

ART PRESENCE

n° 55 - juillet-août-septembre 2005 - 6,25 €

R 27684 - 55 - F: 6,25 €



3 782768 406252 00055

Nicolas Exertier

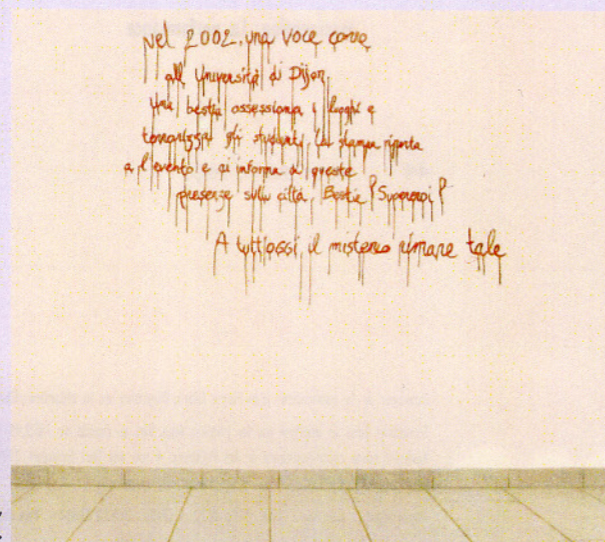
GERALD PETIT / GERALD PETIT / GERALD PETIT

La seule signature au bas de la vie blanche, c'est la poésie qui la dessine.
René Char, *La parole en Archipel*

« La rumeur se confirme. Une étudiante étrangère en stage actuellement sur le campus, aurait été poursuivie, selon son témoignage, par "quelque chose qu'elle n'a pas pu identifier". Samedi soir vers 20 heures, alors qu'elle se dirigeait vers les résidences Mansart en longeant le bâtiment universitaire de lettres, elle s'est sentie suivie. L'étudiante a rapidement fait le rapprochement entre la démarche chaotique et étrange de son poursuivant et cette rumeur persistante sur le campus selon laquelle une bête chimérique hanterait les lieux. » Le texte dont je viens de citer un extrait a été publié en 2002 dans les colonnes « Faits divers » du *Bien Public*. À cette époque, *La Rumeur de Dijon* battait son plein. Certains parlaient d'une bête, d'autres évoquaient l'hypothèse d'un fantôme, d'autres encore la possibilité d'un monstre produit artificiellement dans les locaux du département de médecine de l'université de Bourgogne. Les témoignages étaient unanimes sur un seul point : il se passait quelque chose d'étrange sur le campus. Par moments, l'affaire a paru tourner à l'hystérie collective puisque certains étudiants ont prétendu – comme la jeune fille dont le témoignage est rapporté par le *Bien*

public – avoir été poursuivis par une créature étrange. Gerald Petit était alors présent sur le campus. Aux yeux de tous, il semblait timidement documenter cette affaire. Mais personne ou presque ne soupçonnait qu'il était à l'origine de la rumeur et qu'il semait dans l'ombre des indices susceptibles de l'accréditer¹.

1. Gerald Petit a fait circuler cette histoire de rumeur jusqu'en Italie. À Turin, elle est apparue de façon furtive sur une cimaise à travers un texte écrit avec du sang. Il faut noter que *La Rumeur de Dijon* est l'exacte antithèse du travail réalisé par Robert Barry pour le Nova Scotia College of Art and Design à Halifax, fin 1969. À l'inverse du principe de la rumeur, le protocole expérimental de cette œuvre était fondé sur la non-diffusion. Voici les prescriptions de Barry : « Les étudiants se rassembleront en groupe et décideront d'une seule idée commune. L'idée peut être de toute nature, simple ou complexe. Cette idée ne sera connue que des membres du groupe. Vous et moi ne la connaissons pas. L'œuvre durera aussi longtemps que l'idée restera confinée à l'intérieur du groupe. Si un seul étudiant à l'insu des autres, quel qu'en soit le moment, informe quelqu'un à l'extérieur du groupe, l'œuvre cessera d'exister. Elle peut aussi bien exister quelques secondes qu'indéfiniment; tout cela étant tributaire de la nature humaine des étudiants participant à ce projet. Nous pourrions ne jamais savoir si l'œuvre est finie et à quel moment elle s'est finie ». Robert Barry, *A work submitted to David Askevold's Projects Class*, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, fin 1969. Ce parti pris du contenu non diffusé est assez caractéristique de l'art conceptuel. Ce dernier est par nature centripète. L'œuvre conceptuelle tend à se replier sur elle-même pour se soustraire à la préhension facile et aux lois du marché. Gerald Petit mise plutôt sur un effet centrifuge. Dans l'entretien, il explique notamment qu'il souhaitait que la rumeur se diffuse de bouche à oreille à l'échelle d'un territoire.



Gerald Petit, *Corre la Voce*, 2003, sang-écriture d'enfant, 150 x 130 cm env.

L'annulation de la signature

L'intervention clandestine en contexte réel est une donnée récurrente du travail de Gerald Petit comme en rend compte cet entretien. Qu'il investisse à des heures tardives des zones délaissées d'Épinay-sous-Sénart pour y improviser, en l'absence de tout public, des environnements lumineux, ou qu'il organise un vol simulé de ses peintures dans un centre d'art; qu'il lance une rumeur ou qu'il parte à la rencontre de ses homonymes en se fixant pour contrainte de travailler à leur insu, Gerald Petit semble privilégier la clandestinité parce qu'elle est l'outil idéal pour mettre son nom d'auteur et sa signature sur la sellette². L'artiste insiste par exemple sur le fait qu'à aucun moment il n'a pu revendiquer *La Rumeur de Dijon* à l'époque où celle-ci se développait. La signer aurait eu pour conséquence d'en ruiner immédiatement l'effet.

Travail sur la rumeur, le fait divers... Dès que ces mots sont énoncés, on pense presque aussitôt à Gianni Motti et à ses facéties médiatiques. En fait, *La Rumeur de Dijon* tourne précisément le dos au « paradigme-de-la-revendication-envisagée-comme-principe-créateur » (apparue avec Duchamp) qui continue à alimenter l'œuvre de Motti. Chez ce dernier, en effet, l'œuvre n'existe qu'à compter du moment où elle est signée³. *La Rumeur de Dijon* relève d'un fonctionnement inverse. Elle dépérit au moment où elle accède au statut d'œuvre d'art. Elle plaide pour une esthétique furtive, un art du secret; un art conceptuel du troisième type, en quelque sorte.

Même si elle n'a pas été revendiquée pendant de longs mois, *La Rumeur de Dijon* a eu un réel impact esthétique sur les habitants du Campus. Elle a incontestablement transfiguré le paysage universitaire en l'entraînant pour un temps sur les rivages du conte fantastique⁴. Il a suffi d'injecter un poison fictionnel dans les veines du réel et de le laisser suivre son chemin jusqu'à l'intoxi-

cation complète. Les étudiants ont d'ailleurs fini par s'approprier le mythe de la bête. Aux dires de certains observateurs, la rumeur continuerait à circuler.

L'Ombre du Nuage (2004) participe du même programme de questionnement de la signature. Sur ces deux photos de grand format l'artiste apparaît, déambulant dans l'espace urbain, à proximité de ses homonymes, comme pour perdre son nom. Chaque image est ainsi occupée en son centre par deux « Gerald Petit ». Parce qu'il se multiplie tacitement à travers l'image, le nom de l'artiste se banalise. La singularité de sa signature s'efface⁵ en même temps que ses effets authentifiants. On retrouve donc ici tous les éléments qui caractérisent son œuvre : un goût pour le dédoublement, pour l'infiltration du réel, pour l'invisible ainsi qu'un travail sur les soubassements linguistiques de l'image⁶. Plus récemment, l'artiste a remis en jeu l'idée de signature en organisant un duel de guitaristes sur les toits de Brooklyn. Dans la vidéo qui en résulte, deux signatures musicales s'annulent à travers une confrontation violente : celle d'Eddie Hazel (guitariste du groupe Funkadelic, auteur de *Maggot Brain*) et celle d'Ennio Morricone. À l'image, il est d'ailleurs très difficile de déterminer lequel des deux guitaristes joue Hazel et lequel joue Morricone. Les deux musiciens se sont livrés bataille pendant une heure et demi jusqu'à ce que l'épuisement les gagne. La vidéo les montre graduellement absorbés par la nuit tandis que la musique se dissipe tout aussi graduellement dans l'anonymat d'un bruit blanc⁷.

Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, pp. 144-145. Il semble toutefois que Berclaz continue à adhérer au « paradigme-de-la-revendication-envisagée-comme-principe-créateur » que j'évoquais un peu plus haut. Berclaz tend à s'approprier les paysages qu'il donne à voir, ce qui n'est pas le cas de Gerald Petit. À aucun moment ce dernier n'a dit : « Ces paysages sont à moi ». Gerald Petit tenait à ce que la rumeur reste libre et sans attache.

5. D'autant que l'image est, d'un point de vue formel, d'une neutralité absolue.

6. Lors de sa première présentation au Palais de Tokyo, le propos implicite de *L'Ombre du Nuage* était d'ailleurs corroboré par Bob George : des photographies noir et blanc de grand format faites à la chambre. Pour les besoins de ces photos, tous les artistes en résidence au Pavillon ont revêtu un postiche et des moustaches identiques de façon à simuler une identité homogène et à dissoudre leur signature respective dans une image de l'artiste stéréotypée. Ziad Antar, Louidgi Beltrame, Mathieu Simon, Gerald Petit, etc. semblaient ainsi être le produit d'un code ADN identique. (L'exposition avait d'ailleurs pour titre *Code Unknown* !) Bob George empruntait son titre à un morceau du *Black Album* de Prince, un album qui s'est arraché à prix d'or sur le marché pirate dans les années quatre-vingt. Dans *Bob George*, Prince, dont la voix est transformée par un vocoder, se livre à une critique violente de lui-même ainsi que de ses pairs stéréotypés.

7. Une première version de cette œuvre a été montrée à l'Open Studio de l'ISCP (New York) en novembre dernier. Le duel qui durait initialement une heure et demie a été ramené à des proportions plus proches du trailer, en prévision d'un montage final. On voit tout d'abord les musiciens jouant d'une façon assez construite. L'image passe ensuite au noir. Lorsqu'elle revient à l'écran, le ciel est déjà plus sombre; la musique est beaucoup plus nerveuse. L'image disparaît à nouveau et, lorsqu'elle réapparaît, elle est encore plus ténébreuse et la bande-son a passé le régime supérieur en matière d'agressivité, et ainsi de suite jusqu'au bruit blanc et à la nuit totale.

