

Gaëlle Rio

Une exposition, c'est d'abord une histoire particulière, à construire ensemble avant de la partager avec le public : cet entretien est l'occasion de se recentrer sur notre collaboration au sein du musée, afin de chercher à atteindre au plus près ta création. Quand je t'ai conviée à venir travailler au musée de la Vie romantique, il ne s'agissait pas à proprement parler d'exposer ton travail, mais plutôt de t'inviter à interagir avec la collection du musée. Peux-tu revenir sur ta réaction à cette proposition, et sur la façon dont tu as abordé ta relation au lieu et à la collection existante ?

Françoise
Pétrovitch

Je connaissais ce musée, que j'avais fréquenté assez jeune, régulièrement. C'est une maison, ce qui le rend facile d'accès, pour ainsi dire familier. On est dans le quartier, on pousse la porte, on pénètre dans le musée. J'avais vu des expositions, mais peut-être n'avais-je pas compris le romantisme de manière plus ample. On connaît le lien entre la musique, la peinture, l'écriture, mais c'est avec ton invitation que je l'ai pleinement appréhendé. Le site comprend la maison et les ateliers : deux lieux distincts séparés par un espace extérieur, celui de la cour, ce qui m'a conduite à vouloir construire une exposition avec deux entrées. Il s'agissait pour moi de m'immiscer dans la collection, avec retenue, mais en investissant pleinement les espaces d'atelier. Il est toujours amusant de s'introduire dans l'atelier d'un autre artiste – on se glisse à l'intérieur d'un espace de création –, alors que la maison m'incite au retrait. Il n'est pas question qu'il y ait des œuvres de Pétrovitch partout : ce sont plutôt de légères ponctuations.

G. R.

Le musée de la Chasse et de la Nature, la villa Savoye ou le château de Gruyères, en Suisse, t'ont déjà sollicitée dans ce sens : faire écho, par ta création, à la collection

existante d'un lieu. Comment as-tu envisagé chacune de ces interventions, et quel rapport vois-tu avec l'invitation du musée de la Vie romantique ?

F. P. Je me suis, à chaque fois, efforcée de procéder d'une manière différente. Au musée de la Vie romantique, je n'avais pas du tout envie d'être en empathie complète avec le lieu, comme je l'avais été au musée de la Chasse, où j'avais collé à la couleur des murs avec des camouflages, aux jeux des tiroirs qu'on ouvre. Cela peut paraître paradoxal, mais je désirais, s'agissant de romantisme, être un peu plus en retrait. Je ne voulais pas être sucrée, mais beaucoup plus nette, distanciée.

G. R. Concernant ton intervention dans les collections permanentes, ces œuvres s'insèrent-elles dans les espaces du musée de manière conceptuelle, narrative ou, plus simplement, colorée ?

F. P. Il était d'abord question d'une couleur. J'avais décidé d'intervenir peu : pour ne pas être perdue parmi les nombreuses entrées et natures d'œuvres – entre les textes et les objets, qui sont pour ainsi dire des reliques –, il me fallait être synthétique. Et j'ai choisi la couleur rose en peinture – je ne souhaitais, au départ, que de la peinture, même si deux dessins se sont finalement glissés dans l'ensemble, la dendrite → p.62 et la main → p.58. Intervenir avec une couleur dominante, c'est intéressant.

G. R. Et pourquoi cette couleur ?

F. P. Je travaillais beaucoup le rose dans la peinture, depuis quelques années, et cette rencontre s'est imposée à moi, avec vos murs particulièrement colorés – du cassis écrasé au framboise, en passant par le jaune du salon George Sand ou le madras rose et bleu de la dernière salle. Je voulais partir de la couleur cliché du romantisme ; il s'agissait avant tout d'une référence plastique.

G. R. Sculpture en verre, bronze, céramique, gravure, vidéo : alors que tu sembles passer d'une discipline et d'un médium à l'autre très facilement, tu as choisi de créer, pour le musée, une série composée de peintures et de dessins, auxquels on peut ajouter

quelques rares céramiques. Pourquoi t'être concentrée sur ces formes artistiques ?

