

L'entremise

On en était resté sur une rupture qui s'était mal passée. On la contemplait depuis une jetée. On en ressassait les tourments dans un petit livre qui égrenait minutieusement le déroulé de la fin de cette histoire amoureuse, qui n'avait plus rien d'une romance, qui tournait court, et oscillait entre pardon et rancœur, amertume et soulagement, enchaînait les promesses de réparer les dégâts et se résignait finalement devant la fatalité. C'était une histoire privée rendue publique avec pudeur. Et c'était autre chose : le constat, le regret d'une autre rupture, celle de l'art contemporain avec l'amour, à laquelle cette fois-ci il était impossible de se résoudre. Mais puisque peu de ruptures sont véritablement réparables, comme il est rarement donné de seconde chance aux amants fâchés, comment faire ? Comment ne pas persister dans l'erreur et recoudre les morceaux entre ces deux ex-amants ? Approprier une forme à chaque être, ou plutôt, puisqu'ils sont si nombreux ces êtres que Gerald Petit a voulu écouter, regarder, admirer, mettre en scène, approprier une forme qui sied à sa rencontre avec celui-ci, avec celle-ci, avec celle-là, avec des gens traversés par un sentiment, ou encore une passion, ou un accident... Peut-on alors se demander ce sur quoi Gerald Petit n'a cessé de revenir, sans toujours qu'on s'en aperçoive, y compris peut-être lui-même – et ce à cause ou grâce à sa manière de ne pas poser une patte formelle qui lui soit propre mais plutôt toujours de mettre le travail en partage avec des interlocuteurs ?

Des figures scindées en plusieurs morceaux, fissurées (sous le coup de la rupture amoureuse), vampirisées par la puissance fascinante du mythe, dupliquées (en plusieurs versions), que Gerald Petit tente de recomposer en même temps qu'il entérine leur décomposition. Soit des fêlures intimes, qu'il s'agit d'exposer à vif non pas comme des fatalités, mais comme des passages. Le rôle qu'endosse l'artiste est alors de saisir les deux à la fois, ce que les gens visent et n'atteignent pas, ce qui les atteint et ce à quoi ils veulent échapper. Et puis ça : le sujet et sa propre image, l'image et son support, le support et son histoire, le personnage et son double : tout ce qui ne va plus de pair. Tout ce qui se fissure et se rabiboche : y compris, le peintre et son modèle, l'artiste et sa carrière. Les photographies portent cela en elles, comme une tâche de naissance. Paysages ou portraits, elles sont froissées par l'artiste. Ce geste en forme d'outrage fait à la fidélité de la représentation photographique est cependant suivi d'un autre, son contrepoint, qui se veut réparateur en quelque sorte. L'artiste en effet scanne cette surface gâchée et abîmée et en livre un nouveau tirage. Qui porte la marque des dommages subis certes, mais qui finalement les enjolivent. Ainsi, les froissements subis par le cliché du paon semblent rayonner du même éclat lumineux que les plumes de l'oiseau. Ainsi encore, ce sous-bois (« La modification ») sombre et humide brille de l'espèce de feu follet tout crépitant qu'a provoqué l'action combinée du froissement et du scanner. Ce qui fragmentait l'unicité du motif, sa cohérence, sa tenue se révèle aussi salutaire pour l'enrichir, le sublimer, le rehausser. Ce double mouvement, double instant photographique, on le retrouve presque partout ailleurs, sous d'autres formes, dans le travail de Gerald Petit.

Le portrait caché

La première fois qu'il la vit, il lui trouva une ressemblance troublante avec Mademoiselle Rivière. Or, ce tableau était un de ses favoris si bien qu'elle fut flattée et accepta sa proposition de poser pour lui. Laquelle ira en l'occurrence beaucoup plus loin que la simple exécution d'une toile, mais pas beaucoup plus que l'échange d'une correspondance nourrie. Ils s'écriront des milliers de mails et puis plus rien. A la fin, il ne pouvait plus la voir

ni en face ni en peinture. Or, ce grand tableau d'elle, cette chevelure brune tombant en cascade autour d'un visage aux grands yeux noirs surlignés de sourcils circonflexes, cette bouche charnue prête à parler, il l'avait sous les yeux chaque jour dans son atelier, comme une trace trop vivace de cette histoire mort-née. La vue du tableau cependant l'insupportait moins que le souvenir du modèle. Il décida donc de peindre un autre portrait. Alors il peignit le tableau et non pas la fille. Ainsi faisait-il son deuil de son aventure amoureuse, et non pas celui de la peinture. Sur une cimaise noire comme un linceul, les deux tableaux furent exposés superposés. La copie recouvrit l'original – aux deux tiers. La maîtrise du copiste recouvrait le geste fougueux du peintre transi.