2. Cette méthode de mise en question de la signature est d'autant plus originale qu'elle n'a pas recours aux techniques appropriationnistes du type copie, plagiat, etc.

3. L'explosion de Challenger, par exemple, ne produit pas d'effet artistique tant qu'elle n'est pas revendiquée.

4. Cette intervention de Gerald Petit a en quelque sorte donné à voir un paysage ignoré par le regard quotidien. En montrant le revers mystérieux, elle a « désautomatisé » (Viktor Chklovski) la perception que les gens avaient du lieu. Il serait d'ailleurs intéressant de comparer *La Rumeur de Dijon* au *Musée du Point de vue* de Jean-Daniel Berclaz. « Cet artiste suisse a choisi pour référent et thème de ses actions paysagères le vernissage d'exposition : le temps de l'inauguration, le temps de la rencontre, aussi. Or, ce qu'expose Berclaz, c'est le paysage [...] En 2000-2001, Jean Daniel Berclaz organise ainsi une quinzaine de rencontres sur des lieux chaque fois différents arbitrairement sélectionnés, pas forcément touristiques, et dont la principale particularité est de pouvoir offrir un panorama, une vue : lieu proche d'une côte marine (Salins-de-Giraud, près de Marseille), ou Raëire, dans le district de La Hague, espace alpin (Hafelekar Bergstation en Autriche), berges fluviales (le Doubs à Besançon) ou encore un pont sur lequel s'installent les personnes conviées (pont de Fribourg en Suisse) », Paul

L'œuvre dialoguée ou ventriloquée?

Qu'il s'agisse de peintures, de photos, d'environnements lumineux ou de vidéos, les œuvres de Gerald Petit ne sont que les parties visibles d'un récit plus vaste qui s'élabore dans la réalité au contact d'interlocuteurs et d'interlocutrices rencontré(e)s de façon plus ou moins fortuite. Cyril, par exemple, un jeune garçon de onze ans, a débarqué un soir sans crier gare au centre d'art de Pougues-les-Eaux alors que l'artiste travaillait à l'étage supérieur. Une discussion s'est instaurée. La peinture, que cette discussion a inspirée, restitue sous une forme condensée⁸ l'effet d'identification narcissique qui liait à cette époque Cyril au centre d'art. Cette peinture mesure près de sept mètres de hauteur, et a été réalisée à l'abri de tout regard, une nuit peu avant le vernissage.

Les travaux contextuels de Gerald Petit s'amorcent ainsi de façon presque invariable par la quête d'un personnage réel dont la vie est déjà en soi sous-tendue par un noyau narratif suscep-

8. Cf. infra. La condensation.



The Viewers, 2004-2005, 12 minutes, extrait vidéo.

tible d'être développé. L'artiste établit dans cette perspective des contacts multiples par le biais de *chatrooms* ou en organisant des castings. Il lance ainsi ses filets sur le monde sans savoir ce que leurs mailles retiendront. Nul ne peut le prévoir par avance. L'aléa a ici son mot à dire. Toutefois, et contrairement à ce que l'idée d'acceptation du hasard peut sembler impliquer, ce travail ne débouche jamais sur de l'image documentaire puisqu'un documentaire impliquerait que l'artiste n'influence pas son sujet. Ce qui est loin d'être le cas ! Theo, par exemple, le protagoniste de *The Viewers*, est presque ventriloqué par l'artiste. Leurs deux personnalités tendent à se condenser. Mais comme le dit très joliment Clarisse Hahn, qui a tout à fait conscience d'influencer les sujets qu'elle filme : « Comprendre les autres et se comprendre soi-même sont une seule et même chose et cette compréhension s'interroge et se développe à l'infini⁹ ».

9. « À corps perdu », Clarisse Hahn interviewée par Claire Staebler, in *Hardcore – Vers un Nouvel Activisme*, catalogue d'exposition, Palais de Tokyo/Éditions Cercle d'art, Paris, 2003, p. 137.



The Duel, 2004, 7 minutes en boucle, extraits vidéo.

la condensation

« Condensation du latin *condensare*, "rendre compact", traduit l'allemand *Verdichtung*. Processus inconscient, et surtout onirique, par lequel une représentation, un mot, une idée en viennent à en représenter plusieurs. Exemple : Le personnage du rêve ne représente pas la seule personne réellement évoquée, mais remplace plusieurs personnes ou idées auxquelles il est associé¹⁰. »

10. Jean-Pierre Chartier, *Introduction à la pensée Freudienne*, Paris, Payot, [1993], 2001, p. 172.

Gerald Petit a largement recours au mécanisme de la condensation. On pourrait d'ailleurs se demander si celle-ci n'est pas à l'origine de l'atmosphère onirique qui enveloppe une bonne partie de son œuvre. Dans *The Duel*, par exemple, la bande-son est en quelque sorte rabattue sur l'image. Dans une scène « normale » pensée sur le mode hollywoodien, le spectateur aurait eu droit à un duel avec armes à feu sur fond musical. Ici, le fond musical semble s'effondrer sur la scène réelle pour ne faire plus qu'un avec elle. La condensation est également active à travers la majorité des photos et des peintures produites en atelier, par exemple *Nothing wrong ever again*, peinture dans laquelle apparaît la mère de l'artiste, qu'il condense avec Maurizio Cattelan. En

résulte une relecture ironique des relations œdipiennes qui lient l'artiste à son prédécesseur italien ¹¹. Cattelan est émasculé au passage, en douceur, comme si de rien n'était. Il faut reconnaître que la condensation est une donnée caractéristique de l'image narrative en général (voir Pontormo par exemple et tout le courant de la « peinture anti-classique ») ¹². Elle a longtemps permis aux peintres d'exprimer en une seule image statique des séquences narratives qui sont censées se succéder dans le temps. En soi, donc, la présence de la condensation dans cette œuvre n'a rien d'anormal. Mais il ne faut pas négliger le fait qu'elle est ici suramplifiée. Qu'elles soient déclinées en peinture ou en photos, toutes les *Julie* tendent à fusionner grâce à leur prénom. De même, tous les artistes en résidence au Palais de Tokyo se condensent en une seule personne grâce à un simple déguisement (*Bob George*). Enfin, la condensation affecte même parfois le processus de production des œuvres. C'est le cas par exemple avec *The Building*, œuvre pour laquelle la main

de l'artiste fusionne avec celle d'un enfant ¹³. Ou avec *Nightshot* qui condense un personnage vidéographique aux contours éthérés avec la réalité d'un décor étoilé qui sert de fond à la projection. Dans cette vidéo, il y a condensation réel/représentation. Quelle est l'origine de ces effets de condensation ? Ne sont-ils pas en définitive le reflet d'une accélération de l'information à l'heure des communications ultrarapides et virtualisées ? Internet – le principal pourvoyeur d'images à l'aune duquel l'impact de l'art peut sembler aujourd'hui bien dérisoire – est venu renforcer le processus de nivellement postmoderne amorcé par le grand zapping télévisuel. Toutes les informations, désormais, se chevauchent pour dessiner un paysage uniforme et sans couture. Le fantasme est devenu le réel et vice-versa. Les réalités interfèrent et se recouvrent pour ne faire plus qu'une. (*Overlap* est aujourd'hui le maître mot comme le suggère très justement Christian Robert-Tissot !). Il se pourrait bien que la condensation ne soit que l'expression d'un nouveau réalisme.

11. *I will not do anything bad ever again* (2005), montre la mère de l'artiste imitant à la perfection la pose prise par Cattelan sur le catalogue du même titre.

12. Antonio Pinelli, *La Belle Manière (Anticlassicisme et Maniérisme dans l'art du XVI^e siècle)*, Paris, Le livre de poche, 1996.

13. Pour réaliser *The Building*, Gerald Petit a recopié sur une vitre un dessin exécuté à sa demande par un enfant. La condensation, dans ce cas, n'opère pas seulement sur l'énoncé mais aussi sur l'énonciateur. La condensation est même suraccentuée dans *The Building*, puisque l'on voit ce dessin se former par condensation, au sens physique du terme cette fois, c'est-à-dire par un effet de buée.



Les Personnages, 2003, tirages argentiques, wallpainting, 120 x 100 cm, vue d'exposition, Cimaise et Portique, Albi.



Bob George, 2004, 1104 x 113 cm, 92 x 113 cm chaque, épreuves argentiques sur châssis, vue de l'exposition au Palais de Tokyo.

la méthode des énoncés filtrants

Juste un mot, pour finir, sur la méthode de travail singulière que Gerald Petit a mise au point en 2001. En règle générale, tout travail en contexte réel expose l'artiste au problème du choix. Une fois au contact du monde, en effet, une question se pose : quel sujet retenir dans ce vaste fatras ? La méthode des énoncés filtrants consiste à formuler au préalable, donc en atelier, un énoncé arbitraire qui va servir de filtre en contexte réel pour effectuer un tri des informations et se soustraire à leur envahissement. Dans l'hypothèse où l'énoncé filtrant bloque trop l'information, il peut être modifié par un très léger remodelage des signifiants qui le composent. À Pougues-les-Eaux, par exemple, deux lettres de l'énoncé initial ont changé pour mener à la réussite du projet ¹⁴. Pour *L'Ombre du Nuage*, l'énoncé filtrant stipu-

lait que l'artiste ne devait pas entrer en contact avec ses homonymes. Pour *The Viewers*, que tous les contacts devaient être dématérialisés et que la quête du sujet devait se faire sur le net. Les contraintes bizarres ou absurdes définies par ces énoncés peuvent parfois évoquer les rites d'une névrose obsessionnelle, telle celle de l'Homme aux Rats (analysé par Freud) qui, pour rembourser une simple dette, est contraint d'élaborer des plans très compliqués avec des obligations, des interdictions, de multiples détours, pour faire obstacle à une idée refoulée. Mais il n'est pas ici question d'idée refoulée. Il s'agit seulement de vampiriser le réel en trouvant une prise pour s'y engouffrer.

promu œuvre d'art. La sélection du ready-made est donc conditionnée par un énoncé qui précise les coordonnées spatio-temporelles de l'objet. Voici ce que dit Duchamp dans *Duchamp Du Signe*. « PRÉCISER LES "READYMADES" / En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), "d'inscrire un ready-made". — Le ready-made pourra ensuite être cherché (avec tous délais). / L'important alors est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous. » *Duchamp du signe. Écrits*, Michel Sanouillet avec la collaboration d'E. Peterson, Paris, Flammarion, [1975] 1994, p. 49.