F. P. Être dans l'atelier d'un peintre a imposé ce choix comme une évidence. Le dessin m'occupe tout le temps, et la peinture, très fortement depuis quelques années. En outre, le musée de la Vie romantique est un petit espace qui présente au public de nombreux objets et œuvres en volume. Je pouvais ainsi jouer avec les gravures anciennes, avec les imprimés, les rideaux, les tentures.

G. R. Depuis ton enfance à Chambéry et tes études d'arts appliqués à Lyon, tu as toujours dessiné et défendu une liberté du dessin. Comment cette liberté s'exprime-t-elle dans l'exposition du musée de la Vie romantique ? Est-ce dans le processus de création (sans croquis préparatoire ni repentirs), dans la composition finale ?

F. P. La liberté concerne d'abord l'échelle : on a ici de petites choses et de grandes peintures, jusqu'au panorama de la salle basse. J'ai imaginé des dessins autonomes et qui, en même temps, se répondent. Cette liberté est aussi une question rythmique. J'ai disposé de temps, pour cette série, et ce temps m'a laissé une certaine liberté.

G. R. Le geste est pour toi très lié à la pensée, une pensée mûrie, digérée. En quoi un geste que tu accomplis te permet-il d'exprimer une pensée ? Comment ce lien se fait-il ?

F. P. Je ne peux pas le savoir puisque c'est, en fait, la même chose. Je suis nourrie de façon continue. Je ne peux pas peindre, puis m'abstenir d'un coup pendant deux mois, c'est impossible – j'aurais en tout cas peint dans ma tête.

G. R. Tu peins dans ta tête avant de peindre sur la toile ?

F. P. Oui.

G. R. Choisis-tu les matériaux, l'encre, la peinture, en fonction des sujets que tu vas traiter ? De quoi les lavis d'encre que tu as sélectionnés pour cette salle sur le panorama, le paysage, sont-ils le support ? Comment décrirais-tu ce rapport entre technique et support ?

F. P. Pour les paysages de la salle dans laquelle j'ai peint des îles, il me semblait important de travailler avec les lavis d'encre, car ce sont des endroits, telles la forêt ou l'eau, d'indécision, de perte de visibilité. On voit moins bien quand la forêt s'obscurcit, ou quand on regarde son propre reflet dans l'eau. Par rapport au romantisme, cela m'intéressait de me situer dans ces zones de provisoire, de transition, comme en parle Lamartine, qui constituent de grands réservoirs d'imagination. Ces éclats d'encre offrent autant de possibilités, à celle ou celui qui regarde, d'y entrer. Cette technique se dilue et se conduit seule, aussi ; c'est presque quelque chose qu'on laisse faire. Je sais que vient un moment où les choses m'échappent, et j'aimais assez cette relation avec le romantisme : que les choses, techniquement, m'échappent.

G. R. Peut-on parler d'une forme de spontanéité, pour décrire cet échappement au contrôle ?

F. P. C'est un mélange de contrôle et de laisser-faire, on laisse déborder – ce qu'on retrouve dans la pensée romantique, les choses te débordent et tu recherches, même, cet état, qui n'est pas un état de pensée rationnelle. Ce débordement crée des moments de transition assez présents dans la salle des dessins.

J'ai dessiné la première *Île* à la suite d'une visite du parc d'Ermenonville, où Jean-Jacques Rousseau a passé les dernières semaines de sa vie et où est situé son tombeau, sur l'île des Peupliers. J'ai trouvé cette île magnifique, avec ses reflets et cette verticalité que j'ai voulu reconstituer ici : l'île peinte est également celle de ce précurseur du romantisme que fut Jean-Jacques Rousseau. C'est un petit territoire : quelque chose que l'on saisit, mais qui, par la multiplicité des reflets qu'on y aperçoit, est pleine de profondeur. Chez moi, les reflets ne sont pas réalistes : ils peuvent être dessus, dessous, un arbre peut être d'une autre espèce que son reflet. Tout est très trouble. Ce qui se reflète, c'est un monde en plus ^{→A}.

