Hervé Plumet
Choreography:
Sylvain Prunenec
Dancer: Clément Lecigne

[14] *Des chimères dans la tête*, 2023
[Chimeras in the Head]
Choreography:
Sylvain Groud, Françoise Pétrovitch & Hervé Plumet
Drawings and costumes:
Françoise Petrovitch
Music and video creation:
Hervé Plumet
Production: Ballet du Nord, Centre Chorégraphique National, Roubaix
Coproduction: KLAP
Maison pour la danse, Marseille



different formal expressions: movement, sound, the depth of a space, and, of course, the wall drawing. What is your working protocol with Hervé Plumet?

The display of the drawing outside the frame, emancipated from the paper or the wall, is present in our video installations, which we have always thought of as immersive experiences, where sound is a determining factor. Using dedicated groups of drawings, we create an end-to-end montage, a rough cut, with no splices or retouching. We're not looking for animation at 16 frames-per-second; we're looking for jerks, to make one image appear after another, without transition. The spectator is made to feel a certain discomfort, and has to be actively engaged; the visual excitement is reinforced by the rhythm of the sound. In our films, we don't use high-tech effects; we seek to be as close as possible to the drawing and the recorded sound, even if it means giving the impression that they are "cobbled together". The seven films we have made and screened have the distinction of immersing the viewer in a temporal dimension that blurs the immediate, legible meaning. The succession of images without transition forms arbitrary and dissonant links. Everything works by association of ideas, in a way that is both obvious and obscure.

How many shows have you worked on together?

With Hervé Plumet and choreographer-dancer Sylvain Prunenec, we created the show *Se laisser pousser les animaux* [13] in 2019. The energy that circulates on the stage is that of an indefinable world, full of halos of ink, elongated bodies, the sounds of storms and helicopters. A disturbed state of nature is revealed, where the props and costumes are remnants of animality: a bone (there's that bone again!), a silver fox tail, an oversized paw/glove. I then designed the set and costumes for Sylvain Groud's choreographic show *Adolescent* (2019). Here, the colour red gradually seeps in like a flood that stains the costumes and set. The drawing is not only monumental; it is also moving, changing and projected onto flexible supports like sails or screens.

At the invitation of Christophe Leribault for the Nuit Blanche 2020, we designed an installation of sails in the water of the pools in the gardens of the Petit Palais (Paris), in which the dancer Clément Lecigne performed during the night. More recently, with Hervé Plumet, Sylvain Groud and the Ballet du Nord—CCN de Roubaix, we designed the show *Des chimères dans la tête* (2023) [14]. Here, dance, drawing and video are interwoven in a dialogue between the danced body and the represented body; the body extends the drawing, and the choreographic writing depends directly on what was first drawn. The drawing becomes an actor on a par with the dancers. The show plays with scale, with the absurd, and with collage.

The collaborative dimension is also important for sculpture. For the few glass works you have done—such as *Ne bouge pas poupée* (2007) and those

[12] Françoise Pétrovitch & Hervé Plumet
Papillon (details), 2025
[Butterfly]
Immersive video, sound, light installation and wall drawings
Production on site MO.CO. Montpellier Contemporain





[15] Studio view, 2024

that followed at Meisenthal—or for your many ceramics and bronzes, you rely on the expertise of skilled artisans. Do you carry out the modelling stages in your studio? What is your relationship with the studio?

The studio is essential for me, although I’ve worked in some unlikely and unsuitable places. At the moment, I work in a “home-studio”, with several spaces: one where I work on drawing on the floor [15], at the centre of the house; another for painting, which is a white cell [16], very self-contained, with no view, no clutter and no storage; and finally, a chaotic, cobbled-together space where I do my modelling. My studios are also refuges with no internet or digital technology. Finally, of course, there are the external studios, foundries, print shops... for the many collaborative projects, where I work with partners who have real expertise, be they foundry workers, glassblowers or tapestry weavers.