14. Pour des précisions à ce sujet, voir l'entretien. La méthode des énoncés filtrants paraît hériter de la première définition du ready-made. On oublie en effet trop souvent qu'à l'origine, le ready-made a été conçu par Duchamp comme un rendez-vous avec un objet dont on ne connaît rien à part l'heure et la date à laquelle il va être

ENTRETIEN AVEC UN VAMPIRE

Nicolas Exertier: Peut-on parler des photos de *L'Ombre du Nuage* que tu as présentées en février 2004 au Palais de Tokyo ? Sur ces photos, tu apparais non loin de tes homonymes. Ceux-ci en revanche ignorent ta présence.

Gerald Petit: Ce projet s'inscrit dans la continuité logique de *La Rumeur de Dijon* dans la mesure où celle-ci mettait en crise la notion d'auteur, ou la question de la signature. Il m'était impossible de revendiquer l'œuvre (la rumeur) sans en tuer l'effet. Avec *L'Ombre du Nuage*, j'ai voulu approfondir cette question de la signature. C'est ce qui m'a déterminé à aller à la rencontre de mes homonymes pour faire des photos.

Tu t'es une nouvelle fois fixé une contrainte de travail assez stricte, je crois...

Oui, il ne devait à aucun moment y avoir de contact entre mes homonymes et moi. Les prises de vue devaient se faire sans qu'ils en aient conscience. Mon idée était de créer des moments très brefs de cohabitation visuelle. D'être à un moment précis ensemble, eux et moi, dans un même espace-temps mais sans qu'ils sachent que cette rencontre avait lieu.

Sur les clichés, on te voit très près de tes homonymes et tu téléphones.

Oui, parce que le téléphone est un très bon alibi de présence dans l'espace urbain, sans quoi tu es suspect.

Il y a comme une contradiction à l'intérieur de la photo ; mais celle-ci est essentiellement liée à un nom, Gerald Petit, donc à

une chose invisible qui n'apparaît qu'à travers la retranscription linguistique de l'image.

Oui. Toutefois, quand tu y songes bien, l'homonymie est un phénomène banal, courant. Mais dès qu'elle se rapporte à notre propre nom, elle prend des proportions troublantes. Il y a des gens qui depuis toujours se font appeler par ces deux noms : « Gerald Petit », alors même que c'est la chose qui est censée m'être la plus personnelle.

Si mes souvenirs sont exacts, tu as eu recours à un détective pour parvenir à identifier tes homonymes...

Oui, mais je n'ai pas pu continuer avec lui parce que ses honoraires étaient beaucoup trop élevés. Je me suis ensuite débrouillé pour faire les choses tout seul ou avec la complicité de quelques amis. Il a fallu parvenir à approcher ces gens, à les identifier physiquement ; ce qui en soi n'était pas une mince affaire puisque je ne voulais avoir aucun contact avec eux, en dehors de cette prise de vue. Il a ensuite fallu déterminer leur itinéraire, leur emploi du temps de manière à pouvoir créer ce moment de coïncidence. Et tout ça dans la discrétion la plus absolue. Nous avons mis trois mois pour nous assurer de l'identité de ces deux individus et pour cerner leur va-et-vient. La difficulté résidait aussi dans le fait que le dispositif photographique devait être d'une extrême discrétion.

Comment l'image a-t-elle été produite ? C'est un assistant qui s'en est occupé ?

Une assistante, Léonie Young. Je la remercie infiniment d'avoir participé à ce projet. Elle a été parfaite. Un de mes homonymes



The shadow of the cloud (Gerald Petit, Gerald Petit, Gerald Petit), 2004, 300 x 400 cm, tirage numérique.

était pharmacien ; il vivait dans le même immeuble que sa pharmacie. Il n'en sortait jamais, du moins pas dans les horaires diurnes. Il était donc très difficile de trouver une façon de l'attirer à l'extérieur. On spéculait en amont sur le fait qu'il allait peut-être à un moment promener son chien, acheter du pain, des cigarettes, ou qu'il irait au PMU. Rien de tout ça ne se produisait. Ça me désespérait ! Il était extrêmement affairé dans sa pharmacie et le reste du temps, il était chez lui, semble-t-il. Il a donc fallu trouver un moyen de provoquer sa curiosité, de manière à l'attirer à l'extérieur de sa pharmacie. Mon assistante est venue un jour avec un appareil photo sur pied, un appareil photo ostentatoire. Elle s'est mise à fixer sa vitrine, comme pour la photographier. Progressivement, il s'en est inquiété, mais ça a pris du temps. Près d'une heure ! Ce Gerald Petit est semble-t-il quelqu'un de très timide, de très introverti !

C'est amusant. La description de l'image te force à parler de toi-même à la troisième personne. Elle te rend comme étranger à toi-même.

Oui, c'est troublant, mon identité est mise à mal dans ces images !

Tu disais donc que ton double était quelqu'un de très introverti...

Oui, mais il a quand même fini par s'inquiéter de la présence de cet appareil photo sur pied. Il s'est donc approché de la porte. Et en arrivant devant, mais sans vouloir se manifester, il en a déclenché l'ouverture automatique. Il a alors pris une pose maladroite, un peu gênée, embarrassée, mais pile dans l'encadre-

ment. J'ai vu Léonie s'agiter. Je me suis donc rapproché puisque j'étais jusqu'ici à une vingtaine de mètres ; je faisais semblant de téléphoner depuis près d'une heure ! Et au moment où je suis rentré dans le cadre – tout en continuant à faire mine d'être en pleine conversation téléphonique – elle a fait l'image. Ce qui est assez troublant sur cette image, c'est que Gerald Petit regarde dans ma direction. On a l'impression qu'il me regarde. On a fait une seule image. C'est vraiment quelque chose d'ultra-providentiel.

Et pour le deuxième Gerald Petit ? Comment les choses se sont-elles déroulées ?

Pour le deuxième Gerald Petit, les conditions étaient différentes. On avait repéré qu'il rentrait en moyenne autour de vingt heures le lundi soir et le mardi soir. Il semblait absent les autres jours de la semaine. On s'est rendu dans son quartier plusieurs lundis soir et mardis soir de suite, aux alentours de vingt heures. On l'a raté une ou deux fois parce qu'on n'était pas synchrone. Le dispositif était très simple. Au moment où il est arrivé, Léonie faisait semblant de photographier un autre sujet. Il faisait nuit. L'appareil photo était dans un autre axe que celui de notre proie qui s'est fait flasher sans savoir qu'elle était la cible.

Il n'a pas réalisé qu'il se passait quelque chose ?

Non, pas du tout, puisque c'était une situation de prise de vue absolument plausible. Aucun des deux ne pouvait se douter de ma présence. Il était très important que la chose se passe de façon incolore, inodore ; un peu comme une rumeur d'ailleurs ; en préservant le sujet de ce qui était en train de se passer. Il était



The shadow of the cloud (Gerald Petit, Gerald Petit, Gerald Petit), 2004, 300 x 400 cm, tirage numérique.

important que l'essentiel de l'image soit préservé de tout artifice. À part cette fausse coïncidence, seul élément artificiel, le reste de l'image est une tranche de réalité.

D'où le titre *L'ombre du nuage* ?

Oui, l'idée était de jouer sur une modulation très brève de la situation, de jouer de ce dédoublement d'une façon presque anodine, comme lorsqu'un nuage passe devant le soleil et projette son ombre sur le paysage. C'est un phénomène banal, mais qui suffit à remodeler en profondeur la physiologie d'un lieu et la perception qu'on en a. En concevant ces photos, j'avais envie de perturber le quotidien avec une interférence lumineuse, l'ombre de mon nom.

En plus, il y a une chose troublante sur ces photos : tes deux homonymes se ressemblent étrangement.

C'est vrai. Et le pire, c'est que je ne m'en suis rendu compte qu'à la lecture des images. Les deux Gerald Petit en question sont physiquement très proches l'un de l'autre. On dirait presque des frères, voire même des jumeaux. La similitude est telle que j'ai alors eu un doute. Je me suis demandé si je n'avais pas traqué le même individu sur son lieu de travail et sur son lieu d'habitation. Je suis donc retourné dans le 13^e et le 14^e pour vérifier que ce n'était pas le cas. Heureusement, ce sont bien deux individus différents.

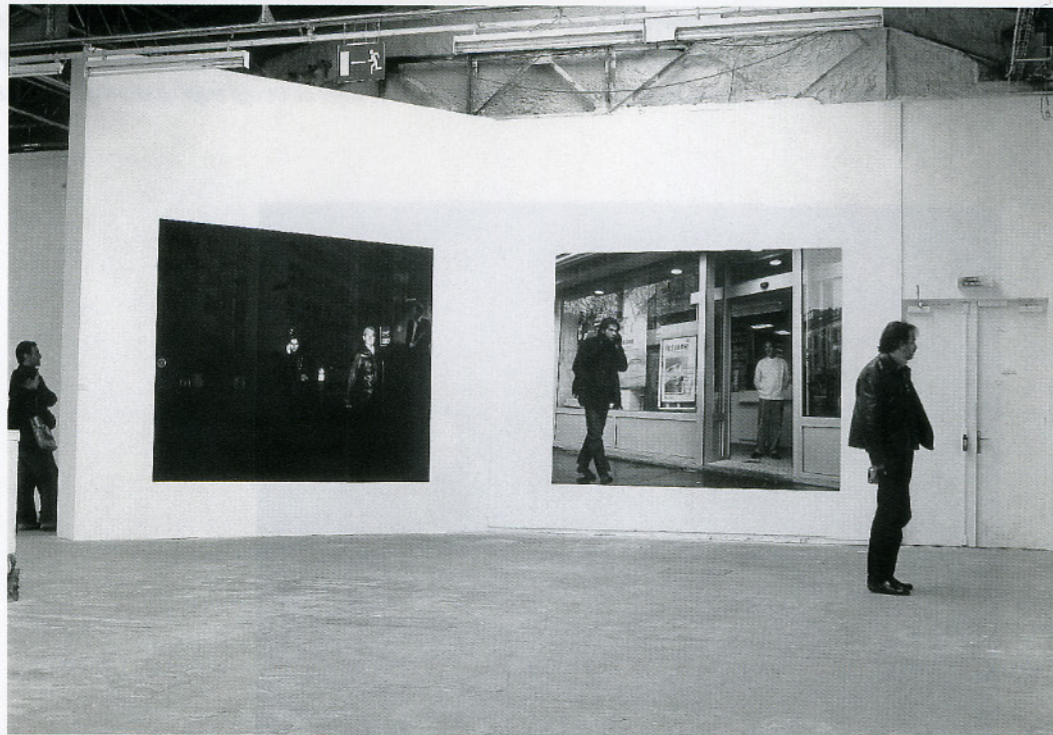
Penses-tu prolonger ce travail à travers d'autres œuvres ?