Ce penchant pour la contemplation me vient peut-être, aussi, de plus loin : je suis née en Savoie et nous avons une maison, avec mes parents, à Bissy, près de Chambéry. À cent mètres de cette maison se trouvait une grosse pierre sur laquelle était inscrit : « Ici, Lamartine contemplait le lac du Bourget. »



A Françoise Péetrovitch, *Île*, 2019, lavis d'encre sur papier, 240 × 160 cm.

Ce pauvre caillou granitique tout plat est toujours là. Un lotissement a été construit, ce qui a brisé tout rapport possible avec le charme romantique, mais je me souviens, adolescente, que nous disposions de ce point de vue sur le lac et de ce lien avec un personnage que nous connaissions toutes et tous, puisque nous passions sans cesse devant cette pierre et cette inscription.

G. R. Tu sembles jouer avec des formats que l'on pourrait dire « types », qui paraissent indissociables du sujet représenté comme de la technique utilisée.

F. P. Pour la salle basse, je voulais une ligne horizontale fracturée. Dans la salle haute, des couples, je voulais deux grands diptyques, et un format de peinture très ample, au sein duquel la figure humaine est beaucoup plus grande que l'échelle 1, ce qui crée une impression

de domination, presque de composition sculpturale. Ces couples semblent basculer dans la perspective, ils paraissent très découpés, zoomés. Dans le pavillon, les formats m'ont été dictés par la place des tableaux. Ce ne sont pas des formats habituels, pour moi, mais je me suis calée sur les portraits déjà accrochés au sein du musée.

G. R. Tu as été d'abord formée au dessin. Les dessinateurs du XIX^e siècle ont-ils joué un rôle dans ta création ? Je pense à Jean-Auguste-Dominique Ingres, dont le classicisme va influencer tout le romantisme, ou à Pierre-Narcisse Guérin, et, parmi les dessinateurs romantiques, Eugène Delacroix, Paul Delaroche ou Ary Scheffer, par exemple.

F. P. Les romantiques cités n'ont pas particulièrement joué de rôle dans mon travail de création, contrairement à Ingres, que j'ai beaucoup scruté, faisant des dessins au crayon de couleur à partir de ses peintures. Les dessins de Delacroix ont une vivacité, un éclat très fort à mes yeux. Voir le dessin ancien, c'est aussi voir une pensée qui n'est plus. Avec le dessin ancien, j'ai l'impression de mieux comprendre la pensée de l'artiste. On est là au plus près d'une note, d'un artiste. Le dessin suppose moins de travail d'atelier, moins d'effet, et cela me touche. Un dessin de Scheffer donne à voir sa pensée, son énergie, son souffle.

G. R. Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, « dessin » s'écrit encore *dessein* : cette ambiguïté perdue longtemps. Le mot désigne à la fois la feuille sur laquelle est portée la composition et l'intention de l'artiste. En histoire de l'art, c'est en analysant les dessins d'un artiste, y compris au sein de la peinture, qu'on saisit son style. Le dessin, c'est le cœur de la création. De nombreux traités au XIX^e siècle abordent ce rapport entre la forme, le résultat, la feuille dessinée et le substrat qu'est la pensée de l'artiste, qui se voit à travers le dessin.

F. P. Mais son statut a beaucoup évolué : qu'il soit achevé ou non, le dessin est une œuvre autonome et non préparatoire à un autre projet. Mes dessins sont définitifs. Ce ne sont pas des dessins de projet, mais des œuvres en soi.

G. R. Ce qui m'intéresse, dans ton travail, de façon générale et plus précisément au musée de la Vie romantique, c'est que derrière l'apparente beauté esthétique de tes représentations de personnages, de figures, surgit un élément qui vient troubler cette beauté, un trouble-fête qui interroge le regardeur et remet en cause son regard premier. Tes portraits relèvent souvent d'une dialectique – entre la vie et la mort : le côté acidulé de tes couleurs, la fraîcheur de l'adolescence, l'élan de la jeunesse, d'une part, et d'autre part, l'ombre d'une violence sourde. Mets-tu des mots sur cette ambivalence qui anime toute ton œuvre ?

