

## Sur un silence

Bien rares sont les textes qui modifient *réellement* votre perception de l’œuvre d’un artiste dont vous connaissez le travail et ses développements, plus encore lorsque le regard initial — celui qui précède l’interprétation — s’oppose en tout point au vôtre. Deux chemins de pensée dont les deux origines se contredisent et qui, cependant, sont également légitimes : le paradoxe se tapit-il dans l’œuvre ou dans l’attention que vous lui accordez ? Voici *APRÈS*, une réflexion écrite en 2013 par Nancy Huston sur la peinture de Françoise Pétrovitch avec le silence pour postulat. « Je n’entends rien » révèle l’écrivaine canadienne, à l’écoute des sons que produit toute œuvre plastique. « Pas un seul son. Saisissant, ce silence : oui, c’est cela qui, en premier, me saisit ». Silencieuses, les toiles de Françoise Pétrovitch ? Chuchotantes parfois, étouffées aussi, avec ce léger filet de voix qui perturbe la concentration. « De ma vie, je crois, je n’ai jamais entendu un tel silence émaner de l’œuvre d’un peintre. Silence proprement sidéral ». Il est impossible d’accorder mon intuition avec celle de Nancy Huston sur ce point, et pourtant... Aucun mot, une main qui couvre la bouche et parfois l’ensemble du visage, peu de mouvement, des interactions trop subtiles pour être entendues. Mais il y a aussi cette cigarette qui grésille, le froissement des doigts remontant dans les cheveux et la musique qui accompagne la solitude. Silence ou solitude ? J’avais opté pour la seconde, comme dans les toiles d’Edward Hopper, et négligé le premier.

Admettons qu’il existe un silence chargé de bruits souterrains. Même si les figures de Pétrovitch, souvent adolescentes ou en mutation, paraissent marquées par une forme de retenue, voire d’effacement, elles laissent affleurer un bouillonnement intérieur, une densité psychique qui menace de déborder. La douceur des couleurs et des formes amplifie la sensation de fermentation émotionnelle et de vacarme contenu. Dans ses aquarelles, en particulier, le flou des contours et la dilution des pigments suggèrent un état d’indécision et de métamorphose, des personnages en voie d’être emportés par un tumulte silencieux. Ce qui pourrait n’être qu’une suspension mélancolique du temps devient, grâce au doute visuel qu’elle insinue dans chacune de ses œuvres, le dialogue polyphonique et inquiet de figures en lutte avec une force invisible. Les regards absents ou détournés ne sont pas seulement contemplatifs : ils trahissent le trouble qui précède ou accompagne un changement d’état.

Quelques détails de composition, comme ce bras qui disparaît, ce corps qui s’efface partiellement ou cette encre délayée, confirment l’indéfinition de soi que le travail de Françoise Pétrovitch a toujours explorée. La fluidité même de sa matière nous entraîne dans un champ lexical liquide, celui d’un monde en train de s’écouler et de s’étendre, celui d’une vérité qui se faufile entre vos doigts comme l’eau recueillie de la source. Cela vaut évidemment pour les aquarelles et lavis, mais aussi pour ses sculptures. Le bronze et la céramique – matériaux solides et terriens s’il en est – semblent dégouliner jusqu’à engendrer de véritables gouttes à l’angle du coude ou sur le pli d’un tissu. Le contraste ainsi créé empêche parfois de reconnaître, sans la toucher, la matière de l’objet. Là encore, il me semble qu’il existe un bruit *pétrovitchien*, chuintant, une partition en sourdine où chaque silence est habité par une vibration intérieure.

Aux yeux du grand public, la peinture de Françoise Pétrovitch est d’abord associée aux tourments et fêlures de l’adolescence, cet entre-deux qui interroge les mystères de la psyché humaine. La représentation de l’animal, également essentielle, lui répond en écho et participe de la même réflexion. Dénuée de toute ambition naturaliste, elle se place au plus proche du corps humain, en contact avec lui, si ce n’est parfois dans une fusion indistincte. On trouve ainsi des oiseaux posés sur un visage ou nichés dans les mains d’un enfant, des lapins blottis contre un torse, des renards qui confondent leur présence avec celle des hommes. Faut-il y comprendre une continuité de nos sentiments à l’instinct animal ? Dans ce bestiaire de l’inconscient, chaque animal exprime la manifestation d’un état mental, chaque créature est à la fois compagne et miroir d’un trouble. Au cœur de cet entrelacs se trouve le concept de métamorphose, en particulier lorsque l’eau dissout les contours et rend les figures animales et humaines perméables les unes aux autres.

