

Les convictions issues du modernisme croyaient en avoir scellé le sort, l'image n'a pourtant jamais été autant présente. La question, comme le suggère justement Hans Belting, est pourtant moins ce qui constitue l'image *comme* image – son « essence » présumée – que les relations très variables par lesquelles les images se conjuguent à un contexte d'expérience qui leur donne leur sens et leur place dans l'imaginaire individuel ou collectif.¹ Les réserves passées au rang de lieux communs à l'endroit de la représentation ont apparemment fait long feu. Il ne s'agit peut-être plus de savoir si la représentation est un leurre ou si elle doit être tenue pour impraticable, mais de prendre acte des ressources qu'elle offre ou continue d'offrir, une fois que les attendus en ont été intégrés, voire mobilisés comme tels. L'œuvre et l'itinéraire de Florence Louise Petetin se situent dans le champ de ces questions et de ces incertitudes : elle a choisi de peindre à un moment – celui de ses études – et dans un cadre – l'École de Cergy-Pontoise – qui ne l'y prédisposaient pas. Elle s'y est néanmoins consacrée sans céder aux sollicitations qui, dans le même temps, faisaient miroiter d'autres médiums, apparemment plus adaptés aux ressources du temps.

Que son travail ait traversé des moments de doute est dans la logique des choses ; ils ne l'ont pas détournée d'une voie qui fut d'emblée celle de la figuration, et qui s'illustra primitivement dans un ensemble de toiles qu'on pourrait dire « autobiographiques », en ce qu'elles « relatent » des moments d'une histoire personnelle, domestique ou familiale qui pourraient très bien passer au rang de souvenirs, selon une fonction quasi photographique. Je dis « relater », et non pas simplement « raconter », pour indiquer ce qui s'y trouve mis en *relation*. La nature de cette relation joue à plusieurs niveaux, directs et indirects. Il y a ce que l'image *montre* et ce qu'elle *indique*, selon les principes de l'index, ce qu'elle montre et ce qui s'y montre, comme pour toute image, qu'elle ait ou non explicitement une finalité documentaire. Dans le cas de la peinture néanmoins — et c'est l'une des choses qui la singularise —, le « document » ne se distingue pas du geste ; il *est* ce que le geste *fait* – le geste, c'est-à-dire l'acte de peindre – et il l'est doublement. Non seulement, il le *constitue* et se distingue par là de la simple trace, mais il s'y constitue en même temps, ce qui signifie qu'il devient aussi document de lui-même en se donnant à lire comme tel.

S'il y a trace, alors la peinture est sa propre trace, et ce n'est pas un accident ; il ne s'agit pas d'*exprimer*, comme on le croit trop souvent, au sens d'une subjectivité qui s'y déposerait, mais d'*objectiver*, de matérialiser dans la couleur ce que nous rapportons trop aisément à une intériorité, en dissociant maladroitement ce que la peinture, au contraire, s'emploie à produire d'un seul tenant. Mais cette relation est aussi un abandon. Ce que Florence « relate » dans ses portraits et dans ses œuvres s'abandonne, renonce à *soi* et cède à la séduction à l'œuvre dans toute peinture, qui *capte* ce qu'elle seule peut voir.

Ce détournement est fait d'ironie, parfois de cruauté ; il se dit dans l'ingénuité du regard des personnages, tournés vers l'œil du peintre comme ils le seraient vers l'objectif du photographe ou vers une autre scène à laquelle en vérité ils tournent le dos. Une telle malice n'est pas très différente de celle qui a inspiré à FLP le thème de sa performance « au bureau » : « Pendant un mois, comme elle s'en est expliquée elle-même, j'ai fait comme si j'allais au travail, j'ai respecté des horaires de bureau, je m'habillais comme pour aller au bureau, mais au lieu de faire du secrétariat, j'ai fait de la peinture, j'ai substitué une activité à une autre - tout en gardant les conditions de ce qui est habituellement considéré comme du travail. »

Feintise ? Les peintres les plus épris de réalisme, ne font pas autre chose que substituer à ce qu'ils font ou sont supposés faire quelque chose d'autre et de très différent : plus ils tendent à « égaler » leur sujet – ou du moins le regard qui semble nous en donner l'image la plus exacte – plus ils en disent la vanité et l'impraticabilité. La peinture a su dire bien avant Pascal la vanité qui la fait être, et à laquelle il n'est

¹ Voir Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, « Le temps des images », Paris, Gallimard, 2004.

pas interdit de penser qu'aucun peintre n'a pourtant jamais cédé. Cette duplicité, qui n'est évidemment pas sans rapport avec une duplicité plus fondamentale, la nôtre, fait le prix de la peinture, de son ironie constitutive et de ses jeux de miroir. Le trompe l'œil y est bien plus qu'un genre.

exutoire

FLP peint beaucoup, elle dessine beaucoup et écrit aussi. Ses carnets inédits montrent comment tout cela se conjugue dans sa réflexion, ses décrochages et son travail. Les dessins qu'elle appelle elle-même « trash » y alternent avec des esquisses ou des bouts de paysage, parfois des mots, qui éclatent sur la page comme par déflagration : des désirs ou des écoeulements, la marque de l'insupportable ou de l'irrépressible ! Cette alternance parfois chaotique, qui se juxtapose à des croquis d'études ou à des réflexions de travail apparaît peu – ou moins – dans le travail achevé ou plus achevé ; les conflits ou les contradictions qui en sont caractéristiques sont pourtant présents ; ils participent de l'ironie ou de la cruauté évoquées précédemment en s'insinuant dans l'étoffe picturale dont ils déchirent violemment ou subrepticement l'aveugle unité. Une tache de couleur suffit parfois, ou une forme incongrue : des bois de cerfs couronnant une tête de femme dénudée, par exemple. La représentation n'était que fausse représentation : une image – de nous-mêmes – à notre convenance. Les convenances ne sont qu'en apparence l'affaire de la peinture et la peinture de FLP est inconvenante. Pas tellement par ses sujets – encore que cela puisse être le cas -, mais par un refus qu'on dirait obstiné de céder aux attraits de l'image et de la représentation, à ce qu'on aimerait qu'elles soient et qu'elles nous offrent. C'est que la peinture a affaire au Soi – le nôtre et celui des autres – et à cette très ancienne histoire qui le noue à son image.