F. P. Cela s'impose presque à moi. Je ne décide pas de forcer un trait ou une couleur pour rendre des choses plus dures. Entre la lumière et l'obscurité, réside toujours une inquiétude. Tu dis « trouble », « voile », je parlerais de « perturbation », d'« altérité » : l'autre est toujours là *un peu, autrement*.

G. R. Cette conscience du drame fait pour moi écho au drame romantique, à rebours d'une vision cliché du romantisme. Le terme est aujourd'hui très dévoyé, des « comédies romantiques » aux restaurants et autres « lieux romantiques ». Or, le romantisme n'est pas du tout béat, mais habité par une sourde angoisse existentielle, que l'on perçoit, aussi, dans tes œuvres, au-delà de l'apparente facilité de leur contemporanéité colorée.

F. P. Il y a une multiplicité de niveaux de lecture, que je laisse complètement à l'appréciation du regardeur.

G. R. Tu revendiques souvent ne pas vouloir raconter d'histoire à travers tes dessins et peintures.

1

Nancy Huston, « Après. Réflexion sur les dessins récents de Françoise Pétrovitch », dans *Françoise Pétrovitch* [cat. expo., 19 oct.-29 nov. 2013], Bruxelles, galerie Laurentin [texte dispo. en ligne : https://www.francoisepetrovitch.com/wp-content/uploads/2020/01/TXT_Huston.pdf, consulté le 25/11/2022].

F. P. Cela ne m'intéresse pas.

G. R. Parler du récit, c'est aussi parler de chronologie et de temporalité. Tes peintures, paysages ou figures de couples, donnent l'impression que tu représentes un instant suspendu, un entre-deux. Le regardeur est presque malmené, laissé sans explications claires sur ce qui se joue. Cet *après* dont parle Nancy Huston¹ ne fait-il pas écho au moment suspendu que l'on trouve en amont de l'action, chez les romantiques ? Fascinés par le récit et par le drame, ces derniers mettent

plus volontiers en scène ce qui précède le drame. Ils préfèrent représenter un personnage sur le point de se suicider que la personne morte. Lorsque Antoine-Jean Gros, élève de David, peint Sapho sur le point de se jeter du haut de sa falaise, il montre l'instant d'avant la chute², en une sorte d'arrêt sur image. Et ce procédé, on le trouve également dans ton œuvre, me semble-t-il.

- F. P. Ce rapport au temps tient peut-être à la fois à la précision du dessin et des moments dessinés. Une main sur un avant-bras, un penché de tête sont des mouvements arrêtés. Et c'est cet instant de l'interruption qui permet de situer l'action avant, ou après. En sorte que l'on arrive à une grande précision, doublée d'une non moins grande imprécision : c'est ce qui m'intéresse de plus en plus.
- G. R. Tu représentes des personnages seuls ou en couple, tous au regard baissé, détourné, intériorisé, d'une certaine manière. Est-ce une invitation à regarder au-dedans, afin d'accéder à nos mondes intérieurs ?
- F. P. Si tu observes un portrait dont le regard te fixe, tu vas regarder le portrait et le regard, et moins la peinture, la plasticité.
- G. R. Que disent ces représentations de figures – je crois que tu n'aimes pas parler de « portraits » – du sentiment amoureux ?
- F. P. Ce sont deux êtres ensemble, avec un vide entre eux. Deux personnages cohabitent dans un espace commun, en partageant peu de choses. Ils sont ensemble, mais en l'absence de décor : ni le lieu ni le moment de leur amour ne sont connus. C'est le début, mais on ne sait pas trop. Il s'agit plus d'une cohabitation.
- G. R. Laisser de l'espace entre deux êtres, c'est peut-être laisser la place à un sentiment pour qu'il grandisse.
- F. P. En tout cas, ce n'est pas fusionnel, ce sont deux individualités qui coexistent.