Cette liquéfaction des formes rappelle l’univers des contes et des fables, qu’on ne peut éluder à propos de l’œuvre de Pétrovitch. La transformation y est primordiale, l’enfant s’identifiant à la bête, l’animal adoptant les traits et les comportements humains, l’identité se révélant toujours incertaine. L’introduction de l’univers des fables dans la peinture contemporaine participe de l’influence de Françoise Pétrovitch sur la génération d’artistes français qui lui ont succédé, à l’image de Katia Bourdarel ou de Marlène Mocquet. La dimension puérile que l’on attribuait au sujet, avec sottise, a été balayée par son caractère universel. À la différence pourtant des fables classiques, où chaque personnage est

porteur de morale, les animaux de Françoise Pétrovitch traversent un récit suspendu et inachevé dont le spectateur ne connaît ni le début ni la fin. Les scènes sont dépourvues de contexte narratif clair, créant ainsi un effet de flottement, un fragment d’histoire qui échappe à toute conclusion et laisse place à l’interprétation. L’animal ne joue plus de rôle allégorique défini mais devient compagnon énigmatique ou encore prolongement d’un être humain, comme une part de bestialité refoulée. Il acquiert une dimension méditative et introspective. Il ne s’exprime jamais, il est présence pure et... silence.

Les liens qu’entretient Françoise Pétrovitch avec la littérature ne se limitent pas à l’apport des contes. Ses collaborations nombreuses avec les écrivains et maisons d’édition procèdent de l’identité même de son travail, le non-dit visuel et l’interstice agissant à la manière d’une écriture elliptique, semblable à celle de Marguerite Duras et Annie Ernaux, ou poétique. L’effacement des formes et l’effacement des mots résonnent pour suggérer, sans le nommer, l’évanouissement d’un monde. Il s’agit donc moins d’imiter la littérature que de partager son économie du sens. Cette esthétique de la suggestion, en décalage vis-à-vis de l’époque qui la vit naître, explique sans doute l’importance de l’œuvre de Pétrovitch dans l’histoire récente de la peinture figurative française, une importance soulignée unanimement par une jeune garde de peintres dont le travail est, parfois, à rebours du sien. Les années 1980 et 1990 ont connu l’émergence d’une figuration démonstrative et appuyée, profondément narrative, tapant du poing sur la table pour acter la rupture avec les abstractions conceptuelles qui monopolisaient l’attention. On songe à la Figuration libre bien sûr, mais également à des personnalités comme Gérard Garouste ou Vincent Corpet. Dans ce contexte d’affirmation, les peintres revendiquaient la pratique de la seule peinture, parfois accompagnée de sobres projets sculpturaux qui servaient le dessein principal : la construction de récits contemporains par le biais d’un médium menacé. Françoise Pétrovitch est alors apparue comme un contre-modèle pour ceux qui, voulant peindre, ne se reconnaissaient pas dans l’exubérance formelle et narrative de ses pairs. Pour résumer d’une image mon propos, les contours délavés et les sujets évasifs de ses papiers fragiles répondaient aux fresques épiques

saturés de traits noirs des toiles de Robert Combas. L’une et l’autre démarches n’étaient d’ailleurs pas antinomiques : elles autorisaient simplement plusieurs généalogies. Le champ de la figuration était ainsi dégagé. En plaçant à équidistance du cœur de son œuvre la peinture, le dessin, les différentes formes de sculpture, les installations, la vidéo ou encore les décors de scène et les costumes, Françoise Pétrovitch a également permis — comme un Barthélémy Toguo — qu’une nouvelle génération de peintres, désormais légitime pour s’approprier le plus large éventail d’outils artistiques, ne se considère pas prisonnière de son médium. L’ouverture des frontières entre disciplines a incité de nombreux artistes à penser la peinture autrement, non plus comme une pratique isolée mais comme un territoire d’expérimentation transversale en dialogue avec toutes les formes d’art.

Il y aurait donc ce silence d’une œuvre pourtant bruyante. Quelle est sa signification ? « Voilà la question », écrit Nancy Huston, « Que s’est-il passé ? » La singularité de sa réponse justifie *a posteriori* son postulat, que l’on pouvait contester, en posant une hypothèse inédite et lumineuse. Nous associons spontanément la peinture de Françoise Pétrovitch à ces espaces d’incertitude que peuvent être l’adolescence, les périodes de bascule intime ou encore les temps de reconstruction et de mélancolie. « On vit avec un cœur trop plein dans un monde trop vide » résumerait Chateaubriand. Sans y avoir davantage songé, j’adhérais à cette lecture d’abord introspective de l’œuvre, celle d’une jeunesse contemporaine et méditative, celle d’une intimité angoissée face à la réalité — présente — du monde. Or Nancy Huston propose une temporalité bien plus stimulante : « le silence que nous entendons en regardant ces toiles de Françoise Pétrovitch est celui de l’Après ». L’Après, avec une majuscule, c’est le temps qui succède au cataclysme majeur, à l’apocalypse même, à l’innommable, « un peu comme dans le roman de Cormack McCarthy, *La Route*, où un homme et son fils errent dans un monde rendu méconnaissable par une catastrophe peut-être nucléaire ». L’Après, ce n’est pas notre réalité ni notre espace-temps, c’est une parenthèse de suspens et de sursis avant l’extinction définitive. Loin du seul volet psychologique, il y aurait dans la peinture de Pétrovitch une dimension métaphysique nous confrontant à la fin des temps. Cette simple réflexion, en peu de lignes, m’a ouvert de vastes perspectives sur une œuvre que je croyais connaître. Me voilà condamné à reconsidérer mes certitudes quant à un travail qui se déploie sur plusieurs décennies. L’effacement n’est pas personnel, il est collectif. L’apnée n’est pas transitoire, elle est définitive. Ce n’est pas qu’une