The time necessary to make a sculpture is also slowed down by its successive stages. There must be times when you lose control. Do you find it easy to let go?

Sculpture requires stages that don’t exist in drawing, which is more immediate. It’s a longer, more cumbersome process. First comes a quick drawing, and then time becomes fragmented to create the sculpture. It’s a wait, made up of stages in which I’m more or less present. My main concern is to retain the spirit of the drawing. It has to stay on the cusp, to neither be too realistic nor expressionist. It’s fragile. The enlargement process is also essential; I have very few tools; I work with my hands. The time it takes to make an imprint in the fresh clay is crucial. This time is also part of other people’s schedules, a time that is fragmented by technical processes. Sometimes I feel like I’m stammering, repeating myself...

The hybridisation of the human and the animal is increasingly present in your sculpture, as we can see in the sculpture *Tenir*.

This sculpture is made up of two figures, and we get the impression that the two of them are making something composite. It’s a bit like grafting. The fusion gives the idea of confusion, of unease. In the enamel, the two shapes meld, and that’s interesting; the form dissolves, it softens. The animal is quite simply a wonderful reservoir of shapes. I’m having fun creating an inventory of wonders—the darker the world, the more wonders we need, don’t you think? Their nature is indeterminate, and we are free to imagine them however we want. Some people see a calf, others a dog or a sheep... My “sentinel” sculptures are silent witnesses, they observe, they sit beside us. They silently observe our human actions.

One of the sculptures intrigues me; I find it so unlikely: it’s the *Demi-mammoth*. Why a half mammoth [17]?

Because I cut it up! It’s not necessarily a mammoth, but I had this idea. There’s only half the body left. In sculpture, you can slice things up. In drawing, you



[17] *Demi-mammoth*, 2014
[Half Mammoth]
Glazed earthenware
25×20×12 cm

frame, as in my *Cinémascopes* series or in my *Saint Sébastien*, where framing is structural. In sculpture, you cut physically, with a knife, in other words: I remove a piece of clay, it’s very radical. These decisions are irreversible. To compose is to choose: in sculpture, the choice is made by removing material.

I remember you used a phrase that resonates with these work processes: “At what point do you start, at what point do you stop”. What does that mean?

The question of the visual arts is linked to the question of time. At some point, I know I have to stop. If I’m not sufficiently vigilant, I repeat a line, I highlight, I unnecessarily add a few marks or force a colour, and then it’s too late; it’s a failure. You don’t get a second chance. It’s a pitfall if I say too much, but also if I stop too soon. Then there’s no density, no power.

Do you ever say to yourself: “It’s not finished, I’m taking a break, and I’ll come back to it, maybe in a few days or in six months”?

I don’t have any recipes; I don’t have many habits; and I have the impression that it’s the same thing every time. I take the risk of failing. It’s what happens in the moment: it’s there or it’s not there. It also comes from the fact that you can’t be consistent all the time, and thankfully so! Even after many years, even with experience and knowledge, even with “professionalism”—a word hardly suited to art—you can never completely master the process. Achieving perfection is almost antithetical to art. Despite experience, you’re always in the same fragile state. Even more so with experience, because you no longer have the innocence of a beginner... Beauty and fragility are related concepts. Art is that which escapes...

This question of fragility is very palpable in the *Sans teint* series [18]. It has a ghostly quality.

I needed to create variations based on portraits. Sometimes it’s the same figure, but the colour changes give the impression of femininity or masculinity. Sometimes the figures are androgynous, not gendered. Thanks to the white make-up that represents the oval of the face, a spectral figure emerges. The colours are both pale and acidic. A bit like Japanese desserts: it’s pastel-coloured and soft, and sometimes, inside, you find a bit of something that stings, a little zone of weird colour.

In the end, the exhibition plays with presence and absence, with states of being, to reveal inner worlds. It’s the process of transformation that’s at work, that of materials but also of sensations, emotions and the mind. Perhaps it’s a statement about becoming.