- G. R. Ces personnages sont très ancrés dans le monde d'aujourd'hui, avec leurs sweats et leurs baskets. Que disent-ils de notre société ?
- F. P. J'ai l'impression que les gens sont assez seuls.
- G. R. Pour toi, cette image est-elle celle d'une solitude, dans le couple ?
- F. P. Une solitude partagée.
- G. R. Tu dessines des jeunes gens : est-ce parce que, pour toi, la représentation du sentiment amoureux va de pair avec celle de la fougue de la jeunesse, ou s'agit-il plutôt d'une indécision ?
- F. P. L'adolescence, c'est le temps des métamorphoses, des possibles. Les premières amours, les vacillements ont aussi un côté provisoire. On ne sait pas si l'amour va durer. Si tu représentes un couple de personnes très âgées, symboliquement, tu représentes le temps très long de cet amour, tandis que là, on ne sait rien. Loin d'être dans un engouement béat, les adolescents sont plutôt conscients de la difficulté à vivre.
- G. R. On retrouve ici ce moment suspendu dont nous parlions tout à l'heure, auquel renvoient les attitudes dans lesquelles tu les représentes. Que reste-t-il du romantisme aujourd'hui dans l'art, selon toi ?
- F. P. L'art est un endroit de l'absolu. Quelque chose nous relie, qui est presque inatteignable. J'ai l'impression qu'il y a quelque chose de juvénile, dans cette façon de penser que l'art est possible – et pour moi, ça, c'est romantique. Cette forme d'absolu, et d'impossibilité – de chose plus grande que soi. Cette question du sublime se retrouve dans le romantisme. Il y a le sublime du paysage et, au-delà, de ce qui nous échappe, dans l'art. On sait que ça existe, on n'arrivera jamais à le circonscrire ni même à le saisir, et c'est en même temps un moteur pour les artistes.
- G. R. Je vois, dans tes personnages, tes figures et même tes titres – *Tenir*, par exemple – quelque chose de très chorégraphique. Tu parlais de rythme, précédemment : partages-tu des influences avec la danse ?

- F. P. Je suis très intéressée par le mouvement, oui. Je regarde beaucoup la danse et travaille avec le corps des danseurs. Je réalise aussi des spectacles, avec Hervé Plumet, dans lesquels des danseurs interviennent, et cela me touche profondément.
- G. R. J'aimerais à présent évoquer tes paysages. Il a longtemps fallu une justification mythologique ou historique pour représenter un paysage en peinture, ce genre ne gagne son autonomie qu'au XIX^e siècle. Quand on pense à Françoise Pérovitch, on ne pense pas aux paysages. Quelle place leur accordes-tu, dans ta création ?
- F. P. Si j'en ai dessiné peu, l'envie de m'y confronter me taraude depuis longtemps. Mais l'humain est toujours là ; l'humain prend sa place, fort ! Chez moi, il n'y a pratiquement jamais de personnages dans le paysage : c'est soit l'un, soit l'autre. Ce sont deux choses que je traite de manière distincte. Il peut y avoir, dans une île, une mini-silhouette que tu discernes à peine – pour l'instant, mes paysages sont des îles ou des forêts.
- G. R. Comment les as-tu pensés – et donc peints – pour le musée de la Vie romantique ?
- F. P. La salle basse est construite comme un panorama dans lequel s'introduisent des écarts. C'est comme une sorte de pensée en mouvement, et qui va se diluer.
- G. R. Ces paysages ne sont pas réalistes – tu parlais tout à l'heure des reflets qui n'en sont pas. S'agit-il de paysages intérieurs ?
- F. P. Ce n'est pas réel, sauf éventuellement à quelques micro-moments. Ça part d'une réalité, mais ça dérape assez vite.
- G. R. Les dendrites de George Sand occupent une place très importante dans nos collections. De même que Françoise Pérovitch n'est pas associée au paysage, George Sand n'est guère connue pour son talent de dessinatrice. Or, elle aussi dessine, à force d'avoir été au contact de Delacroix et de grands peintres au quotidien. Pour cela, elle utilise l'aquarelle écrasée reportée sur une feuille. À partir de cette forme,

George Sand va dessiner un paysage qui, s'il s'inspire d'éléments réels, n'est à aucun moment un vrai paysage mais une authentique création. Ce processus créatif marquera les surréalistes, ces derniers y voyant une équivalence avec l'écriture spontanée. Ces paysages qui n'en sont pas, dessinés par une écrivaine, ont-ils influencé ton intervention au sein du musée ?