J'aimerais essayer de créer une situation qui réunirait mes deux homonymes dans un même espace, sans qu'ils en aient conscience, et capter cette proximité entre les deux. Mais je n'ai pas encore élaboré de plan. En tout cas j'aime l'idée que mes sujets puissent circuler et réapparaître de projets en projets.

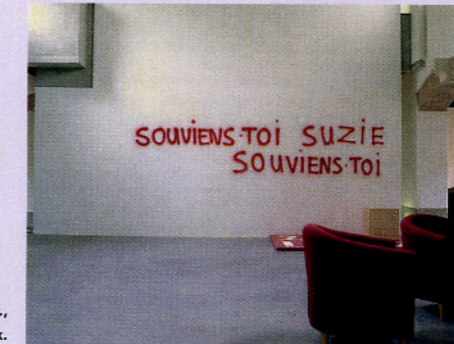
Je crois que tu as voulu ne pas être trop explicite au moment de la présentation de ces photos au Pavillon du Palais de Tokyo.

Tu craignais d'être didactique ?

Oui. Ce qui est intéressant, et problématique, avec un tel travail, c'est le moment de l'exposition, et la question : « comment rendre ça lisible en plus de visible ? ». Ce problème a fait l'objet de débats avec les commissaires de l'exposition. Ils souhaitaient que je donne un maximum d'informations sur le processus de production, de manière à ce que le contenu des images n'échappe pas au spectateur. J'étais plutôt réservé sur ce point. J'avais envie de ne faire apparaître que la réalité concrète de ces deux moments. Je parlais du principe que si le propos échappait au spectateur, c'était partie intégrante du travail. Puisque l'événement échappait aux sujets mêmes des photographies, il pouvait en être de même avec le spectateur, qui pouvait passer complètement à côté du nuage ! Il y a une part invisible qui m'est chère.



The shadow of the cloud (Gerald Petit, Gerald Petit, Gerald Petit), 2004, 300 x 400 cm chaque, tirage numérique, mur incliné, vue de l'exposition au Palais de Tokyo.



Souviens-toi Suzie, 2000, graffiti, 300 x 180 cm env., vue de l'exposition au centre d'art contemporain de Pougues-les-Eaux.

Le secret du dispositif était invisible mais les photos en revanche étaient d'un format monumental !

Effectivement, je les ai présentées sous la forme de tirages 3 x 4 m. C'est le format des affiches publicitaires qu'il y a dans l'espace public. Étant donné que les images de *L'Ombre du Nuage* sont des tranches de réalité urbaine parfaitement banales, il était important que leur format le soit aussi. J'ai choisi de montrer ces photos côte à côte mais pas sur un mur plan. J'ai fait réaliser pour les montrer une cimaise qui sort du mur principal un peu à la manière d'une page de livre qui commence à se tourner. Ce dispositif induit un rapprochement entre les deux images. Il crée une situation de livre ouvert qui donne à penser qu'il y a là, à l'état latent, un récit. Ce premier indice, très énigmatique, était renforcé par la présence sur le cartel, en dessous du titre, des trois noms répétés : « Gerald Petit, Gerald Petit, Gerald Petit ». Ça donnait au spectateur un peu attentif une clef de lecture, un code d'entrée dans le travail.

Il me semble, non ? Mais c'est vrai qu'il y a eu des débats qui me poussaient à faire quasiment le récit ou à rédiger le processus pour que tout devienne évident ; ce qui ne m'intéressait pas. Je parlais aussi du principe que ce travail n'allait pas être exposé qu'une seule fois. Cette exposition était seulement sa première forme d'apparition. Elle allait ensuite être relayée par un catalogue probablement ou une deuxième exposition. Et je misais sur le fait qu'entre-temps l'information sur la pièce pourrait circuler, au même titre d'ailleurs qu'un bruit qui court. Je voulais que l'énigme contenue dans ce travail ne puisse être décryptée que par les spectateurs les plus attentifs. Puisque c'est une enquête à la base, je pense qu'il était important que, dans sa lecture, cela demeure une enquête.

Ta résidence à Pougues-les-Eaux en 2001 a constitué une étape déterminante dans la mise en place de ton travail. J'aimerais

faire le point avec toi sur ce sujet. Tu avais jusqu'ici essentiellement développé une pratique d'atelier. Et d'une façon assez soudaine, tu es parti à la rencontre du contexte.

Cette exposition a permis un changement radical de mode opératoire. C'était la première fois que je tournais le dos au fonctionnement autarcique de l'atelier. J'avais jusqu'ici pour habitude de préparer longuement mes expositions par un travail en studio. J'ai mis près de deux ans pour préparer mon expo précédente au Musée Niepce ! Mais pour cette résidence à Pougues-les-Eaux, je suis parti du principe que la matière première de mon travail devait se révéler sur place. J'ai décidé de partir là-bas avec en tête une intention absurde. Il s'agissait de trouver sur place une jeune fille prénommée Suzie, âgée d'une vingtaine d'années, résidant à Pougues-les-Eaux. Je voulais aller à la rencontre de ce personnage potentiel tout en sachant que son existence était improbable, étant donné que Pougues-les-Eaux est une petite bourgade de quatre mille habitants. Je voulais tester le potentiel d'un postulat dérisoire, voir ce qu'il pouvait engendrer comme méthode, comme sujet.

As-tu trouvé cette Suzie ?

J'ai commencé doucement mes investigations en allant au café du coin, à la boulangerie, à la gare, etc. J'abordais les gens avec la question rituelle : « Connaissez-vous quelqu'un qui s'appelle Suzie, qui habite dans le coin, une jeune fille d'environ vingt ans ? ». Toutes les réponses allaient dans le même sens : « Non, nous ne connaissons pas de Suzie répondant à ce signalement, mais vous devriez aller jeter un coup d'œil de l'autre côté de la ville. Il est possible que vous la trouviez là-bas ». Je dois préciser que Pougues-les-Eaux est coupée en deux par une nationale reliant Nevers à Paris. À cette époque, il y avait un flux incessant de poids lourds. La traversée de la route était assez dangereuse et pouvait prendre du temps ! Les gens de chaque « rive » me

confiaient qu'ils n'allaient jamais de l'autre côté de la ville et qu'ils ne pouvaient présumer de l'existence d'une Suzie en face ! J'ai trouvé le phénomène impeccable ! Je me suis mis à chercher non plus une seule Suzie mais deux Suzie, habitant chacune d'un côté de la route, ayant toutes deux le même prénom, le même âge mais ne se connaissant pas, du fait de cette séparation.

Ce qui corsait un peu le projet !

Oui. Il y avait très peu de chance pour que je parvienne à mes fins, mais je voulais manifester l'existence de ce personnage, le rendre physique, réel.

Comment as-tu procédé ?

J'ai profité d'une exposition collective, dans laquelle je montrais des peintures, pour enclencher le processus.

Étaient-ce les peintures qui re-présentaient ton exposition antérieure au Musée Niepce mais avec une touche digne d'un Van Gogh du Dimanche ?

Exactement. J'ai procédé à une sorte de coup de théâtre dans le réel en « soudoyant » le régisseur du centre d'art de Pougues-les-Eaux afin qu'il simule le vol de ces peintures pendant une visite scolaire de l'exposition. Il devait profiter du moment où le groupe, guidé par deux médiatrices, se rendrait dans le parc pour voir une sculpture de Xavier Veilhan. Ça lui laissait juste le temps nécessaire pour décrocher les peintures à l'insu de tous, y compris de la direction du centre, et pour les remplacer par un graffiti énigmatique : « Souviens-toi Suzie, Souviens-toi ». Les médiatrices sont revenues du parc avec le groupe et ont découvert la chose. Un vent de panique s'est, paraît-il, abattu sur le centre !

Les médiatrices n'étaient pas dans la confiance ?

Non, personne n'était au courant des coulisses de l'affaire à part le régisseur. La directrice, Danièle Yvergniaux, a immédiatement été prévenue. Elle a évidemment cherché à me joindre, mais j'étais aux abonnés absents. Je l'ai finalement appelée pour lui expliquer que tout cela était parfaitement calculé, que les peintures n'avaient pas été volées, que c'était une façon de concerner le maximum de gens autour de l'apparition de Suzie.

Car pour tout le monde, il était évident à ce moment-là que Suzie était devenue quelqu'un de réel !

Oui. Pendant les quarante-huit heures qui venaient de s'écouler, elle avait occupé tous les esprits.

La nouvelle du vol s'est en effet rapidement diffusée...

... un peu comme une rumeur, en partie sans doute grâce au témoignage des gamins qui visitaient l'exposition au moment même où les peintures étaient dérobées. Les gens s'interrogeaient sur ce mystérieux graffiti !

Qu'as-tu fait par la suite ? Tu t'en es tenu à cette première manifestation ?

Non, j'ai continué à chercher mon sujet selon les mêmes critères, jusqu'à un appel providentiel : celui d'une femme m'expliquant que sa fille s'appelait Julie, qu'elle avait dix-huit ans et qu'en discutant de mon projet avec des gens à la chorale, elle s'était rendue compte qu'une copine connaissait une fille de dix-huit ans qui s'appelait également Julie et qui habitait de l'autre côté de la ville. La réalité rattrapait la fiction.

Et d'autre part, il n'y avait que deux lettres à changer pour rester conforme au projet initial...

Oui, la proximité et la ressemblance des deux prénoms étaient une autre coïncidence, d'autant que le prénom de Julie n'était



Souviens-toi Suzie, 2001, tirages argentiques et c-print, vue de l'exposition au centre d'art contemporain de Pougues-les-Eaux.

pas anodin pour moi. J'ai donc rencontré ces deux jeunes filles, et je leur ai simplement demandé si je pouvais les photographier ensemble. J'ai pris soin de jouer sur des artifices très simples. Sur la photo, les deux Julie sont maquillées de façon identique et portent le même vêtement. Je les ai photographiées rapprochées, de façon à accentuer une forme de gémellité que vient renforcer ou contredire – des jumelles ne pouvant avoir le même prénom – la mention Julie écrite par la même main que celle du graffiti initial. Le prénom peint sous la photographie devenait, dans le souvenir de Suzie, la clé nécessaire à la lecture de l'image. Je suis assez fasciné par la façon dont tu cherches tes sujets. Tu te fixes une contrainte presque obsessionnelle (Je dois trouver une fille qui s'appelle Suzie) et tu négocies ensuite avec le réel en révisant légèrement ton intention, si besoin est, sans toutefois la perdre de vue. Suzie devient Julie. Seules deux lettres du projet initial ont changé et tu restes finalement au plus près de l'objectif – ou de l'énoncé – que tu t'étais fixé. Tu pars au contact du monde avec une intention qui te sert de crible. Et tu en règles les mailles pour filtrer les aspects du réel que tu souhaites laisser passer. C'est presque une forme d'abstraction en fait.