adolescence qu’il faut bien traverser, c’est le dernier épisode d’une courte vie. Ce n’est pas un paysage romantique, c’est l’ultime vestige d’un monde qui a brûlé. Ce n’est pas un entre-deux, c’est la fin de tout. Les meilleurs textes peuvent donc changer le regard, même quand ils se trompent. Ce n’est pas l’absence de bruit qu’il faut chercher dans l’œuvre de Françoise Pétrovitch, mais le silence ontologique qui définit notre condition.

**Numa Hambursin**  
**Mars 2025**

## On a Silence

Rare are the texts that *really* change your perception of the work of an artist whose work and developments are familiar to you, especially when the initial view—that which precedes the interpretation—is diametrically opposed to your own. Two trains of thought with contradictory origins and equal legitimacy: is the paradox lurking in the work or in the attention you pay to it? Here is *APRÈS*, a reflection written in 2013 by Nancy Huston on the painting of Françoise Pétrovitch, with silence as its premise. “I can’t hear a thing,” reveals the Canadian writer, attentive to the sounds produced by every work of art. “Not a sound. The silence startles me—yes, it’s the silence that hits me first and hardest.” Are the paintings of Françoise Pétrovitch silent? They whisper at times, muffled, with a slightly rasping voice that impedes concentration. “Never have I known a painter whose work radiated such a silence. Like the silence of the cosmos.” It’s impossible to reconcile my intuition with Nancy Huston’s on this point, and yet... No words, a hand that covers a mouth and sometimes the whole face, little movement, interactions too subtle to be heard. But then there’s that crackling cigarette, the rustle of fingers in hair, and the music accompanying the solitude. Silence or solitude? I had opted for the latter, as in the paintings of Edward Hopper, and neglected the former.

Let’s concede the existence of a silence fraught with subterranean noise. Even if Pétrovitch’s figures, often adolescent or in a state of flux, seem marked by a kind of restraint, even erasure, they reveal an internal turbulence, a psychic density threatening to boil over. The softness of the colours and shapes amplifies the sensation of emotional fermentation and subdued uproar. In her watercolours, in particular, the blurred contours and diluted pigments suggest a state of indecision and metamorphosis, with figures on the verge of being swept away by a silent tumult. What could be nothing more than a melancholy suspension of time becomes, thanks to the visual doubt she instils into each of her works, a polyphonic and anxious dialogue of figures struggling with an invisible force. The absent or averted gazes are not merely contemplative: they betray the turmoil that precedes or accompanies a change of state. A few compositional details, like a disappearing arm, a partially effaced body, some watered-down ink, confirm the indefiniteness of the self that Françoise Pétrovitch’s work has always explored. The very fluidity of her material draws us into a liquid lexical



field, that of a world flowing and expanding, that of a truth slipping through your fingers like water scooped from a spring. This is obviously true of her watercolours and washes, but also of her sculptures. Bronze and ceramics—solid, earthy materials—seem to trickle into real drops at the corner of an elbow or on the fold of fabric. The contrast thus created sometimes makes it impossible to recognise the material of the object without touching it. Here again, it seems to me that there is a *Petrovitchian* noise, whispering, a muted score where each silence is inhabited by an inner vibration.

In the eyes of the general public, the paintings of Françoise Pétrovitch are first and foremost associated with the torments and fissures of adolescence, that interval of probing the mysteries of the human psyche. The representation of the animal, equally essential, echoes this and is part of the same reflection. Devoid of any naturalistic ambition, it is placed as close as possible to the human body, in contact with it, sometimes even merging indistinctly. We find birds resting on a face or nestling in the hands of a child, rabbits huddled against a torso, foxes who mistake themselves for humans. Are we to understand therein a continuity of our human feelings with animal instinct? In this bestiary of the unconscious, each animal expresses the manifestation of a mental state; each creature is both a companion and a mirror of distress. At the heart of this interweaving lies the concept of metamorphosis, particularly when water dissolves all contours and makes animal and human figures mutually permeable.