- F. P. Je connaissais les dendrites de Georges Sand. Quand tu les regardes, tu fais fonctionner ton imagination. Ce sont des œuvres très actives, dès le processus de création – on écrase, on fait une empreinte à partir de laquelle on extrapole, en sachant qu'on aurait pu imaginer cent choses différentes. J'aime beaucoup cela, au point que j'ai à mon tour choisi de faire une dendrite, mais qui ne soit pas un paysage → p.62.
- G. R. On retrouve là ton souhait de ne pas être littérale dans ton appréhension des œuvres du musée.



B Françoise Pérovitch, *Sans titre*, 2020, lavis d'encre sur papier, 50 × 40 cm.

F. P. Je ne pouvais pas faire un paysage à partir d'une dendrite de George Sand : j'ai eu envie d'une dendrite rose, pour suivre mon fil de couleur distinctif, et j'ai fait une femme qui se tire les cheveux ; c'est à la fois presque une cascade.

G. R. Le motif du cheveu revient très fréquemment, dans ton œuvre.

F. P. Les cheveux sont très liés au geste du dessin. C'est un vrai plaisir de dessiner les cheveux. Tu tires le fil, tu as le mouvement, et puis tu arrêtes ton pinceau : le cheveu, c'est une ligne. Tu tires la ligne, et puis tu l'interromps. Cette simple ligne comprend le volume, sans la moindre ombre. Tu peux très bien donner toute l'amplitude d'une chevelure simplement avec des lignes → B, p.39. Ingres dessinait formidablement bien les cheveux.

G. R. La représentation des cheveux dans le romantisme est aussi très particulière : d'une part, la chevelure en bataille indique la folie ou le génie créateur d'artistes comme Beethoven, Liszt ; d'autre part, ce sont des chignons et tresses très sophistiqués, relevés au sommet de la tête, qui identifient les années 1820-1830. J'entends que chez toi, le cheveu est moins un motif qu'une forme.

F. P. C'est ce qui permet le plaisir du geste, du dessin : arrêter une ligne de cheveux, finir une boucle. Quand je coupe la tête de mes « saint Sébastien », il reste quelques cheveux, qui sont autant de courbes. On rejoint le baroque, par-là, également. Faire correspondre une courbe à une autre courbe – on parle de courbe et contre-courbe, de pleins et de déliés – est un grand plaisir. Il faut dessiner des cheveux sans trop les dessiner : c'est ça, que j'aime. Tu as le volume général et le petit fil : une masse, et une précision. Cela se retrouve dans toute l'histoire du dessin.

G. R. Peut-on dire que l'eau est un autre de ces motifs-formes ?

F. P. C'est un motif qui n'a pas de ligne. Tu cherches la ligne. C'est sa dispersion, sa dissolution qui va faire l'eau. C'est beaucoup plus échappé, complexe.

G. R. L'eau est un motif très important, chez George Sand : on trouve dans ses textes le ruisseau, la mare, l'eau y stagne ou y coule sans arrêt.

F. P. Oui, de la même façon, l'eau est indissociable de ma technique.

G. R. Si le portrait en lui-même ne t'intéresse pas plus que ça, tu t'empares, dans la maison, de portraits de George Sand, Maurice Sand, Pauline Viardot. En fais-tu le support d'une narration, par opposition aux couples que tu présentes dans le grand atelier qui, eux, ne portent aucun récit ?