À plus d'un égard, les portraits et les scènes de genre de FLP en sont comme l'envers : ils ne cèdent à ce qu'ils repoussent que pour mieux en dire l'inexcusable demande, à proportion de ce qu'il peut y avoir d'insupportable, d'incompréhensible et d'impardonnable dans le désir, en particulier lorsqu'il fait fond sur celui de l'autre comme devant se conformer à une hypothétique nature. La représentation est portée par ce désir ; elle est supposée lui offrir un exutoire et répondre – exactement comme le désir de l'autre – à ce qu'il en attend. On en devine aisément le risque – celui dont toute représentation fait précisément peser la menace : sa mise à nu et son annulation, pour ne pas dire son humiliation même.

et obstacle

« Baisse les yeux » marque à cet égard l'ambiguïté qui s'attache à l'acte de peindre. Le titre donné à cette série de petits tableaux peut surprendre. Faut-il baisser les yeux pour voir ? Baisser les yeux est un acte de contrition, céder au regard de l'autre, s'*incliner*, mais aussi se refuser à voir. Ou diriger son regard vers ce qui nous échappe ou nous échapperait s'il ne faisait que se porter vers ce qui se situe ordinairement à la hauteur de nos yeux.

De quoi s'agit-il ? Une installation composée d'un ensemble de petites toiles très colorées, formant une série d'apparence aléatoire, qui oriente l'attention vers une histoire qui paraît être un mariage ou une fête à la campagne. Un film, d'une certaine manière. Le regard s'y laisse conduire, absorber, par une apparente succession de scènes qui se *déroulent*. semblent s'inscrire dans un *déroulement*. La vision s'y conjugue à un temps qu'on peut imaginer plus ou moins rapide et rythmé, mais qui ne se fonde pas dans une réelle continuité narrative, comme si elle en était empêchée, prise dans une étrange tension qui semble tenir les contraires à égale distance, et suspendant ainsi ce qui s'apparenterait sans cela à un récit.

Déjà, ne fût-ce que par leur format, ces tableaux font obstacle au lyrisme. Les « sujets » de FLP sont des sujets ordinaires, pris dans l'étoffe du quotidien. Cet aspect-là de son travail est présent dans des toiles de plus grandes dimensions. La couleur n'y donne pourtant pas seulement naissance aux formes ; elle y fait assez souvent irruption, en même temps que la sensualité, parfois la sexualité, comme une brutale émergence. Un côté « fauve », non domestiqué, incongru, peint à contre temps, dans les divers sens du terme. C'est ainsi que FLP soustrait ce qu'elle montre à une très improbable

rondeur et à l'univoque. Ce qui y tend reste en suspens – d'où le flou ou le côté hachuré de certaines figures, qu'on pourrait aussi dire en mouvement. Dans certains cas, la violence qu'on y aperçoit n'est pas loin de celle que manifestent certaines œuvres expressionnistes, au doute près, toutefois, comme dans « Au bureau » dont la signification feinte condamne à l'incertitude ce qui s'y joue. Car si, comme elle l'a elle-même suggéré, la « peinture au bureau » n'est pas étrangère à la pornographie, ni le sexe du travail, si c'est une question de mots, entre l'« embauche » et la « débauche », lequel choisirons-nous ?

Le trouble qui s'attache à cette ambiguïté est clairement lié à la fiction, à un « faire semblant ». Mais il y a deux façons de *faire semblant* : la production de simulacres et la capacité – ou la vertu, comme on voudra - de montrer ce que ne montre pas la représentation illusoire. À cette dernière, le trouble est essentiel, comme le suggère l'« Unheimlich », l'*inquiétante étrangeté*. On peut peindre le sexe et le rendre en ce sens à la fiction, à la différence de la pornographie filmée qui, comme l'indiquait Baudrillard autrefois, ne simule le sexe que pour s'assurer de sa réalité.²

la fiction de la représentation

Ce qui se laisse apercevoir sous ces différents rapports ne constitue qu'un aspect de ce qui apparaît comme une « première période » dans l'itinéraire de FLP : des toiles lumineuses et colorées, des portraits, encore indifférents aux problèmes tout autres du paysage et des scènes « de genre ». La peinture a souvent sacrifié à ce type de célébration de la vie commune, en faisant beaucoup plus, pourtant, que dupliquer le visible. Car s'il n'y a pas de monde tout fait, il n'y a pas davantage d'art ni de peinture qui en serait le miroir. On choisit ce que l'on peint – *contre* ce qu'on ne peint *pas* -, et comment le peindre. « Représenter » n'est une opération ni neutre ni naturelle. C'est pourquoi, contre toute attente, la « représentation » demeure une ressource majeure de la peinture, jusque dans sa fonction de questionnement de la représentation, comme le montre à l'évidence l'œuvre de plus d'un peintre, parmi les contemporains ou les anciens.³ FLP ne questionne pas la représentation, *stricto sensu* ; elle ne s'en sert pas moins *contre* la confiance que celle-ci nous inspire. Il en va un peu comme dans ces romans qui paraissent s'inscrire dans un univers familial ou mondain, en épouser les attendus, et s'en faire néanmoins les inquisiteurs les plus cruels et les plus implacables. L'art de FLP est cruel, y compris envers lui-même et envers elle-même. Il ne pactise avec ce qu'il dépeint – atmosphère, sentiments, émotions, images de l'innocence ou moments de bonheur, d'abandon – que pour s'en démarquer, parfois violemment. C'est que dans sa fonction d'image la peinture est un piège dont FLP ne semble jouer que pour en *déjouer* les attentes.