Entre ces deux toiles, entre les deux moments de leur réalisation, la fille en chair et en os a disparu de sa vie. Dès lors, rien ne s'expose plus ici qu'une double distance : celle du peintre à son modèle et puis celle d'une époque de la peinture à une autre époque, la nôtre, dans laquelle l'art du portrait fait la gueule, en quelque sorte. Ce n'est pas tant qu'on n'en trouve plus, mais que, dans la production contemporaine, le sujet dépeint est rarement entièrement là. Quand il n'est pas flou, il tourne le dos, il baisse la tête, et s'il était intact, il se voit refaire le portrait par un geste vandale qui lui barbouille la face. Ce n'est plus la marque d'un défaut de ressemblance, mais une question d'altération de la présence : il n'y a plus personne en face, voire de face, parce que rarement les peintres peignent d'après modèle, mais plutôt d'après photo. Qui peignent-ils d'ailleurs ? Des personnes qu'ils connaissent de loin, rarement de près. Des célébrités ou des anonymes, des *covergirls* de magazine ou des figures historiques, autant de sujets avec qui leur relation est tout sauf tangible. Le modèle est devenu intouchable, sauf donc par la peinture elle-même qui en affectera l'image d'une manière ou d'une autre avec le plus souvent pour résultat de la tenir à distance. Quelque chose de la relation du peintre au modèle s'est perdu. Un large pan de la peinture figurative contemporaine travaille à combler cette perte, ou à la creuser, ce qui revient au même parce que finalement elle travaille à en faire le deuil.

Les portraits de Gerald Petit, tout en gardant la face, sont engagés sur la même pente glissante : acter une séparation, à laquelle pourtant, pas plus que les autres artistes (sans doute même moins), il ne veut se résoudre. Il tâche tour à tour de retenir le modèle, de le chasser, de le rattraper, de l'oublier avant d'y revenir dans un mouvement dynamique, un mouvement de balancier, une valse-hésitation. Celle qui fonde, après tout, la tradition du portrait. Car, quel que soit son support, qu'il soit écrit, peint ou photographique, le portrait se joue dans ce mouvement de balancier qui va de la transparence à l'opacité, d'un regard pénétrant sur le modèle à la résistance de celui-ci à tout révéler du mystère ou de l'ombre qui l'habite.

(D'une certaine manière ce portrait qui travaille à se cacher, à enterrer le modèle dans la nuit (le noir de la cimaise) et l'oubli est aussi le dernier avant que Gerald ne lâche quelque peu la peinture. C'est pourquoi Starring reste une de mes œuvres préférées. C'est un portrait de transition. En ce qu'il regarde autant vers le passé que vers ce qui reste à venir et qui sera relativement différent. Une œuvre singulière et surtout solitaire. Une exception qui confirme la règle. Autrement dit, non pas une œuvre clé, mais une œuvre bâtarde. Une œuvre surtout qui a peur, et qui en est une image précisément. De quoi ? De ne pas avoir sa place au sein de la famille ? Sans doute, mais de bien autre chose encore).

My Dear (fear) Lady

Starring est un des rares tableaux de Gerald Petit à reproduire une image existante, celle du visage terrifié de Naomi Watts dans le rôle d'Ann Darrow. Or, de quoi cette jeune femme blonde a-t-elle si peur ? De King Kong qu'elle voit ici, dans cette scène du remake de Peter Jackson, pour la première fois. Car si Ann Darrow se trouve embarquée vers une île