F. P. J'ai lié George Sand à mes « Fumeurs » → C. La vraie George Sand fumait le cigare, la mienne fume la cigarette → p.57. J'en ai fait une femme d'aujourd'hui, qui est là et te regarde, à la différence des autres



C Françoise Pétrovitch, *Fumeur*, 2021, lavis d'encre sur papier, 160 × 120 cm.

personnes. Sa présence forte en fait le personnage dominant. Maurice Sand est un ado un peu gauche, dégingandé, très rapidement brossé → p.56. C'est un personnage qui a vécu dans l'ombre de sa mère. Tous deux étaient très liés, fusionnels. Lui fabriquait des théâtres de marionnettes dont elle cousait les habits, et auxquelles il faisait jouer les pièces qu'elle avait écrites. George Sand a fait cadeau à son fils, pour ses trente ans, d'un atelier dans sa propre maison, à Nohant³. L'atelier est magnifique (je l'ai visité), mais Maurice a sans doute senti un piège se refermer sur lui, celui de devoir rester près de sa mère, pour toujours.

George Sand a beaucoup aidé Pauline Viardot, chanteuse lyrique dotée d'un timbre de voix très particulier, à s'imposer dans un monde encore hostile aux femmes et à y vivre par son art. C'est la raison pour laquelle j'ai souhaité lier ces trois personnages. Pauline Viardot est facilement identifiable par ses très gros yeux. Je m'inscris d'autant plus, avec ce portrait → p.59, dans la suite des portraits de la collection, je me suis amusée avec les tons grenat et cassis qui les entourent. De la même façon, j'ai joué avec le madras bleu et rose de la tapisserie près de laquelle se tient la grande adolescente de la dernière salle → p.61.

G. R. La représentation d'une jeune fille, intitulée *Dans mes mains* → p.53, accueille les visiteurs. Elle caresse un chien endormi sur ses genoux. Je la vois comme le double inversé de *L'Ogresse* → p.14 du jardin. Dans la peinture ancienne ou la sculpture, le chien est l'attribut de la fidélité – matrimoniale, ou lorsqu'il accompagne les gisants. Au contraire de l'ogresse, exposée de manière autonome et offrant une image de femme puissante, cette jeune femme renvoie à des représentations plus traditionnelles.

F. P. J'ai vu cette jeune fille dans le métro, elle devait avoir quinze ans, elle portait un short et tenait un tout petit chien sur ses genoux. Jeune fille, petit chien : c'est un peu l'attendrissement maximal. J'aime bien commencer comme ça, c'est très rose. Et ce n'est pas mièvre : elle est d'aujourd'hui, elle est présente, c'est une jeune fille vive et attentionnée. Ce personnage est plus grand que nous, il nous déborde un peu.

Cette question du débordement se retrouve avec la jeune fille qui clôt la visite du pavillon : elle aussi nous déborde, par son format. On ressent cela en les voyant, mais ce n'est pas imposé.

G. R. Dans le pavillon, tu proposes un double portrait de chien → p.55. Ce faisant, tu revisites la peinture animalière, à laquelle je sais que tu t'intéresses.

F. P. C'est, là encore, une question de plaisir. Les animaux sont des réserves de formes formidables. Ces chiens sont particuliers voire bizarres, avec leurs oreilles poilues qui leur donnent un air un peu kitsch, décalé et, pourquoi pas, mordant. Ils sont roses, ce qui peut être à la fois niais et attendrissant. Et puis, ils sont deux : c'est un couple, aussi. Ce sont les deux mêmes.

G. R. Le couple, le double : la boucle est bouclée.

3
« Ce lieu fut aménagé dans les années 1850 par George Sand [...] dans une partie du grenier, ouvrant deux immenses fenêtres au nord et au sud ; il devint alors le réceptacle des intérêts divers de Maurice : le dessin, la peinture (élève de Delacroix), la géologie, les sciences de la nature et le théâtre. » (Maison de George Sand [en ligne : <https://www.maison-george-sand.fr/Actualites/Atelier-de-Maurice-Sand>].)