Une image est une image. On dit certes « une image de », en présupposant une adéquation ou une fidélité sur laquelle on croit pouvoir compter pour toutes sortes d'usages ou de raisons, du portrait au document, en passant par les mirages du désir. L'image n'en est pas moins un leurre, non pas en ce qu'elle se substitue à son objet, mais au contraire en ce que ce pouvoir lui est interdit. L'intérêt de l'image, du portrait à la photographie, paraît être de fixer pour le regard – le nôtre et celui des autres – une image de nous-mêmes ou de nos proches que nous puissions aimer. Le soi, pour ne pas dire l'amour de soi, y compris dans ses formes les plus ambiguës ou paradoxales, y est en permanence à l'œuvre, mais aucun portrait, aucune photographie n'en apporte la garantie. L'idéal qui croit y trouver un moyen n'est pas figurable. Il est significatif que le type de satisfaction qui s'éprouve dans la représentation de soi tende à trouver une issue dans une conformité qui n'est pas celle d'une improbable « ressemblance à soi », mais de la ressemblance à une icône, socialement marquée et identifiée.

Le regard tourné vers l'objectif a, pour cette raison, quelque chose de pathétique. Dans « Baisse les yeux », les protagonistes de la « partie de campagne » qui semble en constituer le sujet ont souvent le regard tourné vers un hypothétique témoin : ce que nous y voyons nous regarde, comme des sujets pris par surprise. « Pris » dit assez, au reste, ce qui s'y joue et parfois s'y refuse. La représentation est

² Jean Baudrillard, *De la séduction*, Galilée, 1979.

³ L'œuvre de Mark Tansey est à cet égard exemplaire.

beaucoup plus que la représentation ; elle est bien davantage une *présentation*. La « partie de campagne » n'est pas qu'une partie de campagne ; ce qu'elle met en jeu excède de beaucoup le sens qu'on aimerait pouvoir lui donner. C'est là, dans cette dimension beaucoup plus incertaine et beaucoup moins sereine que réside le « sujet » du tableau.

et la vision du dehors

En réalité, la peinture n'épouse qu'en apparence l'évidence immédiate du dehors. Dans le visible, l'œil s'oublie, et le peintre qui lui destine son art doit à son tour s'effacer. C'est le tableau qui se substitue alors à la vision, au point de se subordonner celle-ci et de rendre problématique ou étrange ce qui nous semblait si simple, de prime abord, et directement accessible. On aimerait pouvoir souscrire à l'innocence de l'œil, comme on aimerait sacrifier les sortilèges de l'intériorité sur l'autel d'un dehors qui aurait cessé d'y avoir son inévitable envers. Certains peintres semblent être animés par un désir de ce genre, mais la preuve qu'ils en apportent trouve sa contrepartie dans des symétries qui en inversent les rapports et en font apparaître l'ambiguïté. Edward Hopper a peint, comme tant d'autres peintres, des extérieurs offerts à la seule lumière, et délibérément sans pli ; il a su aussi subvertir ce rapport au dehors pour marquer d'autres distances, comme celles qu'induisent les images, généralement plus sombres et de couleurs plus contrastées, de l'intérieur des habitats urbains ou d'une salle de cinéma, plongée dans le noir sous l'œil d'une ouvreuse qui projette sa faible lumière. Les unes sont des vues *du* dehors, au sens transitif du terme ; les autres le sont en un sens plus particulier, moins immédiatement clair et certainement plus énigmatique, puisque l'intériorité s'y révèle à son insu, comme prise en défaut, (à partir) du dehors !

Ces deux sens du rapport à l'extériorité sont présents chez FLP, depuis les premiers tableaux jusqu'à ses réalisations plus récentes. Des petites scènes quasi cinématographiques de "Baisse les yeux", aux arbres ou aux paysages qui l'en ont détournée, ces rapports n'ont cessé de jouer diversement, à la manière d'une énigme à résoudre, à laquelle semblent vouloir répondre, désormais, les grandes toiles – le format a beaucoup changé – qui ont abandonné les apories de Soi et de l'Autre au profit de grands arbres ou de paysages qui semblent vouloir s'ouvrir sur d'autres questions .

en marge de la couleur

Au nombre de celles-ci, il y a celle de la couleur, et en particulier l'usage du gris ou des nuances de gris, du noir et blanc, si l'on veut, qui rappelle par certains côtés certains monochromes de Tansey ou le renoncement à la couleur dans certaines toiles hyperréalistes de Gasiorowski. Curieusement, le noir et blanc possède un privilège sur la couleur. Sauf dans quelques cas récents et inattendus, il a été passablement oublié, en particulier en photographie, et pas seulement dans ses usages ordinaires. Nos esthétiques sont désormais colorées ; elles semblent avoir définitivement immergé cinéma et photographie dans un univers homogène de l'image colorée qui fait apparaître le noir et blanc, non pas tant comme un choix que comme l'envers d'un défaut, imputable à la technique. Au cinéma, le technicolor n'a-t-il pas été accueilli comme un progrès ? Comme si, après avoir intégré le mouvement à l'univers de l'image, le cinéma avait ainsi comblé la distance qui le séparait de sa vocation : produire un double du réel qui recueille aussi exactement que possible ce que l'œil en perçoit.