J'ai opté pour cette approche à une époque où je ne parvenais plus à assumer un sujet créé de toutes pièces dans l'atelier. Je trouvais que cette façon de procéder tendait au monologue. Je laisse désormais mes sujets se construire dans le réel. Je cherche un point d'intersection entre un ingrédient artificiel et la réalité. À l'époque de l'exposition à Pougues-les-Eaux il y avait déjà en germe dans ton travail ce qui va se produire ultérieurement avec la rumeur de Dijon. Tu donnes une petite impulsion de départ susceptible de prendre une proportion médiatique non contrôlable qui amène les gens à participer à la production de l'œuvre. Parlons de cette rumeur. Tu l'as lancée en 2002. Tu l'as alimentée et documentée à ta manière. Peux-tu m'en dire davantage à ce sujet ?

J'ai réalisé ce travail dans le cadre d'une résidence sur le campus universitaire de Dijon, à l'Atheneum. J'ai été invité à intervenir le temps d'une année scolaire avec, à la clef, une exposition. J'étais bien évidemment intéressé par cette proposition mais en même temps je redoutais qu'en fin de compte elle débouche sur quelque chose de très conventionnel : une exposition qui ne concernerait qu'un petit groupe d'aficionados de l'art contemporain, étranger au campus. J'avais envie de partir au contact du contexte réel parce que l'expérience précédente à Pougues-les-Eaux s'était avérée enrichissante à tout point de vue. Il y avait eu des impondérables, des rencontres, etc. et j'avais envie de jouer une nouvelle fois avec ces dimensions. J'ai donc expliqué aux responsables de l'Atheneum que je ne souhaitais



Les bêtes, 2002, 100 x 120 cm, c-print/aluminium.

pas faire de l'exposition une fin en soi, et que je préférerais procéder à un travail d'infiltration du campus de façon à interagir avec son contexte, sa géographie, ses habitants, etc. Ils ont accepté et je suis revenu les voir quelques jours plus tard avec un projet qui consistait à lancer une rumeur et à travailler à partir des conséquences qu'elle générerait. J'ai donc décidé de faire courir le bruit d'une présence fantomatique, d'une bête, d'un monstre qui hantait les lieux.

Pourquoi avoir choisi un tel sujet ?

Tout d'abord, parce que je me suis basé sur la spécificité du lieu en le reliant à la tradition du cinéma d'épouvante. Le campus universitaire constitue la toile de fond de la majorité des films d'horreur depuis le tout début des années soixante-dix. Pour moi, c'était aussi une sorte de traitement allégorique d'un sujet récurrent dans l'histoire de la peinture : la chimère, le monstre, le mal. [Par exemple, les variations sur la figure mythologique du Minotaure, sur le mythe de saint Georges et du Dragon]. Cette figure du monstre resurgit d'ailleurs souvent à travers mes photographies de figurines en pâte à modeler. Il était nécessaire aussi que le sujet de la rumeur n'apparaisse pas comme un motif menaçant ou subversif. J'étais davantage intéressé par la mise en place d'une fiction que par une intrusion polémique sur le campus qui aurait coupé court toute émancipation du sujet.



Bad boy, 2001, 120 x 160 cm, c-print/aluminium.



Out of nowhere, 2002, 30 x 40 cm, c-print/cadre.



La fuite (Out of nowhere), 2002, 120 x 160 cm, c-print/aluminium.



Out of nowhere, 2002, still édité, livre.

Tu viens de faire référence à la peinture, mais lancer une rumeur n'était-ce pas, en définitive, une façon de renoncer à l'image ? Au contraire. Une rumeur est, à mes yeux, une image mentale collective. Je l'ai conçue comme une image. J'étais très attaché à l'idée que cette image mentale allait grossir progressivement en épousant l'échelle du territoire, en l'occurrence, celui du campus, par un procédé rudimentaire : le bouche à oreille. Cette image avait en plus le mérite de ne pas détenir de contours définitifs. Je savais que les gens, en la relayant, allaient en devenir les fabricants au même titre que moi, qu'ils allaient malgré eux y greffer des informations personnelles et que, très rapidement, la chose m'échapperait. Ça n'a pas manqué ! Je ne pouvais pas revendiquer la paternité de la rumeur, et encore moins la signer. La question de la signature ou la notion d'auteur semble en effet caduque face à ce genre de réalité. Comment as-tu procédé pour lancer cette rumeur ?

J'ai, au début de l'opération, sollicité l'aide de six complices. Chacun a diffusé cette histoire de monstre auprès d'un deuxième cercle de personnes, en la présentant comme une rumeur qui circulait déjà. C'était assez simple. Il suffisait d'introduire le phénomène avec un « Au fait, as-tu entendu parler de cette chose ? » Est-ce que la rumeur a vite pris ?

La rumeur a vraiment pris à compter du jour où la presse locale s'est mise à en parler, soit trois ou quatre mois seulement après le début de l'opération. Un de mes complices s'est chargé d'introduire le sujet auprès des membres de la rédaction du *Bien Public*. Il leur a expliqué qu'une rumeur circulait avec insistance sur le campus et qu'il pouvait être intéressant d'en parler. Un papier est sorti : « Elle court, elle court, la rumeur ». De là, les habitants du campus se sont mis à prendre la chose au sérieux. On commençait à en entendre parler régulièrement. Les gens se sont approprié cette chose et l'ont complètement fantasmée. Tu t'es mis à semer des indices susceptibles d'accréditer l'existence du monstre ?

En fait, j'ai fait ça dès le tout début du projet mais de façon sporadique afin de ne pas éveiller les soupçons. Les indices que je semais étaient conformes à ce que disaient les gens. Les effets d'apparition de « la chose » étaient littéralement dictés par eux. La fiction collective précédait le réel.

Oui, tout à fait. Je rebondissais sur les témoignages. Si quelqu'un prétendait que la bête avait agressé quelqu'un à tel endroit, je me rendais sur les lieux pour y déposer des traces de sang ou les indices d'une lutte potentielle. Mais aux yeux des gens, j'étais perçu comme un artiste un peu désemparé qui s'in-

La fuite (Out of nowhere), 2002, 120 x 160 cm, c-print/aluminium.



téressait à cette rumeur en observateur passif. Ils ne soupçonnaient pas que j'en étais à l'origine. J'apparaissais sur le campus comme quelqu'un d'oisif et d'assez peu intéressant en définitive. Pour que l'œuvre existe, j'étais contraint de paraître désœuvré. J'étais obligé d'entretenir un lien schizophrénique au projet, de tenir un rôle à la Docteur Jekyll et M. Hyde, maladroit la journée et manipulateur la nuit!

Aux yeux des étudiants tu t'en tenais à documenter le phénomène. Quel moyen utilisais-tu?

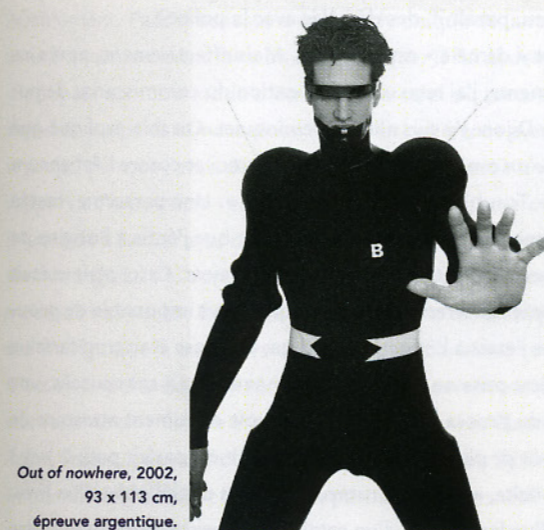
J'utilisais les moyens les plus simples qui soient: un appareil numérique courant, et de l'image vidéo imitant le grain de l'image des caméras de surveillance de façon à créer un effet vérité. C'était une façon de jouer avec la rhétorique de l'image documentaire. J'ai mis en place des petits happenings avec des groupes d'étudiants qui, par exemple, simulaient un mouvement de panique le plus sérieusement possible, de façon à pouvoir le do-

cumenter en prétextant qu'il y avait eu un mouvement de panique analogue auquel je regrettais de ne pas avoir assisté. Ce qui m'intéressait, c'était aussi et surtout la réaction des autres étudiants, témoins de scènes pour le moins déconcertantes, sans artifices apparents.

Tu as ajouté une pièce à ton puzzle énigmatique en faisant intervenir des hommes en noirs sur les toits de la ville. La presse locale s'en est rapidement emparée et les a qualifiés d'« hommes-mystères ». Ils ressemblaient à des héros de science-fiction. Leurs costumes semblaient masquer des excroissances corporelles.

Oui. Il s'agissait d'utiliser des archétypes de la figure du super-héros des années soixante qui fait vraiment partie de l'imaginaire collectif. Il fallait éviter toute confusion. Je voulais que les gens pensent tout de suite à un super-héros et non pas à un catcheur, à un saltimbanque, ou à une référence au groupe Kiss!

Out of nowhere, 2002, 120 x 160 cm, c-print/aluminium.



Out of nowhere, 2002, 93 x 113 cm, épreuve argentique.



Les personnages, 2003, tirages argentiques sur châssis, vue d'exposition, centre d'art Cimaise et Portique, Albi.

Ce qui m'intéressait, c'était de jouer sur la dimension du double, ou si tu préfères sur la dimension schizophrénique du super-héros. Étudiant ou reporter le jour, il devient super-héros la nuit. C'était une métaphore de mon propre personnage.

Car les hommes-mystères dont la presse a parlé étaient en réalité des étudiants?

Des étudiants sélectionnés par casting. J'en ai rencontré plus d'une centaine, pour en sélectionner huit, selon des critères variés, de complémentarité physique notamment.

Tu avais choisi des extrêmes en matière de taille.

Oui, j'ai voulu jouer sur les archétypes, et la notion de quota qui est une donnée caractéristique de la science-fiction depuis les premiers Marvel. L'idée était de constituer une sorte de famille plausible de super-héros, chacun ayant sa spécificité physique: le grand, le gros et le petit; le cerveau et la brute, etc. J'ai donc recruté un individu de deux mètres quinze que tout opposait à une jeune fille qui, de son côté, ne mesurait qu'un mètre cinquante-trois.