This liquefaction of forms is reminiscent of the world of fairy tales and fables, which cannot be ignored in Pétrovitch's work. Transformation is essential, with the child identifying with the beast, the animal adopting human traits and behaviour, and identity always proving uncertain. The introduction of the world of fables into contemporary painting is part of Françoise Pétrovitch's influence on the generation of French artists who followed her, such as Katia Bourdarel and Marlène Mocquet. The childish dimension once foolishly attributed to the subject has now been swept aside by its universal character. Unlike classical fables, however, in which each character plays a moral role, Françoise Pétrovitch's animals traverse an interrupted, incomplete narrative for which both the beginning and the end remain obscure to the viewer. The scenes lack a clear narrative context, creating a floating effect, a fragment of a story that eludes all conclusion and leaves room for interpretation. The animal no longer plays a defined allegorical role but becomes an enigmatic companion or an extension

of a human being, like a fragment of repressed bestiality. It acquires a meditative and introspective dimension. It never expresses itself; it is pure presence and... silence.

Françoise Pétrovitch's links with literature are not limited to tales. Her many collaborations with writers and publishers are intrinsic to the very identity of her work, with the visual unpoken and the space between acting as an elliptical form of writing, similar to that of Marguerite Duras and Annie Ernaux, or poetry. The erasure of forms and the erasure of words resonate to suggest, without naming it, the vanishing of a world. It is less a question of imitating literature than of sharing its economy of meaning. This aesthetic of suggestion, at odds with the period in which it originated, no doubt explains the importance of Pétrovitch's work in the recent history of French figurative painting, an importance unanimously underlined by a young guard of painters whose work is, at times, the exact opposite of her own. The 1980s and 1990s saw the emergence of a demonstrative figuration that was deeply narrative, banging its fist on the table to break away from the conceptual abstractions that were monopolising the spotlight. These included Figuration Libre, of course, but also the likes of Gérard Garouste and Vincent Corpet. In this context of affirmation, the painters claimed the practice of painting alone, sometimes accompanied by simple sculptural projects that served the main purpose: the construction of contemporary narratives by means of a threatened medium. Françoise Pétrovitch emerged as a counterexample for those who wanted to paint but didn't recognise themselves in the formal and narrative exuberance of her peers. To sum up in one image, the washed-out contours and evasive subjects of her fragile works on paper were a response to the epic frescoes saturated with black strokes of the canvases of Robert Combas. The two approaches were not contradictory: they simply sanctioned multiple genealogies. This opened up the field of figuration. By placing painting, drawing, various forms of sculpture, installations, video and even stage sets and costumes equidistant from the heart of her work, Françoise Pétrovitch—like Barthélémy Toguo—also ensured that a new generation of

painters, now empowered to appropriate the widest possible range of artistic tools, did not consider themselves prisoners of their medium. The blurring of boundaries between disciplines has encouraged many artists to think of painting differently, no longer as an isolated practice but as a territory for cross-disciplinary experimentation in dialogue with all art forms.

And yet there is silence in this nonetheless noisy work. What does it mean? “That’s the question,” writes Nancy Huston: “What happened?” The uniqueness of her answer justifies a *posteriori* her premise, which might otherwise have been challenged by proposing a novel and luminous hypothesis. We spontaneously associate Françoise Pétrovitch’s paintings with the uncertain times of adolescence, periods of intimate change, reconstruction and melancholy. Chateaubriand summed it up: “One inhabits, with a full heart, an empty world.” Without giving it more thought, I agreed with this essentially introspective reading of the work, that of a contemporary and meditative youth, that of an anguished intimacy faced with the—present—reality of the world. But Nancy Huston proposes a far more stimulating temporality: “the silence we hear when we look at these paintings by Françoise Pétrovitch is that of the Afterwards.” The Afterwards (l’Après), with a capital letter, is the time that follows the major cataclysm, the apocalypse itself, the unspeakable, “just as in Cormack McCarthy’s novel *The Road*, which follows the endless wanderings of a man and his son through a landscape made unrecognisable by a possible nuclear catastrophe.” The Afterwards is not our reality or our space-time; it is a parenthesis of suspension and reprieve before final extinction. Far from being merely psychological, Petrovitch’s painting has a metaphysical dimension that confronts us with the end of time. This simple reflection, in the space of a few lines, has opened vast new perspectives on an artistic corpus that I thought I knew. I am forced to re-evaluate my convictions about a body of work that spans several decades. Erasure is not personal, it is collective. Apnoea is not transitory, it is definitive. It’s not just an adolescence that you have to get through, it’s the last episode of a short life. It’s not a romantic landscape; it’s the last vestige of a world that has burnt. It’s not an in-between, it’s the end of everything. The best texts can change the way we look at things, even when they’re wrong. Françoise Pétrovitch’s work is not about the absence of noise, but about the ontological silence that defines our condition.

**Numa Hambursin**  
**March 2025**