mystérieuse du Pacifique, c'est parce qu'elle avait peur du marchand à qui elle avait tenté de voler un fruit. L'homme, la prenant sur le fait, lui tordit le bras si fort, qu'elle poussa un tel cri que le producteur et manager de la future expédition, Carl Denham, l'embaucha sur le champ pour le film : elle jouerait à merveille la jeune femme épouvantée par les peuplades primitives et par un monstre. De quelle peur est-elle alors l'image ? De celle qu'inspire la férocité d'une société qui, toute civilisée qu'elle fût, martyrise cruellement une jeune fille sans défense. D'une peur de l'autre certes, mais cet autre, c'est d'abord nous-même, et non pas l'étranger, le monstre, la Bête ne la pourchasse et ne la kidnappe que parce qu'elle est amoureuse de sa proie. Ce qu'Ann Darrow comprend assez vite. Elle finit d'ailleurs par ne plus avoir peur de King-Kong, mais seulement de ses semblables. *Starring* est le portrait d'une jeune femme terrifiée moins par le monstre que par les hommes qui anéantissent un monde, le monde d'avant, le monde primitif, désarmant de naïveté face à la cupidité et à la cruauté de la civilisation moderne.

Or, à travers ce portrait d'une jeune femme vulnérable, effrayée par ce qu'elle a devant elle, mais qui nous échappe, c'est la peinture elle-même qui panique. Ce par quoi Naomi Watts est pétrifiée, c'est par le spectacle d'un monde perdu, d'un medium perdu, corps et âme. Ce que Naomi Watts fixerait avec un tel effroi, ce serait elle-même en somme : la star de cinéma du muet qu'elle ré-incarne dans ce remake. Et puis elle-même peinte, mise en avant (*Starring*), figée sous des coups de pinceaux. Sans parler du fait que ce tableau est manquant : peint à six pieds sous terre, dans les crayères du Domaine Pommery, l'œuvre y a laissé sa peau. Elle n'existe plus que sous la forme, imparfaite et « immontrable » selon l'artiste, d'une toute petite toile. De quoi avait-elle peur ? De mourir tout simplement. Vision prémonitoire.

La tribu

Bâtarde, l'œuvre n'avait aucune chance de rejoindre la lignée des modèles de Gerald Petit. Sa veine inquiétante hantée par le mythe (fantastique) infusera pourtant tout un pan du travail. Son pendant obscur, qui peu à peu reprendra l'ascendant jusque sur les modèles que l'artiste préfère connaître et avoir sous les yeux en chair et en os, et prendre langue avec eux. C'est sans doute lié à son expérience de photographe. En tant que tel, il a besoin de faire poser un modèle, de lui suggérer telle pose, de le faire parler de lui, et de bien d'autres choses. D'ailleurs, il leur cède volontiers la parole dans son travail, autrement dit une part du projet, de l'œuvre et de l'expo. C'est même la facette la plus visible de son entremise, une des manières dont il la cultive - la première, mais pas la seule.

On pourrait assez aisément établir une généalogie de ses modèles. Il y a sa famille (le fils, la mère, la sœur). Il y a ses histoires d'amour et ses amies. Il y a encore deux ou trois inconnus rencontrés ici ou là par un heureux hasard. Il y a enfin les musiciens, à commencer par Prince, mais surtout Shawn Lee, de ces musiciens que Gerald Petit affectionne particulièrement. Dans tous les cas, c'est l'empathie qui anime le geste du portraitiste, une bonne dose de curiosité, d'indiscrétion même, qui lui suggère de s'approcher au plus près du modèle et de sa vie, de l'écouter, de lui ravir quelque chose. L'entremise en passe par de longs entretiens, de longues discussions dont il ne reste rien, ou si peu une fois le projet fini. Qu'en reste-t-il en effet - mis à part le portrait ? Il en reste une ou deux lignes de texte, comme un précipité de parole brute, une phrase adressée, une déclaration dont la concision veut laisser planer une tonalité émue, qui part du cœur, et qui chavire dans l'espace d'exposition en s'affichant sur de grands posters. Dépliés au mur, ils apparaissent comme des billet doux, des missives amoureuses : ils portent encore la trace des plis du courrier qu'on vient d'ouvrir d'une main tremblante, ou portent le motif d'une nébuleuse constellation, projetant une parole intime, singulière, à la hauteur du cosmos. Ils disent ça par exemple : « I see something that you'll never see ». Ou bien « It feels so good to have someone like you ». Ou, donc, ce « Nevermore » qui convoque peut-être le sonnet de Verlaine (« *Souvenir*,