Tu les faisais apparaître dans divers coins de la ville. Très brièvement? Sur des toits?

Ils n'apparaissaient que sur les hauteurs de la ville! Et quelques minutes seulement à chaque fois.

Sur des bâtiments emblématiques de la ville?

Non, simplement sur les bâtiments les plus accessibles. Car je te rappelle que tout cela se faisait dans la clandestinité la plus totale. J'aurais bien sûr adoré qu'ils soient perchés sur les toits de la mairie de Dijon ou sur la tour des Ducs de Bourgogne. Mais c'était impossible. J'ai donc utilisé le toit de la gare de Dijon, les toits de quelques immeubles du centre-ville et puis le

toit de quelques bâtiments de l'université, comme ceux de la bibliothèque et de l'Atheneum. Leur apparition durait quelques minutes. Ils arrivaient au bord du toit, ils se positionnaient pour former une ligne, puis disparaissaient.

Le fait que tu paraisses ne pas faire grand-chose ne dérangeait-il pas les responsables de l'Atheneum?

La situation devenait effectivement compliquée pour eux, notamment pour la directrice qui occupait le poste par interim car elle n'avait pas été à l'initiative du projet. Mais aussi pour Peggy Camus, chargée de la programmation, qui a été très complice sur toute la durée du projet malgré les pressions émanant des partenaires financiers lui reprochant le manque de visibilité de la résidence. Il y a eu une période trouble, compliquée, au cours de laquelle je ne pouvais pas exposer les éléments du projet au risque de le suicider. J'ai donc opté pour la programmation d'une exposition de clôture, ce qui a calmé les esprits, et complété le scénario de la rumeur. En juin, nous avons diffusé le carton d'invitation et j'ai commencé le montage de l'exposition. J'ai mis en place les œuvres avec quelques assistants. Mais le week-end précédant le vernissage nous avons, dans les règles de l'art, rendu l'exposition impénétrable, et donc impossible à visiter! À la place est apparue une palissade de sécurité, avec une bande à chevrons comme celles utilisées par la police pour sceller les lieux lorsqu'une enquête judiciaire est ouverte. La visibilité du projet disparaissait au moment même où elle devait être révélée.

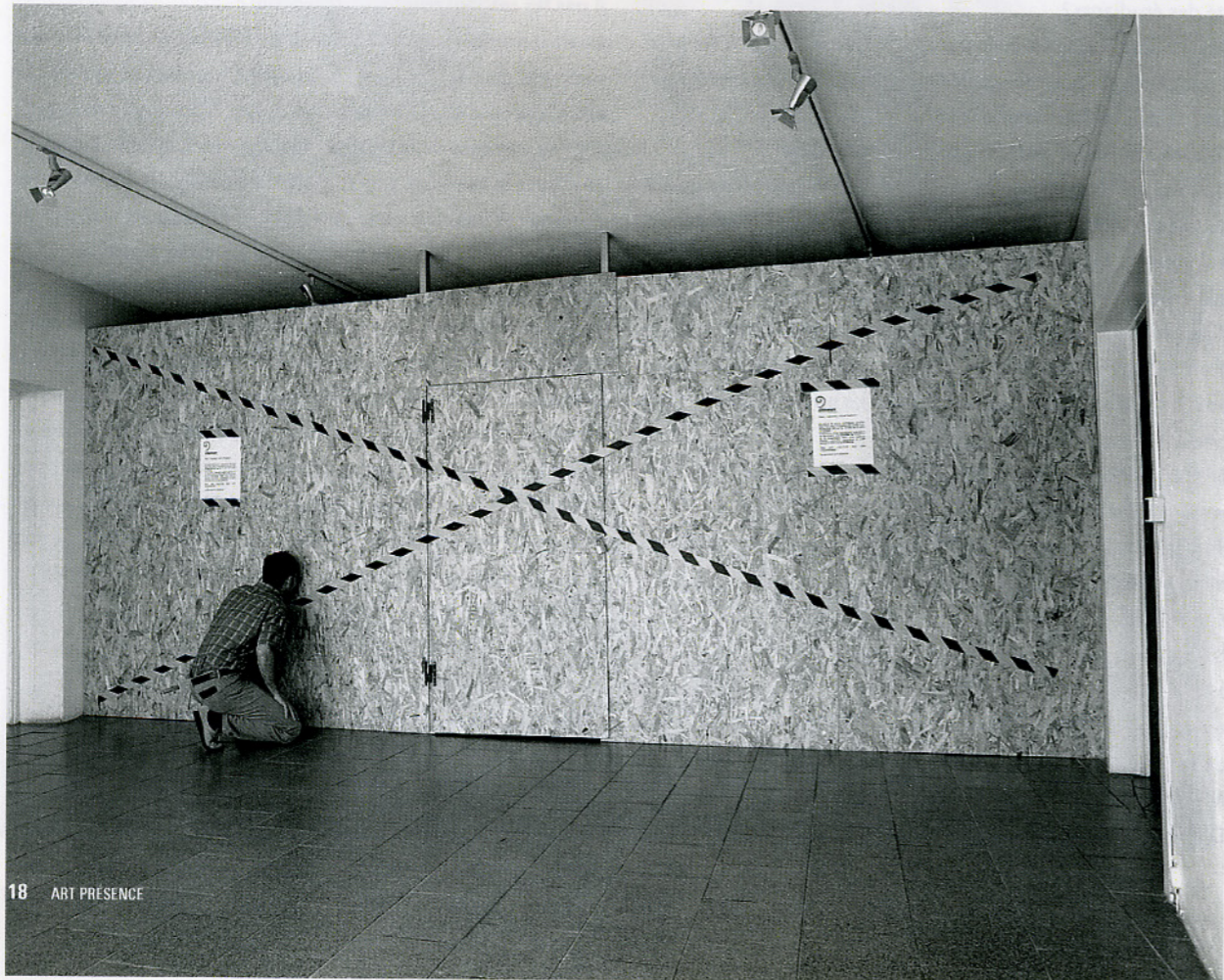
Cela pouvait évoquer la *Closed Gallery Piece* de Robert Barry mais avec une dimension dramatique en plus?

Absolument. Le spectacle n'était plus celui d'une exposition, mais d'un fait divers intrigant attirant un public qu'une exposi-

tion n'aurait certainement pas engendré ! Le personnel du lieu était tout aussi interloqué que les passants. Un certain nombre de visiteurs est venu voir la palissade sans avoir conscience qu'il s'agissait d'une exposition ! La police, alertée, n'est pas venue à la demande de la direction de l'Atheneum qui s'est retrouvée responsable du projet à ma place, puisque j'étais injoignable depuis le fâcheux événement. Un courrier très laconique a été envoyé à temps pour prévenir le public de l'annulation de l'exposition suite à un problème malencontreux. Ce courrier précisait qu'une information judiciaire avait été ouverte. L'information a suscité la curiosité d'un certain nombre d'entre eux. Le standard téléphonique a été inondé d'appels. En quelque sorte, le public répondait présent malgré tout. C'est l'invisibilité de l'exposition qui lui donnait sa visibilité médiatique.

Exactement. La télévision locale s'en est mêlée. Peggy Camus, en duplex avec le journal régional tout comme dans le journal local, a présenté un communiqué officiel, un démenti, rejetant en bloc toute relation entre cet événement fâcheux et la rumeur. Mais l'effet de dénégation entérinait davantage cette dernière.

Out of nowhere, 2002, livre Out of nowhere.



Tu as eu, paraît-il, des démêlés avec la police ?

Le mot « démêlé » est trop fort. Mais effectivement, après les événements, j'ai reçu une convocation du commissariat de police de Dijon. J'y suis allé un peu inquiet. On m'a expliqué que quelqu'un avait porté plainte contre moi et contre l'Atheneum pour « Troubles sur la voix publique ». Une personne, restée anonyme, avait conclu après enquête, que j'étais à l'origine de la rumeur et des troubles qui en découlaient. Cette plainte était bien entendu irrecevable, parce qu'il était impossible de prouver que j'étais à l'origine de tout ça. La chose était trop farfelue pour être prise au sérieux ! J'ai demandé, mais sans succès, une copie du procès-verbal ou d'un simple document attestant de ce dépôt de plainte. Ce document aurait été parfait pour le livre ! Par la suite, en effet, la rumeur de Dijon a fait l'objet d'un livre. Oui, d'un livre et non d'un catalogue ! J'insiste vraiment sur cette distinction. Je voulais un objet qui nous transporte plutôt du côté du récit que du commentaire sur un processus de travail. Ce livre a presque un aspect documentaire. A priori, tu y apparais comme un élément parmi cent autres, comme le maillon d'une chaîne dont tu n'as pas le contrôle.

Absolument. Pascal Beausse a écrit la chronique de la rumeur sans à aucun moment faire un texte critique. Je lui ai demandé d'adopter un autre mode d'écriture que celui du texte analytique. Et il a parfaitement réussi ! C'est en cohérence avec tout le projet, puisque j'avais demandé à l'Atheneum d'avoir un autre rapport à l'exposition – en n'en présentant pas –, et je m'étais imposé de travailler avec des méthodes qui en temps normal me sont étrangères. J'ai donc demandé au critique de renoncer à sa méthode habituelle. En fin de compte, ce livre est un objet assez ambigu que je considère comme à part dans mon travail. C'est un livre d'images, un récit ; les enfants l'adorent parce qu'il leur raconte une histoire à la manière d'une nouvelle illustrée de Bram Stoker, par exemple. Préserver l'énigme était également important. Il ne fallait pas que la parution du livre défloré le processus global. C'est pourquoi il a paru un an après les événements. Une parution prématurée aurait porté un coup fatal à la diffusion de la rumeur.

La rumeur s'est prolongée à travers une exposition à l'Atheneum avec Lilian Bourgeat.

Cette exposition a eu lieu à peu près un an et demi après les « événements ». Avec Lilian, on avait envie, depuis un certain temps déjà, d'associer nos travaux respectifs. Ce n'était pas évident car nous faisons des choses très différentes. Il fallait donc trouver une configuration adéquate pour permettre le jumelage. À cette époque, Lilian travaillait sur ses *Dispositifs Promotionnels*. Il a donc décidé de réaliser un *Dispositif Promotionnel*/tapis roulant pour la présentation du livre.

Les spectateurs qui voulaient se mettre en situation de lecteurs devaient monter sur ce tapis.