On sait toutefois que l'œil n'est pas innocent, et que ce que l'art en retient l'est encore moins. Le noir et blanc, du moins, ne nourrit aucune confusion à cet égard . Ce qui demeure étrange, c'est que par opposition à la couleur, il paraisse plus *naturel*. D'où le fait que la photographie documentaire demeure étroitement liée au noir et blanc dans nos esprits, au point où une photographie en noir et blanc prend immédiatement à nos yeux une signification de document. Tout cela en dit long, bien entendu, sur le rôle que jouent les médiations auxquelles notre regard est subordonné. Dans plusieurs de ses travaux, en particulier dans des peintures récentes, FLP a abandonné la couleur.⁴ La série des

⁴ Il serait plus exact de dire qu'elle a eu recours à des couleurs qu'elle a produites elles-même à partir de substances végétales, avec pour résultat une réduction de la palette qui joue essentiellement sur des gradations entre le noir et le blanc. L'énigmatique parenté qui se laisse souvent apercevoir avec certaines images cinématographiques s'en trouve renforcée.

arbres qui marque cette expérience prend un relief inattendu qui se conjugue avec bonheur au tournant que marque dans son œuvre la question du paysage.

la question du dehors

Sur ce versant de son œuvre, c'est manifestement d'une autre inspiration que se nourrissent les toiles des deux ou trois dernières années. Les croquis et les tableaux qui ont accompagné ou suivi les séjours successifs en Inde procèdent d'un regard plus décentré, recherchant à l'occasion une issue dans d'autres média que la peinture : la photo, la vidéo. Ses intérêts ont évolué vers des questions qui touchent à l'espace : les jardins, le paysage, mais aussi l'espace urbain, un espace hétérogène et non entièrement domestiqué – ou alors différemment. La fresque réalisée pour l'Ermitage de saint Jean en offre un témoignage significatif par une intégration au lieu qui déplace le regard, aux différents sens du terme, puisqu'il lui faut s'abandonner à des *déplacements*, et parce qu'elle relativise les rapports du *dedans* et du *dehors*, de l'intime et de l'« extime ».

C'est que l'itinéraire pictural de FLP est difficilement dissociable d'une quête qui engage ses choix esthétiques, autant que le sens qu'ils prennent dans la vie. Un itinéraire pictural peut aussi être un itinéraire spirituel. Ce n'est pas un hasard si les questions relatives au paysage ou à ce que les Américains appellent la *Wildness* (si présente dans leur peinture)⁵, se sont imposées en même temps que les questions sur la spiritualité. Bien que je ne veuille en retenir que la dimension esthétique, comment ignorer ce qu'elles impliquent pour le *Soi* ou la manière dont le *dehors* s'y conjugue étroitement aux ressources du *dedans*. On sait les paradoxes qui animent la découverte de la nature, source d'un autre rapport à Soi et à l'humanité chez les romantiques. Comment aimer les autres, sans s'aimer ? Et comment s'aimer dans la seule image de soi qu'ils nous renvoient ou qui se forme dans notre esprit ? Chez les romantiques, comme chez Rousseau, ces paradoxes ont trouvé une résolution dans une alternative au seul univers social de la convention et de l'artifice. Ce que les romantiques éprouvent, bien qu'ils s'en fassent une idée propre, et ce qui se manifeste aussi plus généralement dans toute spiritualité – comme chez les mystiques – c'est le caractère hautement improbable et impraticable de toute dissociation stricte d'une intériorité et d'une extériorité : le Soi est vide et l'extériorité nue exclut le Soi ! L'expérience mystique est faite de ces contradictions. Si le paysage – ou du moins ce que l'on désigne ainsi par approximation – se conjugue à ces questions ; s'il prend un relief particulier en art sous ce rapport, c'est en ce qu'il en engage toute la complexité. La seule intériorité, sa seule exploration, si celle-ci a un sens, ne *fait* pas la peinture et la peinture ne se recommande que par abus de l'intériorité ou d'une « nécessité intérieure ». Sans doute la peinture a-t-elle découvert le paysage en même temps que l'esprit.⁶ Comme Hegel l'a très bien vu, toutefois, ce rapport ne peut être univoque ni unilatéral. En termes hégéliens, s'il appartient à l'Esprit de se reconnaître dans la nature, et si l'art y contribue éminemment, il lui appartient tout autant de ne pas en faire une simple *cosa mentale* qui renouerait avec quelque « théâtre intérieur ».

Le land art et toute la problématique qui en est issue – hérités lointainement de l'émergence du « paysage » dans la peinture américaine du XIX^e siècle, ont profondément renouvelé ces questions en privilégiant le mouvement, les déplacements, et par conséquent un rapport à l'extériorité qui neutralise les vieilles dualités dont notre représentation ordinaire du paysage reste prisonnière. Sans doute le tableau, le cadre, en sont-ils la source, ainsi que le point de vue unique et privilégié qui en est le corrélat. Les expériences dont se nourrit le tout récent travail de FLP sont orientées dans ce sens. Le paradigme pourrait en être l'une de ses sources d'étonnement en Inde : le « jardin dans la jungle » : un

⁵ Le « paysage », chez les peintres américains, depuis la *Hudson River School*, est étroitement lié à un ensemble d'idées et de représentations qui se rapportent à la « nature sauvage », et qui trouvent à la fois une illustration et une inspiration chez Henry David Thoreau.

⁶ La « découverte » du paysage a donné lieu à une assez abondante littérature qui s'illustre dans des thèses diverses et parfois très opposées. D'une certaine manière, le paysage apparaît, dans l'histoire de la peinture, en même temps que l'espace perspectiviste, et d'abord par substitution à l'or ou au bleu qui marque le fond du tableau ; d'un autre côté, il est aussi et peut être surtout contemporain de l'Esprit, en ce sens qu'il en est – comme marquant la place de la « nature » dans l'art – la figure aliénée. Les rapports de la nature, de l'Esprit et du Soi à l'âge romantique plaident en ce sens. Voir C. Taylor, *Les sources du moi*, trad., Paris, Le Seuil, 1998.

jardin aux bords flous, qui ne se distingue de la jungle qui l'entoure que par la nature des rapports ou des usages auxquels il se prête.⁷ Le monde qui s'y dessine est un monde pacifié.

L'expérience de l'Ermitage : pourquoi le paysage !

Le paysage est-il toutefois une *question* ? Il a son histoire - qui n'est pas très ancienne - et son *évidence*, qui se confond avec celle de la *nature*. Ceux qui s'y sont intéressés, historiens ou philosophes, ont parfois entrepris de bouleverser cette équation simple, en lui attribuant la qualité d'une *invention*. Non pas d'une « fiction », mais d'une manière de *voir* ou de *représenter*, rapportée à l'art plus qu'à la nature.⁸ La célèbre maxime de Kant selon laquelle « la nature est belle lorsqu'elle ressemble à l'art » en témoigne à sa manière ; elle rapatrie la nature dans le champ du plaisir et de la subjectivité, contre une tradition qui l'en avait exclue au bénéfice de la seule certitude de soi ou, plus anciennement, de la seule forme humaine.

