

*Le monde doit être romantisé. [...] Quand je donne
aux choses communes un sens auguste, aux réalités
habituelles un sens mystérieux, à ce qui est connu
la dignité de l'inconnu, au fini un air, un reflet,
un éclat d'infini: je les romantise¹.*

1

Novalis, « Fragment »
de 1798, dans *Œuvres
complètes*, t. II :
Les Fragments,
Armel Guerne (trad.
et éd.), Paris, Gallimard,
1975, p. 66.

En conviant l'artiste Françoise Pétrovitch à investir la maison et les ateliers du peintre Ary Scheffer, le musée de la Vie romantique poursuit son exploration des prolongements du romantisme dans l'art contemporain et son ambition d'ouvrir sa programmation au-delà du XIX^e siècle. À la manière de Novalis, l'un des représentants les plus éminents du premier romantisme allemand, Françoise Pétrovitch porte un regard romantisé sur le monde qui l'entoure. Depuis les années 1990, l'artiste élabore en effet une œuvre sensible, dont la poésie et l'inquiétante étrangeté résonnent avec les sujets chers au mouvement romantique. L'idée de l'inviter pour ce dialogue au musée de la Vie romantique remonte à quelques années. En 2020 déjà, le musée présentait trois réalisations de l'artiste, exposées aux côtés d'une quarantaine d'œuvres d'artistes vivants dans l'exposition « Cœurs. Du romantisme dans l'art contemporain ». Si aujourd'hui Françoise Pétrovitch est seule à déployer son travail sur le site, l'ambition du projet est encore plus forte et se veut « taillée sur mesure ». En écho aux collections permanentes, elle a créé, dans son atelier normand de Verneuil-sur-Avre, une quarantaine d'œuvres inédites pour lesquelles elle a choisi le dessin, qu'elle connaît et pratique depuis toujours, et la peinture, qu'elle a retrouvée depuis quelques années. Elle a exploité les spécificités de chaque technique, tout en traduisant les procédés de l'une dans l'autre. Les couleurs des encres des dessins

les rapprochent de la peinture, tout comme le trait précis des peintures les conduit vers le dessin.

« Aimer. Rompre », le sous-titre explicite de l'exposition, fait référence aux premières œuvres de l'artiste qui se plaçaient littéralement dans les marges de cahiers imprimés ou de livres qu'elle se réappropriait. En 1997, Françoise Péetrovitch réalise deux monotypes sur les pages d'un cahier de conjugaison, aux verbes « aimer » et « rompre » → A. Une silhouette de laquelle émerge une fleur se détache sur la page du verbe « aimer », tandis qu'une paire de jambes et un cœur occupent la page « rompre ». Le choix du titre de ce diptyque pour l'exposition explique à la fois l'ambiguïté de nos sentiments, souvent versatiles et contradictoires, et la thématique de l'« entre-deux », emblématique de la pensée de l'artiste.

Un fil rose

Françoise Péetrovitch choisit d'investir les lieux de manière duale. Elle s'immisce avec retenue dans la maison, lieu domestique par définition, alors qu'elle s'empare pleinement de l'atelier d'Ary Scheffer, lieu de création du peintre. Dans l'atelier-salon et la maison, elle déroule



A Françoise Péetrovitch, *Verbe Aimer* et *Verbe Rompre*, 1997, monotypes et chine appliqué sur pages de conjugaison, 39 × 33 cm chacun, collection de l'artiste.

2

La couleur rose revient souvent dans l'œuvre de Françoise Péetrovitch. Dès 2007, elle utilise cette couleur de l'enfance et du féminin dans ses dessins. Voir Dominique Mainard, *La Vie en rose. Vu par Françoise Péetrovitch*, Nolay, Les éditions du Chemin de fer, 2007.

un fil rose² en accrochant des œuvres inédites, peintes en rose comme des clins d'œil pop aux œuvres du XIX^e siècle. Le choix de cette couleur évoque le romantisme et la gamme chromatique des décors de la maison, mais exprime aussi le regard attendri de l'artiste porté sur les motifs choisis, de jeunes gens ou de petits chiens. Créées en résonance avec les figures présentées dans la maison ou les motifs iconographiques traditionnels de la peinture ancienne, ses peintures ou ses céramiques à l'allure moderne provoquent un effet double. Si elles semblent déborder d'un halo de rose dans cette demeure romantique, elles ne prennent toutefois pas le pas sur l'atmosphère du XIX^e qui s'en dégage et permettent au contraire de porter un nouveau regard sur les figures du musée.