Oui. Nous avons dissocié les pages du livre et nous les avons distribuées sur un présentoir parallèle au tapis. Dès l'instant où le spectateur montait dessus, le tapis roulant se déclenchait et empêchait la lecture de l'ouvrage, son défilement étant trop rapide. Cela renforçait l'illisibilité de ce média si particulier qu'est la rumeur. L'exposition s'appelait d'ailleurs « La rumeur : circulez y a rien à voir »

En parallèle de tes travaux contextuels, tu continues un travail en studio... Tu me disais l'autre jour être fasciné par les capacités « sublimes » du médium photographique, par cette capacité qu'a la photo de transformer n'importe quel modèle un tant soit peu préparé en une sorte d'icône absolue.

J'essaye effectivement de produire à travers la photographie un simulacre sublimé de la personne représentée. La photographie est, quand on y songe bien, l'instrument idéal pour qui veut raconter des mensonges. Pourtant, et c'est surprenant, la plupart des grandes théories sur la photo mettent l'accent sur la saisie

brute du réel, l'effet vérité, la transparence documentaire, le « ça a été », etc. En règle générale, quand j'utilise la photo en studio, je l'utilise comme un moyen pour tricher, pour raconter d'autres choses sur les individus, pour les inscrire dans une sorte de scénario alternatif qui a peu de chose à voir avec ce qu'ils sont en réalité. Je travaille exclusivement avec des modèles anonymes, des gens de ma famille ou de mon entourage proche, mes étudiants parfois.

Tu as fait toute une série d'images avec le concours de ta mère que tu as transformée par exemple en une rock star tout à fait crédible.

Oui. En fait, et paradoxalement, si ces images fonctionnent bien, c'est sans doute parce que ma mère est un modèle qui s'ignore. Ce serait un peu exagéré de dire qu'elle a une conception du portrait photographique directement dérivée du photomaton, mais c'est un peu ça. Dès qu'elle voit un objectif, elle se recoiffe et sourit ! Je suis obligé de ruser pour la saisir en des instants où elle ne maîtrise pas sa pose. Que ma mère soit déguisée en *Maurizio Cattelan*, qu'elle soit maquillée en *Alice Cooper*, ou qu'elle pose en post-hippie avec les bras couverts de tatouages au fin fond du Massachusetts, l'image ne réussit que parce qu'elle lui échappe. Si elle tentait vraiment d'incarner ce que j'attends d'elle, ça échouerait.

À travers tes photos, tu effaces résolument l'identité de tes modèles. Mais au fond, tu n'as jamais vraiment été intéressé par la question du portrait même si tu peins des individus. Tu parles d'ailleurs plus volontiers de figure ou de sujet.

En peinture, j'ai toujours été attaché à une facture naturaliste qui permet de restituer l'illusion du sujet, sans excès, sans interprétation, comme pour créer une deuxième enveloppe.

Mais tu ne cherches pas pour autant à capter une quelconque « intériorité » de tes sujets.

Effectivement. Je ne cherche ni à capter l'intériorité de mon modèle, ni à saisir l'individu par un effet de mimétisme. Je cherche plutôt à fabriquer un double. Cette question du double est omniprésente et sous-jacente à l'ensemble de mon travail. L'individu qui pose fait plutôt office de tremplin. C'est le squelette sur lequel vient se greffer une autre réalité.

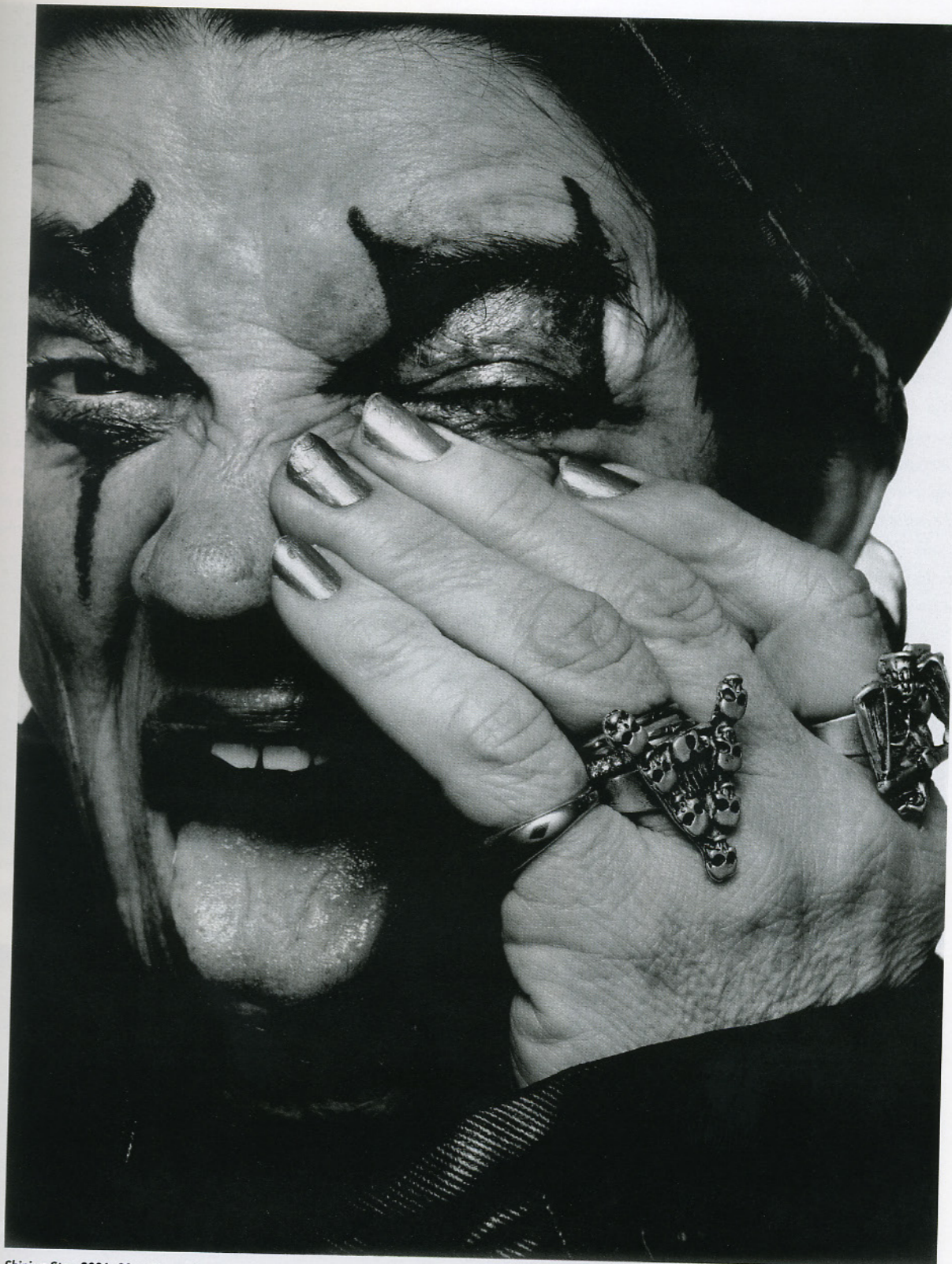
On pourrait dire qu'il s'agit de transfiguration plus que de figuration à proprement parler.

Oui, de transfert tout au moins.

Comment peins-tu ? Travailles-tu en présence de tes modèles ? Non, je peins toujours d'après photo ; justement pour minimiser les attentes du modèle. Le travail se fait donc en deux étapes. J'ai un rapport à la peinture qui est assez laborieux. Je ne cherche pas du tout à trouver une facture particulière, une touche par-



Mother, 2004, 30 x 40 cm et 120 x 160 cm, tirage pigmenté.



Shining Star, 2001, 30 x 40 cm, épreuve argentique.

ticulière. Je ne crois pas du tout à ces questions de « vibrations » qu'il peut y avoir au moment de la pose. Tout ça m'emmerde prodigieusement. Ce sont des choses que j'ai complètement évacuées. La peinture m'intéresse aussi et surtout pour des questions statutaires, de convention culturelle aussi. C'est un médium surclassé, encore aujourd'hui. La tradition du portrait peint est tombée en désuétude mais le genre convoque toujours une dimension sociale et reste une vanité. C'est dans ce sens que je l'utilise quand je peins Cyril sur le mur du centre de d'art de Pougues-les-Eaux. Pour ce même, la peinture est perçue comme précieuse, comme un privilège, alors qu'elle ne figure plus nulle part dans le quotidien d'un enfant. Mais je parle d'un genre dans la peinture. Mon rapport est différent avec le paysage par exemple.

Tu sembles accorder depuis quelque temps beaucoup d'importance à cette notion de paysage. Tes titres, d'ailleurs, en témoignent : *L'Ombre du Nuage*, *L'arbuste épineux*, *Cette nuit, la nuit d'avant*, *la nuit d'après*, *Otter Lake*, etc.

C'est arrivé tardivement dans mon travail. C'est la rumeur qui m'y a mené puisque c'est la première fois que j'œuvrais à l'échelle d'un territoire. En ce moment, je cherche en quelque sorte un

moyen de ramener cette expérience du paysage dans l'espace de la peinture. Mais je voudrais m'affranchir autant que possible de l'objet-tableau pour lui préférer un espace pictural enveloppant ; une sorte d'effet « all-around ».

Tu comptes le faire sous la forme d'une peinture murale ?

Non, cette peinture envahira un espace global : c'est-à-dire les quatre murs et le plafond. Seul le sol sera épargné puisque ce qui est censé se jouer au sol se jouera en fait au mur. Je voudrais également que ce paysage soit animé par un mouvement réel. C'est un projet que j'ai d'ailleurs intitulé *Moving Paintings* en jouant sur le double sens du mot, puisque « moving » veut à la fois dire « en mouvement » et « émouvant ». J'ai envie de mettre le spectateur au centre d'un dispositif pictural mobile, et potentiellement émouvant.

Comment vas-tu procéder ?

C'est toute la question (rires) ! En fait, le principe est à la fois très simple et en même temps un peu compliqué ! J'ai été confronté à des problèmes techniques que je ne suis pas parvenu à résoudre immédiatement. Et ça m'a retardé dans la phase de réalisation. Le principe consiste à utiliser des pigments colorés sensibles à différents types de lumière. Il suffit théorique-



Cyril, 2001, peinture à l'huile/mur, 650 x 220 cm, vue d'exposition, centre d'art de Pougues-les-Eaux.



Cette nuit, la nuit d'avant, la nuit d'après, 2003, 120 x 100 cm, tirage pigmenté.

ment de trois ampoules et d'un variateur de lumière. La variation lumineuse sollicite à tour de rôle chaque pigment et ça donne corps à différents motifs qui apparaissent les uns après les autres selon une cadence rapprochée. L'alternance créera l'animation. La peinture, qui d'ordinaire est une chose fixe, immobile, sera animée d'un véritable mouvement.