Pour le peintre, ce glissement - cette incertitude - n'est pas indifférent ; il marque une oscillation qui se laisse apercevoir dans son rapport au dehors, selon que s'y exprime un effacement prompt à célébrer une nature idéalisée ou réputée vierge ou, au contraire, un investissement qui tend à révéler en elle les pouvoirs de l'esprit. Le paysage est alors pris entre deux pôles, celui d'une *extériorité* et celui d'une *intériorité* qui ne s'y conjuguent que pour mieux s'exclure, selon une ligne de partage apparemment nécessaire et impossible à briser. FLP, depuis que le paysage est devenu pour elle une question, depuis qu'elle concentre une partie de son attention sur cette vocation de la peinture qu'elle n'avait fait qu'effleurer jusqu'alors, interroge cette double polarité sans néanmoins s'en satisfaire. Ses voyages, ses expériences, y ont contribué : une autre manière de peindre, plus directe, plus impliquée, qui a privilégié d'autres valeurs ; ce qu'elle y a entrevu, sous la forme de ce « jardin dans la jungle » devenu projet, conjugué à d'autres cheminements, plus spirituels ceux-là ; tous ces fragments, apparemment disjoints, d'un parcours qu'on pourrait dire incertain se concentrent aujourd'hui dans la *question* du paysage : comment faire de ce qui s'offre à l'œil la source d'une expérience visuelle et plastique qui en neutralise les tensions constitutives ?

Le séjour et l'œuvre réalisée à l'Ermitage de Saint Jean indiquent à cet égard une préoccupation devenue essentielle et une étape caractéristique . Pas seulement en ce que la fresque réalisée dans l'espace clos du refuge déplace à l'*intérieur* – interiorise -, dans l'intimité d'un lieu offert à la nuit et au repos, ce qui se laisse saisir du paysage quasi cézannien qui en étend les bords jusqu'aux collines avoisinantes, mais en ce que ce déplacement les fait paradoxalement *communiquer*.

Comme Anne Penders l'a opportunément souligné dans un livre consacré au land art⁹, le travail de l'artiste ne se confine plus à l'atelier ; il en est sorti en s'exilant ainsi de ce qu'on a longtemps pris pour son lieu naturel, si bien qu'il s'ouvre à d'autres jeux que ceux du semblant et de la représentation : il abandonne le privilège exorbitant de l'œil et de l'objet pour s'exposer au mouvement, aux variations de la lumière, à des échanges fluctuants bien plus étendus que ceux de la vision simple et séparée, autrement dit à une *expérience* qui déborde les partages permettant ordinairement de le domestiquer. L'expérience de l'Ermitage participe de cette entreprise. Il n'est pas jusqu'aux pigments utilisés, issus des essences de la flore environnante, qui n'en offrent un aspect saisissant, au risque d'une durée très éphémère qui en réintègre le temps. N'allons pas y voir un simple jeu de renvois de pure convention. Ils marquent un *travail de l'œuvre* qui en intègre le processus et l'oxymore constitutif : *ni dehors ni dedans, et dehors et dedans* !

⁷ Le jardin dont il s'agit est à usage domestique. Sa particularité – traditionnelle dans cette région du nord de l'Inde – est d'échapper au cadrage spatial qui, soit dit entre parenthèses, porte la marque de l'artificialisation de la nature qui nous est familière.

⁸ Les travaux d'Alain Roger sont tout à fait clairs à ce sujet. Voir notamment son *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997. Pour Alain Roger, l'origine du paysage est « Humaine, et artistique », p 10.

⁹ Anne-Françoise Penders, *En chemin, le land art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000.

Jean-Pierre Cometti

Translated by Natasha Edwards

The convictions born of Modernism were believed to have sealed its fate, however, the image has never been so present. The question, as Hans Belting rightly suggests, is however not so much what constitutes the image *as* image – its presumed “essence” – as the extremely variable relationships by which the images are combined with a context of experience, which gives them their sense and their place in the individual or collective imagination.¹ The past reservations that had become commonplaces regarding representation have apparently fizzled out. It is perhaps no longer a question of knowing if a representation is a trap or if it must be considered impracticable, but to make use of the resources it offers or continues to offer, once expectations have been integrated or mobilised as such. The oeuvre and the itinerary of Florence Louise Petetin are situated in the domain of these questions and these uncertainties: she chose to paint at a moment – during her studies – and in a framework – Cergy-Pontoise art school – that were not predisposed to it. She nonetheless consecrated herself to it without ceding to the temptation that at the time made other media, apparently more adapted to the resources of the time, glitter.

That her work has traversed moments of doubt is only logical; they have not swayed her from a path that was from the start that of figurative painting and which was illustrated in the early days by a group of canvases that could be described as autobiographical, in that they “relate” moments in a personal, domestic or family history that could very well qualify as souvenirs, according to a quasi-photographic function. I say “relate” and not simply “tell” to indicate that what is in them is put in *relation*. The nature of this relation acts on several levels, both direct and indirect. There is what the image *shows* and what it *indicates*, according to the principles of the index, what she shows and what is shown there, as for all images, whether or not it explicitly has a documentary purpose. In the case of painting, nonetheless, and that is one of the things that distinguishes it – the “document” is not differentiated from the gesture; it *is* what the gesture *makes* – the gesture, that is to say the act of painting – and it is doubly so. Not only does it *constitute* it and difference itself from the simple trace but at the same time it also constitutes itself, which means that it also becomes a document of itself, in giving itself to be read as it is.

If there is a trace, then painting is its own trace, and that is no accident; it is not a question of *expressing*, as is too often believed, in the sense of a subjectivity that deposits itself there, but to objectivise, to materialise in colour that which we accord too easily to an interiority, in clumsily dissociating what, on the contrary, painting uses to produce in a single piece. But this relationship is also an abandon. What Florence “relates” in her portraits and in her works abandons, renounces itself and cedes to the seduction at work in all painting, which *captures* what only she can see.