D'entrée de jeu, les visiteurs sont accueillis dans l'exposition par une grande toile rose, *Dans mes mains* → p.53, présentant frontalement une jeune fille qui caresse un chien endormi sur ses genoux. Tout en montrant une figure très ancrée dans son âge et son époque, Françoise Péetrovitch reprend à son compte la représentation classique de l'enfant accompagné d'un animal de compagnie, depuis les portraits aux chiens par Jean-Baptiste Greuze³ à celui de Lina Calamatta, qui tient un agneau dans ses bras⁴. Les femmes artistes du musée, telles que George Sand ou Pauline Viardot, deviennent aussi des héroïnes contemporaines sous le pinceau de Françoise Péetrovitch. Elle fixe sur la toile George Sand en fumeuse, assumant autant intellectuellement l'occupation de l'écrivaine inspirée et à l'allure moderne que plastiquement le motif des volutes de fumée. Déjà dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, François René de Chateaubriand se demandait si George Sand était « plus inspirée lorsqu'elle fai[sai]t monter de sa bouche un nuage de vapeur autour de ses cheveux⁵ ».

Ce fil rose tissé entre le romantisme et l'art d'aujourd'hui se prolonge dehors avec une sculpture en bronze, dressée au centre du jardin. Un os démesuré entre les dents, une enfant assume pleinement son appétit de petite ogresse ingénue. Comme tout droit sortie d'un conte horrifique, *L'Ogresse* interpelle le public, le dérange même en jouant des codes traditionnels de la représentation du pouvoir et en annonçant le triomphe du féminin → B, p.14.

3

Jean-Baptiste Greuze, *Portrait de fillette au petit chien*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 45 × 37,2 cm, Paris, musée Cognacq-Jay.

4

Joséphine Calamatta, *Portrait de Lina Calamatta enfant avec un agneau dans les bras*, 1848, huile sur toile, 43 × 33 cm, Paris, musée de la Vie romantique. Lina Calamatta deviendra la belle-fille de George Sand en épousant son fils Maurice Sand.

5

François René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Maurice Levaillant (éd.), Julien Gracq (préf.), Paris, Flammarion, 1982 [1849-1850], t. IV, p. 550, cité dans Pierre Laforgue, *L'Éros romantique: représentations de l'amour en 1830*, Paris, Eurédit, 2014, p. 44.



B Françoise Pétrovitch, *L'Ogresse*, 2021, bronze, 135 × 107 × 60 cm.

« L'imagination fait le paysage ⁶ »

En écho au regard nouveau porté par les romantiques sur la nature, Françoise Pétrovitch présente un ensemble de lavis d'encre sur papier réalisés spécialement pour la salle basse du grand atelier, dont l'effet est amplifié par le sol qu'elle a également dessiné. Conçu pour une immersion totale, ce panorama nous montre le paysage dans son étendue infinie et dans le repli de ses moindres détails. Si ces dessins ont tous la même hauteur, les largeurs diffèrent et viennent rythmer la composition par les changements de motif. L'artiste renoue ici avec cet élan vers l'idée de paysage qui se dessine au début du XIX^e siècle. « Tout entraîne vers le paysage... » : c'est ainsi que le peintre romantique allemand Philipp Otto Runge écrit à son père, en 1802, de Dresde. Il défend alors un nouveau genre, fondé sur une vision inédite de la nature, pour que les peintres puissent introduire dans le paysage « des allégories et de hautes pensées ⁷ ».

6
Charles Baudelaire,
« Salon de 1859, VII –
Le Paysage »,
dans *Écrits sur l'art*,
Francis Moulinat (éd.),
Paris, Le Livre de poche,
2009 [1845-1867],
p. 424.