Tu as déjà réalisé des maquettes pour ce projet ?

J'ai fait quelques maquettes avec ce qui constitue pour moi l'incarnation du paysage romantique par excellence. Tu sais, ces herbes hautes balayées par le vent au bord des falaises bretonnes. Je suis fasciné par leur chorégraphie hypnotique. En fait, je ne connais ce type de paysage que conceptuellement car je n'y ai jamais été confronté de visu. D'où l'idée de les fabriquer artifi-

ciellement, de les transposer dans un espace clos et d'essayer de reproduire leur mouvement en peinture animée.

Au fond, *Nightshot* est un peu le prolongement des *Moving Paintings* mais appliqué à la vidéo.

Oui. En y réfléchissant, je me suis rendu compte qu'animer la peinture revenait d'une certaine manière à en dédoubler la réalité première. J'ai eu envie de poursuivre cette expérience de dédoublement avec l'image vidéo. J'ai donc conçu un fond noir parsemé de petites ampoules contrôlées par un programme. Le mur ainsi traité imite une constellation. – Ce qui est une façon de jouer sur un cliché romantique qui nous émeut tous ! – Une vidéo est ensuite projetée sur ce mur étoilé. Elle nous montre une jeune fille, une *Bérénice* moderne qui se déplace.



Nightshot, 2005, c-print/aluminium, 100 x 120 cm.

La lumière réelle épouse les mouvements de cette Bérénice filmée puisque les étoiles s'allument aux endroits où passe sa chevelure.

Oui, en théorie ! Le projet est en cours de réalisation. L'image de *Nightshot* est le produit d'une synthèse entre l'image vidéo et le papillotement de la lumière réelle. C'est une façon de créer une vraie « fausse image ». À travers cette pièce, j'ai voulu jouer sur une double illusion optique. La projection étant déjà une forme d'illusion, et les petites étoiles sur fond noir du décor réel en constituant une autre. Il s'agissait de confondre la réalité de la lumière pure avec la réalité de la lumière projetée.

C'est un objet réel qui vient renforcer l'illusion filmique.

Oui, c'est le réel qui vient finir l'image. Une partie de l'image n'est pas dans l'image.

J'aimerais que l'on parle un peu, pour finir, de *The Viewers*, l'œuvre sur laquelle tu travailles actuellement.

Le projet a démarré par la quête d'un individu dans une géographie parallèle à celle de la ville.

C'est-à-dire ? Selon le même procédé que pour Suzie ?

Pas tout à fait. Je suis arrivé à New York avec l'idée de rechercher quelqu'un dont je ne savais encore rien. La seule contrainte de départ consistait à trouver le sujet sur le web. Il y a beaucoup de célibataires à New York et beaucoup de sites web dédiés à la rencontre sur lesquels on consulte des profils de partenaires potentiels. Ces profils sont des « synthèses sublimées » de leurs personnalités. Ils dessinent l'allure générale d'un être idéal qu'ils recherchent dans ce paysage sans limites. J'étais fasciné par l'idée de pouvoir rencontrer des individus (de profil !) sans me déplacer dans les artères de la ville. J'ai entretenu, pendant plusieurs semaines, des « relations » avec un certain nombre d'hommes et de femmes par le biais de ces *chatrooms*. J'ai privilégié ceux qui étaient les plus enclins à des discussions « hors mensurations » !



Nightshot, 2005, c-print/aluminium, 100 x 120 cm.

Il me semble que ton intention au départ était de filmer ces individus ?

Oui, je voulais les filmer dans une situation de proximité. Je voulais qu'ils puissent dialoguer sans pouvoir à proprement parler se voir ou se rencontrer. Un même lieu devait servir d'interface à l'échange. J'avais donc choisi un restaurant à New York qui effectue une rotation sur lui-même en une heure. C'est cette rotation qui devait déterminer la durée de l'échange, face à un paysage qui changeait au gré des reflets sur la baie vitrée du restaurant, pendant le lever du soleil. Trois personnes ont accepté de se prêter à cette expérience. On a alors travaillé sur l'idée et sur le mode opératoire. J'étais très excité par ce projet. Mais la direction du restaurant y a opposé son veto, malgré trois semaines de négociations. J'étais encore une fois désœuvré. Mais peu de temps après, j'ai entretenu des échanges assez denses avec un nouveau complice, intrigant, presque déroutant. Il était

complètement ancré dans une autre réalité. Il me parlait de ses relations mentales avec les gens, de son rapport aux lieux et aux architectures de transition ou de passage tels que les gares et les aéroports. Comme je te l'ai dit, j'étais littéralement obsédé par la notion de paysage, ou par l'idée d'architecture mouvante, et je faisais en parallèle des recherches sur les lacs.

Pourquoi les lacs ?

À cause des lacs de Central Park. Mais aussi parce que les baies vitrées et réfléchissantes du restaurant m'avaient évoqué la surface d'un lac qui produisait les reflets d'un réel figuré. Spontanément j'ai cherché du côté des lacs du Michigan, par familiarité. Et, un jour, au cours d'une de mes lectures, je suis tombé sur une légende du XVII^e siècle concernant Otter Lake. Cette légende racontait le destin tragique d'une jeune femme, qui s'était noyée dans Otter Lake pour échapper à un mariage qu'elle refusait. Depuis son suicide, elle n'a de cesse d'appa-

raître à la surface de l'eau à certains moments de l'année. Comme tu peux le constater, c'est une légende d'une extraordinaire banalité ! Mais en raison même de cette banalité, il y avait dans cette histoire quelque chose d'assez touchant. Je me suis mis à écrire une histoire inspirée d'Otter Lake que j'ai racontée à mon nouvel ami, Theo, qui n'a pas réagi plus que ça. Puis nous avons arrêté un moment nos échanges. Il a quitté la ville quelque temps; je suis rentré en France avec mon fils et le contact n'a repris qu'à mon retour.

Et c'est là qu'un miracle s'est produit, je crois.

Oui. En reprenant contact, je lui ai reparlé de ce qui me préoccupait et de ces lacs, notamment. Il m'a alors raconté une histoire en tout point identique à la mienne mais en la faisant sienne. Il l'avait littéralement intégré à sa biographie !

L'histoire ne t'appartenait plus. Elle était devenue sienne, un peu comme la rumeur que les Dijonnais s'étaient appropriée. Exactement. Il m'a raconté d'autres histoires, des expériences qui étaient fascinantes. Une partie de ces propos avait été les miens. Mon projet se redéfinissait tout à coup. J'avais envisagé de produire un récit, de créer des effets pour un film, et là, je n'avais plus à produire le moindre artifice. Son témoignage suffisait.

C'est à ce moment-là que tu as décidé de le rencontrer ?

Oui. On a discuté autour d'un café et je lui ai proposé de me raconter ses histoires pendant des séances filmées. Ses premiers mots ont été : « You can't imagine the number of people I had a strong relation with during the last six months, without a word, no contact, except a look... » (« Tu ne peux pas imaginer le nombre de personnes avec qui j'ai eu une relation intense pendant les six derniers mois, sans même un mot, aucun contact, juste un regard ! »). Il poursuit : « I always thought it was easier that way, when they don't know you, they don't even know that you exist. I mean, it's easier don't you think? [...] (« j'ai toujours pensé que c'était plus facile comme ça : quand ils ne te connaissent pas, ils ne savent même pas que tu existes. C'est plus simple, tu ne crois pas ? »).

La chose fascinante dans cette œuvre, c'est que cet homme est presque ventriloqué par tes propos sans en avoir conscience. Oui, il a, semble-t-il, inconsciemment intégré mon texte à son témoignage. Pour moi, c'était inespéré. J'avais réussi à infiltrer la réalité de cet individu ; mes histoires étaient devenues les siennes.

Un autre aspect me paraît important : par le biais de Theo, le récit fantastique rejoint le réel, puisqu'il s'agit cette fois d'un témoignage que tu enregistres.

Oui. Je suis grâce à lui retombé dans quelque chose de complètement réel. Je n'avais qu'une seule chose à faire, appuyer sur

la touche *record* et écouter ses histoires. J'enregistrais ainsi les paroles d'un acteur qui jouait un rôle en pensant en jouer un autre.

C'est un peu comme pour la rumeur. Tu donnes la première impulsion et tu la laisses se développer.

Oui, mais en mettant des ingrédients quand même. Ce n'est pas quelque chose qui s'est fait tout seul. J'ai semé !

Notamment pour Otter Lake ! Tu n'as jamais fait remarquer à Theo que c'était toi qui lui avais raconté toute cette histoire ?

Non, je m'en suis bien gardé. Lorsque le spectateur regardera cette vidéo, il se demandera probablement si ce mec est cinglé, si c'est un acteur, si la chose est écrite. Tout cela est très ambigu.

Cette pièce n'a jamais été montrée ?

Non, je n'ai pas terminé le montage. Mais en parler est une façon de la montrer non ? ! J'aurais pu te raconter tous ces projets sans te les montrer d'ailleurs !

Je n'aurais pas les moyens d'en vérifier l'exactitude malgré des raisons d'en douter ! Tu aimes jouer sur cette ambiguïté ?

Oui. Bien sûr. Il se peut que tout ce que je viens de te raconter soit une pure fiction, fiction que cet entretien colporte et entérine...

Cette dernière répartie risque de lancer une nouvelle rumeur...

J'aime assez les bruits qui courent !

Paris, 27 juillet 2005

Gerald Petit est né en 1973, il vit et travaille à Dijon. Expositions personnelles : 2005, Chapelle du carmel, Chalon-sur-Saône; 2004, Le Pavillon/Palais de Tokyo, Paris, ISCP, residence program, Nyc, USA; 2003, Les Personnages, centre d'art Cimaise et Portique, Albi, Corre la Voce, Centre culturel français, Turin, Italie; 2002, Les Bêtes, atheneum, Dijon, Les Bêtes, galerie du forum, Toulouse; 2001, Out of nowhere, l'atheneum et l'université de Bourgogne, Dijon.

Nicolas Exertier est né en 1971, il vit à Paris. Études de Philosophie, Sciences Humaines et Histoire de l'art (EHESS, Paris). Contributeur régulier d'Art Présence depuis 2000, il s'intéresse à la scène suisse, à John Armloder et Christian Robert-Tissot en particulier. Il a également écrit, entre autres, sur Kendell Geers, Stephen Prina, Bruno Serralongue. Dans le numéro 54 de la revue Art Présence il a publié un entretien avec Lilian Bourgeat.



The Viewers, 12 minutes, 2004-2005, extrait vidéo.