This twisting is made of irony, sometimes of cruelty, it expresses itself in the ingenuity of the regard of the characters, turned towards the painter’s eye, as they would be towards a photographer’s lens or towards another scene to which in reality they turn their back. Such malice is not very different from that which inspired the theme of FLP’s performance *Au Bureau [At the Office]*: “Over a month,” as she has herself explained, “I behaved as if I was going to work, I respected office hours, I dressed as if going to the office, but instead of doing secretarial work, I painted, I substituted one activity for another – while keeping to the conditions of what is usually considered work.”

Fakery? The painters the most smitten by realism don’t do anything other than to substitute what they do, or are supposed to do, with something else very different: the more they tend to “equal” their subject – or at least what looks to us like the most exact image – the more they speak of vanity and impossibility. Long before Pascal, painting knew how to express the vanity that brings it into being, and which it is not forbidden to think that no painter has never ceded. This duplicity, which evidently is not unconnected to a more fundamental duplicity – our own – is the price of painting, of its constitutive irony and of its games of mirrors. *Trompe l’oeil* is more than simply a genre.

outlet

FLP paints a lot, she draws a lot and also writes. Her unpublished notebooks show how all this combines in her thought, her lettings go and her work. The drawings that she herself calls “trash” alternate with sketches and fragments of landscape, sometimes words, which burst onto the page like an explosion: desires or disgust, the mark of the insupportable or the irrepressible. This sometimes chaotic alternance, juxtaposed with studies or working sketches appears little – or less – in the finished or more-finished works; however the conflicts or contradictions characteristic of them are present; they partake in the irony or the cruelty evoked earlier, by insinuating within the pictorial fabric, whose blind unity they destroy violently or surreptitiously. A splash of colour suffices sometimes, or an incongruous form: the stag’s antlers crowning a woman’s bare head, for example. The representation was only false representation: an image – of ourselves – to our liking. Only on the surface is convenience the business of painting and the painting of FLP is inconvenient. Not so much in its subjects – although this could be the case – but by its refusal, which could be described as obstinate, to give in to the attractions of the image and of representation, to what one would like them to be and what they offer us. It is that painting is to do with Self – ours and that of others – and to this very long history that binds it to its image.

In more than one sense, FLP’s portraits and genre scenes are back to front: they give in to what they repulse only to better express the inexcusable demand, to the extent that desire can be insupportable, incomprehensible and unpardonable, in particular when it is founded on that of the other as if having to conform to a hypothetical nature. Representation is carried by this desire; it is supposed to offer it an outlet and to answer – exactly like the desire for the other – to what is expected of it. One can easily foresee the risk – that which all representation precisely weighs the menace: its exposure and its cancellation, if not to say humiliation.

and obstacle

In this sense *Baisse les yeux* [*Lower your Eyes*] marks the ambiguity attached to the act of painting. The title given to this series of small paintings could surprise. Should one avert the gaze to see? Lowering the eyes is an act of contrition, to cede, give in to the regard of the Other, to incline, but also to refuse to see. Or to direct one’s gaze towards what escapes us or what would escape us were it not carried towards what is normally situated at eye level.

What does it consist of? An installation composed of a group of small, very colourful canvases, forming an apparently random series, which directs the attention towards a story that appears to be a wedding or a country fête. A sort of film. The regard allows itself to be led, absorbed, by an apparent succession of scenes that unroll, seem to be part of an *unrolling*. The vision combines at a tempo that one can imagine to be more or less rapid and rhythmic, but which does not blend into a real narrative continuity, as if it has been prevented, held back by a strange tension that seems to keep the opposites at equal distance, thus suspending what would otherwise belong to a story.

Already, if only through their format, these paintings block out lyricism. FLP’s “subjects” are ordinary subjects, taken in the fabric of the everyday. This aspect of her work is also present in her larger canvases. The colour doesn’t however simply give rise to forms; it often erupts suddenly, at the same time as sensuality, sometimes sexuality, like a brutal emergence. A “savage”, undomesticated, incongruous side, painted at contretemps, in the diverse meanings of the term. This is how FLP substracts what she shows from a very improbable roundness and the unequivocal. What it is striving for there rests in suspense – hence the blurring or the hatched aspect of some figures, that one could also say are moving. In some cases, the violence that one glimpses is not far from that seen in certain Expressionist works, with an element of doubt, nonetheless, as in *Au Bureau*, whose trick signification condemns what is at play there to incertitude. Because if, as she has herself suggested, the “painting in the office” is not far from pornography, nor the sex of work, if it is a question of words, between employ and orgy, which will we choose?

The trouble with this ambiguity is clearly linked to fiction, to pretence. But there are two ways to pretend: the production of simulacra and the capacity – or the virtue if you prefer – to show what the illusory representation does not show. For the latter, trouble is key, as suggests the *Unheimlich*, the worrying strangeness. One can paint sex and in that sense make it fiction, unlike filmed pornography which, as Baudrillard suggested before, only simulates sex to assure of its reality.²

the fiction of representation

What it is possible to glimpse behind these different relationships forms only one aspect of what would appear to be a sort of “first period” in FLP’s itinerary: light-filled, colourful canvases, portraits as yet indifferent to the quite different problems of landscape and “genre” scenes. Painting has often been sacrificed to this type of celebration of communal life, yet doing much more, nonetheless, than duplicating the visible. Because if there is no ready made world, no more is there art or painting to mirror it. One chooses what one paints – as opposed to what one doesn’t paint – and how to paint it. “To represent” is an operation that is neither neutral nor natural. This is why, against all expectations, “representation” continues to be a major resource of painting, right up to its role in questioning representation, as can be seen in the work of more than one painter, among both moderns and ancients.³ FLP doesn’t question representation in the strict sense; she uses it no less against the confidence that it inspires in us. It is a little like those novels that appear to be set in a family or mondaine setting, in adopting their standards, and yet nonetheless making the most cruel and implacable inquisition. FLP’s art is cruel, including towards itself and herself. It cohabits with what it depicts – atmosphere, feelings, emotions, images of innocence or moments of happiness, abandonment – only to stand out from them, sometimes violently. It is in its function of image that painting is a trap, which FLP seems to play with, only to play with expectations.