7
Cité dans Maria
Teresa Caracciolo,
Le Romantisme, Paris,
Citadelles et Mazenod,
2013, p. 131.

8
Charles Baudelaire,
op. cit., p. 417.

9
« Il y a toujours un réel
et une ombre. »
(Françoise Pétrovitch,
dans *Françoise
Pétrovitch : entretien
avec Guidino Gosselin*,
Paris, Manuella, 2021,
p. 22.)

10
Alexander Cozens,
*Nouvelle méthode
pour assister l'invention
dans le dessin
de compositions
originales de paysages*,
Patrice Olliete Loscos
(trad.), Paris, Allia, 2005
[*A New Method of
Assisting the Invention
in Drawing Original
Compositions
of Landscape*, Dixwell,
Londres, 1785].

11
Voir *infra* p. 32, entretien
de Françoise Pétrovitch
et Gaëlle Rio.

Charles Baudelaire développe cette vision du paysage imaginé : « Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache ⁸. »

Telle l'étrange *Île des morts* d'Arnold Böcklin → p.25, tableau culte de la peinture symboliste, nourri de l'héritage romantique, les paysages de Françoise Pétrovitch sont des îles imaginaires, désertes et inquiétantes. Lieux de l'entre-deux, entre le ciel et l'eau, entre l'eau et la terre, elles invitent à la contemplation mélancolique. L'eau est un motif important de ces paysages, tout comme elle est omniprésente dans l'œuvre littéraire et plastique de George Sand. L'eau qui stagne dans les étangs ou qui file dans les rivières offre des jeux de reflet et de dédoublement, chers à Françoise Pétrovitch ⁹. Au cœur de cette nature onirique, apparaissent d'étranges figures humaines, à la présence silencieuse et énigmatique : des femmes solitaires et pensives, des couples de personnages aux corps mêlés. Avec leurs chevelures qui s'apparentent à des arbres ou à d'autres motifs naturels, ces personnages semblent se diluer dans le paysage, suggérant une présence irréelle. La force quasiment hypnotique du lavis d'encre, de ses taches et coulures aux formes aléatoires, tisse un lien naturel avec les vues rêvées des peintres romantiques et les dendrites de George Sand, auxquelles l'écrivaine se consacre vers 1874, à la fin de sa vie → C, p.16. Cette technique de création lui permettait d'imaginer des paysages à partir de formes soumises au hasard, devenant les reflets de ses pensées intimes. Déjà au XVIII^e siècle, le peintre paysagiste anglais Alexander Cozens prônait, dans un court traité ¹⁰, l'utilisation de la tache et du hasard comme préalables à la composition de paysages.

À la manière des romantiques, Françoise Pétrovitch considère les paysages comme « de grands réservoirs d'imagination ¹¹ ». Au-delà des étendues d'eau, des peupliers élancés, des nénuphars aux formes d'empreinte et des figures spectrales, ces dessins sont le reflet de ses mondes intérieurs, ainsi que l'étaient les paysages romantiques de Théodore Rousseau, qui s'était exilé à Barbizon, ou de George Sand,



C George Sand, *Paysage*, 1874, Dentrite, 14,5 × 23 cm
Paris, musée de la Vie romantique

qui défendait la forêt romantique¹². Loin d'une nature saisie sur le vif, ces paysages prolongent le lointain à l'infini et expriment aussi le sublime, tel qu'il a été théorisé au XVIII^e siècle par Edmund Burke¹³. La vision « romantisée » de la nature selon Novalis se traduit ici par le regard intime et mystérieux d'une artiste sur le genre du paysage.

L'espace entre eux

« L'amour, c'est l'éternité d'une vie à deux¹⁴ », faisait dire George Sand à ses personnages Gilberte et Émile dans son roman *Le Pêché de Monsieur Antoine*, publié en 1845 sous forme de feuilleton dans la presse. À l'instar du courage dans la Rome antique et de la vertu mystique au Grand Siècle, l'amour constitue, au XIX^e siècle, l'idéal des passions humaines et prend une place essentielle dans la production littéraire et artistique des romantiques. Le mouvement romantique met en scène une série d'amoureux transis qui se succèdent au fil du siècle. Des histoires inédites sont inventées autour des affres de la jalousie ou de l'amour contrarié, et ces sentiments sont exaltés par l'étreinte de la mort. En écho à cette thématique phare du romantisme et gardant en mémoire ces jeunes amants romantiques dont les histoires se finissent souvent tragiquement, tels Héloïse et Abélard, Paolo et Francesca, Roméo et Juliette, Françoise Péetrovitch propose sa vision contemporaine du couple et

12
George Sand fait paraître en 1872 dans le journal *Le Temps* un texte capital, « La forêt de Fontainebleau », laissant transparaître une conscience écologique avant l'heure.