An image is an image. Certainly one says “an image of”, a presupposition of truthfulness or faithfulness on which one believes one can count for all sorts of uses or reasons, from portrait to document, via mirages of desire. The image is no less a trap, not because it substitutes itself for the object, but on the contrary in that it is forbidden this power. The interest of the image, from the portrait to photography, seems to be to focus the regard – ours and that of others – with an image of oneself or of our loved ones that we are able to love. The self, to not say love of self, including in its most ambivalent and paradoxical forms, is always there in the work, but no portrait or photograph can guarantee it. The ideal which believes it has found a means there is not conceivable. It is significant that the type of satisfaction found in the representation of self tends to find an answer in a conformity which is not that of an unlikely “resemblance to self”, but resemblance to a socially marked and identified icon.

For this reason, the regard turned towards the lens is somehow pathetic. In *Baisse les yeux*, the protagonists of the “day in the country” that seems to be the subject are often looking towards a hypothetical witness: what we see there looks at us, like subjects taken by surprise. “Taken” says enough of what is being played out there and sometimes refused. Representation is much more than representation; it is more a *presentation*. The “day in the country” is not only a day in the country; what she sets into play goes far beyond the sense we would like to be able to give it. It is there, in this much more uncertain and much less serene dimension that the painting’s “subject” can be found.

and the vision of outdoors

In reality, painting only appears to wed the immediate evidence of outdoors. In the visible, the eye forgets itself, and the painter must efface himself in turn. It is the painting that then substitutes itself for vision, to the point of subordinating this and to render problematic or strange that which used to seem so simple and directly accessible to us. One would like to be able to believe in the innocence of the eye, just as one would like to sacrifice the spells of interiority on the altar of an outside that would have ceased to have its inevitable opposite. Some painters seem to be animated by a desire of this sort, but the proof that they bring finds its counterpart in the symmetries that inverse relations and make ambiguity appear. Like so many other painters, Edward Hopper painted exteriors giving them a single

light source, deliberately without angles; he also knew how to subvert this relationship to the outdoors to emphasise other distances, such as those brought about by the generally darker images, with more contrasted colours, of the interiors of urban habitats or of a cinema, plunged into the dark under the eye of an usher who projects a feeble torchbeam. Some are views *from* the exterior, in the transitive sense of the term, others are so in a more specific sense, that is less immediately obvious and certainly more enigmatic, because the interiority reveals itself unbeknown to it, as if taken by default, (from) of the outside!

These two senses of relationship to the exterior are present with FLP, from her first paintings up to more recent works. From the small, almost cinematographic scenes of *Baisse les yeux*, to the trees or landscapes that have distorted it, these connections have never ceased to be played in various ways, in the manner of enigma to be resolved, to which in future, the large canvases (the format has changed a lot) would seem to want to answer, having abandoned the Self and the Other for the benefit of large trees or landscapes, which seem to want to open up towards other questions.

on the edge of colour

Among them is that of colour and, in particular, the use of grey or shades of grey, black and white, if you wish, that recall in some ways some of Tansey's monochromes or the renouncement of colour in some of Gasiowski's hyper-realist paintings. Curiously, black and white have privilege over colour. Except in some recent and unexpected cases, it had been rather forgotten in particular in photography, and not just in everyday uses. Our aesthetics are in future coloured; they seem to have definitively immersed cinema and photography in a homogenous universe of the colour image that makes black and white appear not so much a choice but as the reverse of a default, ascribed to technique. In cinema, wasn't Technicolor welcomed as a progress? As if, after having integrated movement into the world of the image, cinema had thus filled in the distance which separated it from its vocation: to produce a double of reality that reproduces as exactly as possible what is perceived by the eye.

One knows however that the eye is not innocent and that what art retains from it is even less so. Black and white, at least, feed no confusion in this regard. What is strange is that opposed to colour it appears more *natural*. From whence the fact that documentary photography remains tightly tied to black and white in our minds, to the point where a black and white photograph immediately takes on a documentary significance. All that speaks much, of course, of the role played by the mediations to which our regard is subordinated. In many of her works, in particular her recent paintings, FLP has abandoned colour.⁴ The tree series that marks this experience takes an unexpected relief which happily coincides with the turning point that the question of landscape marks in her oeuvre.

The question of outdoors

In this aspect of her work, another inspiration has manifestly nourished the canvases of the past two or three years. The sketches and paintings that have accompanied or followed successive visits to India stem from a more decentralised regard, occasionally seeking an outlet in other media than paint: photography, video. Her interests have evolved towards questions touching on space: gardens, landscape, but also urban space, a heterogenous and not completely, or at least differently, domesticated space. The fresco realised for the Ermitage de Saint Jean provides a significant testimony through its integration in a place which displaces the regard, in various senses of the term, because one has to give into displacements, and because she relativises the relationship between the inside and outside, the intimate and the "extimate".