13
Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, abbé Des François (trad.), Paris, Hochereau, 1765 [*A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, Dodsley, 1757].

14
George Sand, *Le Pêché de Monsieur Antoine*, Paris, J. Hetzel, 1859, p. 75.

15
Choghakate Kazarian, « Françoise Péetrovitch, "Forget me not" », 2020, Semiose [en ligne : <https://semiose.com/home/exhibition/832/Forget-Me-Not>, consulté le 13/01/2023].

16
Françoise Péetrovitch: entretien avec Guidino Gosselin, op. cit., p. 70.

de l'amour. Ses peintures de grand format aux couleurs électriques, installées dans la salle haute du grand atelier, sont consacrées à des figures de jeunes gens d'aujourd'hui. Françoise Péetrovitch représente l'adolescence depuis de nombreuses années, car cet âge de la vie lui permet d'explorer « l'entre-deux », entre l'enfance et l'âge adulte, la fougue et le doute, l'apparence et l'intériorité, l'amour et la rupture. Ces « portraits-qui-n'en-sont-pas¹⁵ » s'inscrivent dans cet âge de la vie intermédiaire « où tout est possible, où tout est en devenir¹⁶ » et peuvent faire penser à la révolution du « moi romantique ». Les artistes de la première moitié du XIX^e siècle ont en effet ouvert la voie à l'expression du sentiment individuel, le rendant digne d'accéder pleinement au statut d'objet artistique.

Seuls ou en couple, les personnages de Françoise Péetrovitch ont les yeux clos, baissés ou regardent ailleurs, comme si l'artiste se méfiait des yeux qui accrochent le regard. Ces regards cachés ou absents invitent à imaginer les mondes intérieurs des figures représentées et à regarder davantage les peintures dans leur matérialité. Se défendant de toute volonté narrative dans l'espace et le temps, l'artiste représente certains duos séparés par une distance mystérieuse, tandis que d'autres sont unis dans une intimité silencieuse et immobile. En s'attachant à cet espace entre (d)eux, l'artiste questionne le lien qui unit deux êtres. Loin de l'inséparabilité des amants romantiques, c'est l'incertitude des sentiments et la solitude partagée qui triomphent dans cette interprétation contemporaine.

Ces personnages ont en commun une certaine fragilité, une forme d'hésitation, semblant perdus dans des récits volontairement suspendus. L'arrêt du temps confère à ces figures une puissance d'incarnation qui dépasse le genre du portrait pour illustrer des idées ou des sentiments plus vastes, comme l'idée de couple ou l'allégorie du sentiment. En suggérant la tension intime qui meut ses personnages, Françoise Péetrovitch s'inscrit dans l'héritage de l'esthétique du drame romantique. Alors que les romantiques introduisaient dans leur peinture le temps du récit et le suspens de l'action, dans le sens où l'émotion ne naît plus de la scène représentée mais de celle à venir, la question du temps traverse aussi l'ensemble de l'œuvre de Françoise Péetrovitch.

L'artiste s'intéresse à l'intervalle, à cet espace en retrait de la course du monde propre à l'introspection et au rêve, à cet entre-deux où il est permis de s'aimer, de rompre et tout simplement d'exister.

En créant des œuvres inédites pour le musée de la Vie romantique, Françoise Pétrovitch réalise aussi des variations sur les grands genres de la peinture et du dessin : le portrait, l'allégorie ou le paysage. Épurées à l'extrême grâce à la synthèse des couleurs et du trait, ces œuvres expriment, comme le démontre Jeanne Brun dans son essai « Françoise Pétrovitch, le monde et son double¹⁷ », le désir double chez l'artiste de figurer à la fois une forme de beauté colorée et l'ombre d'une perturbation.

17

Voir *infra* p. 19.