FLP's pictorial itinerary is hard to dissociate from a quest that engages her aesthetic choices, as much as the meaning that they take in life. A pictorial itinerary can also be a spiritual itinerary. It is hardly chance if questions related to landscape or to what the Americans call Wildness (so present in their painting)⁵, dominate at the same time as questions of spirituality. Although I only want to deal with the aesthetic aspect, how can one ignore their implications for the Self or for the way in which the *outside* is tightly tied to the resources of *inside*? We know the paradoxes that animate the discovery of nature,

source of another relation to Self and to humanity with the Romantics. How can one love others without loving oneself? And how can one love oneself in the sole self-image that is sent back to us or that forms in our mind? For the Romantics, like for Rousseau, these paradoxes were resolved in an alternative to the sole social universe of convention and artifice. What the Romantics felt, and which is also manifest more generally in all spirituality – such as mysticism – is the improbability and impossibility of all strict separation between interiority and exteriority: the Self is empty and naked exteriority excludes the Self! The mystical is made up of contradictions. If landscape – or at least what one designates landscape by approximation – approaches these questions, if it takes on a particular relief in art in this sense, it is because it engages all its complexity. Interiority alone, its only exploration, if this has a meaning, does not make painting and painting only recommends it by misuse of interiority or an “interior necessity”. Painting no doubt discovered landscape at the same time as the mind.⁶ As Hegel very well saw, however, this relation can be neither unequivocal nor unilateral. In Hegelian terms, it belongs to the Spirit to recognise itself in nature and if art contributes eminently to that, it belongs to it just as much to not make a simple *cosa mentale* that would relink it to some “interior theatre”.

Land art and all the problematic that issues from it – distant heirs of the emergence of the “landscape” in American painting at the end of the 19th century – have profoundly renewed these questions in privileging movement, displacements and, in consequence, a relationship to exteriority that neutralises the old dualities in which ordinary representations of landscape remain prisoner. Doubtless the painting and the frame are the source, as is the unique and privileged viewpoint that is its correlation. The experiences that feed FLP’s very recent work are oriented in this direction. The paradigm could be one of her sources of astonishment in India: the “garden in the jungle”: a garden with fuzzy edges, that is distinguished from the surrounding jungle only by the nature of the relationship or the uses to which it serves.⁷ The world designed there is a pacified world.

The Ermitage experience: why landscape!

Is landscape nonetheless a question? It has a history – that is not very old – and its *evidence* which is confused with that of nature. Those who are interested in it, historians or philosophers, have sometimes undertaken to overturn this simple equation in attributing to it the quality of an *invention*. Not of a “fiction”, but of a way of seeing or of representing, more closely related to art than nature.⁸ Kant’s celebrated maxim by which “nature is beautiful when it resembles art” testifies in its way: it repatriates nature to the field of pleasure and subjectivity, against a tradition that had excluded it to the benefit of the certitude only of self or, before that, only of the human form.

For this painter, this slippage – this uncertainty – is not indifferent; it marks an oscillation that can be perceived in her relationship to outdoors, according to whether it expresses a self-effacement apt for celebrating an idealised or supposedly virgin nature or, on the contrary, an investment that tends to reveal in her the power of the mind. The landscape is thus caught between two poles, that of an *exteriority* and that of an *interiority* which only meet to better exclude each other, according to an apparently necessary and unbreakable watershed. Since landscape has become a question for her and since she has focused part of her attention on this vocation of painting, which she had previously only touched on, FLP questions this double polarity without however gaining satisfaction. Her voyages, her experiences, have contributed to this: another way of painting, more direct, more implicated, that has privileged other values; that which she glimpsed, in the form of this “garden in the jungle” become project, linked to other, more spiritual, paths. All these apparently disjointed, disconnected fragments of a journey, which could be described as uncertain, are today concentrated on the *question* of landscape: how can one deal with what provides the eye with a visual and plastic experience that neutralises its constituent tensions?

In this regard, the stay and work made at the Ermitage de Saint Jean indicate a preoccupation that has become essential and a characteristic stage. Not only because the fresco, painted in the closed space of the refuge moves to the *interior* – interiorises –, in the intimacy of a place dedicated to the night and to rest, allowing her to capture the almost Cézanne-esque landscape which extends from the banks just to

the nearby hills, but in what this displacement paradoxically makes them communicate.

As Anne-Françoise Penders has opportunely underlined in a book devoted to land art,⁹ the artist's work is no longer confined to the studio; it has left it in exiling itself from what was long considered its natural environment, so much so that it has opened up to other games to those of seeming and representation: it has forsaken the exorbitant privileging of the eye and the object to expose itself to movement, to variations in light and to fluctuating changes that are far more extensive than those of simple, separated vision – in other words, to an experience that overflows the divisions ordinarily permitting its domestication. The experience at the Ermitage participates in this exercise. It is not just the use of pigments, made from the surrounding flora, which gives it a striking quality, at the risk of having a very ephemeral duration that reintegrates time. We don't see there simply a game of conventional answers. They mark a *work on the oeuvre* that integrates in it the process and the constituent oxymoron: *neither outside nor inside, and outside and inside!*

Notes

1. See Hans Belting (trans. Thomas Dunlap), *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton University Press, Princeton, forthcoming September 2011.
2. Jean Baudrillard (trans. Brian Singer), *Seduction*, St Martin's Press, New York, 1990.
3. Mark Tansey's work is exemplary in this regard.
4. It would be more exact to say that she makes use of colours that she produces herself from plant matter, with a resulting reduced palette that essentially plays on gradations between black and white. The enigmatic relationship that can often be glimpsed with certain cinema imagery is reinforced.
5. "Landscape" among American painters, since the Hudson River School, is tightly linked to a collection of ideas and representations that attach it to "wild nature" and which finds both an illustration and an inspiration in Henry David Thoreau.
6. The "discovery" of landscape has given place to quite an abundant literature, which presents diverse and sometimes contradictory theses. In a certain way, landscape appears, in the history of painting, at the same times as perspectival space, and first of all by the substitution of blue for the gold that marked the background of the painting; from an other side, it is also and perhaps above all contemporary with the Spriti, in the sense that it is, as marking the place of "nature" in art the alienated figure. The relationships between nature, the Spirit and Self in the Romantic age plead in this sense. See Charles Taylor, *Sources of the Self: the Making of Modern Identity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
7. The garden concerned here is of domestic use. Its particularity – traditional in this region of northern India – is to escape from the spatial framework that, be it between brackets, carries the mark of artification of nature familiar to us.
8. Alain Roger's works are very clear on this subject. See notably *Court Traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997. For Roger, the origin of the landscape is "Human, and artistic", p.10.
9. Anne-Françoise Penders, *En chemin, le land art*, La Lettre volée, Brussels, 2000.