souvenir, que me veux-tu ? L'automne^[SEP]*Faisait voler la grive à travers l'air atone,*^[SEP]*Et le soleil dardait un rayon monotone*^[SEP]*Sur le bois jaunissant où la bise détone.*^[SEP]*Nous étions seul à seule et marchions en rêvant,*^[SEP]*Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent... »).* Mais, c'est aussi Edgar Allan Poe qui surgit ici, « Nevermore » étant l'épithète qu'il s'était choisi. Le portrait de la jeune femme se pare alors d'une tonalité plus inquiétante que celle de la mélancolie : schizophrénie, versatilité des états de l'âme, tourments ravageurs qui éloignent l'être des rivages de la réalité et le plonge dans l'irréel, bien des portraits de Gerald Petit louvoient de fait vers le domaine du fantastique. A travers, notamment, la figure de la métamorphose et de ces variations que sont le travestissement : la métamorphose au sens fort, celle qui vous affecte physiquement en altérant la forme et la couleur de votre corps. Ces tâches rosâtres qui apparaissent sur son visage sont la trace du choc vibrant qui afflige F. de manière chronique sous le coup de l'émotion. La métamorphose, c'est aussi celle qui prend les accents lugubres et inquiétants du mythe du loup-garou. Ou celle du vampire. Et puis, celle qui affecte le sujet quand il file, se faufile entre différents supports. Il n'est représenté qu'un instant en peinture, en photographie, dans une bande-son, ou dans une vidéo. Il n'est donc jamais à un seul endroit, ni même finalement en plusieurs. Il est ici et là, il est doué d'ubiquité, il est partout à la fois, et nulle part. Il est en mouvement. Et du coup, perpétuellement flou. Or, cette existence diffuse, ces images lancées à profusions a l'inconvénient de rendre les choses, il faut le reconnaître, pas très nettes, le sujet finissant par se perdre en chemin (avant d'être rattrapé, certes, si on considère l'ensemble de ses occurrences, de ses avatars). L'inconvénient aussi de donner l'impression que les mediums sont concurrents plutôt que complémentaires - ou trop complémentaires au contraire, c'est-à-dire qu'aucune tranche ne se suffit à elle-même, qu'elle est insécable du reste.

(Il arrive que vous aimiez une pièce d'un artiste et que lui, non, pas autant ou plus tellement. La réciproque est d'ailleurs vraie : celui-là soutient que cette pièce est ce qu'il a fait de mieux et vous n'en croyez rien. Vous vous rendez compte que ce désaccord sur cette pièce est plus grave qu'il n'y paraît et que votre dispute finit par prendre les mêmes accents que ceux, pointilleux, des protagonistes de la pièce de Nathalie Sarraute. Que « Pour un oui ou pour un non », vous vous querelliez. Rien d'insurmontable, la dispute étant un des genres de la conversation).

Cette ubiquité est surtout liée en effet au processus étagé que Gerald Petit adopte pour faire œuvre. Il n'est pas rare en effet qu'une pièce soit un premier pas, un premier épisode, une amorce (amoureuse) qui le conduise vers autre chose, la même chose si on veut, mais vu de plus loin et bien après la première rencontre, le premier jet, le premier élan. Ainsi de ce projet avec C., dans lequel l'écoulement du temps et les aléas du cœur firent leur œuvre. Remettant sur le métier une même histoire, une même silhouette, l'artiste les voit se métamorphoser sous ses yeux. Reste que le point final à ce parcours créatif aventureux n'est jamais très net. Sur le papier du moins. Parce qu'il est proportionné au genre de l'exposition.

Le portrait alambiqué

L'exposition permet un genre de portrait alambiqué, où le sujet est montré sous plusieurs angles (de dos, de face, en mouvement, en action, immobile...), qui se contredisent, s'interpellent, se croisent. Le portrait de Shawn Lee, figure de compositeur touche-à-tout, multi-instrumentiste, multipliant les collaborations avec les uns et les autres, jouait ainsi la carte d'un portrait réversible. Le modèle y est mis en scène à la fois comme une cible (de tous les regards) et comme un spectateur (au regard aimanté par un film de John Cassavetes). Comme l'objet du désir, et comme sujet au désir. L'exposition, espèce de biopic, renversait le rôle de son sujet, en le faisant rebondir comme une myriade de balles de ping-pong. Gerald Petit ne voulait plus tellement le cerner de manière intangible, mais révéler tous les fils des relations qu'il entretenait avec lui, et à travers lui, avec le spectateur. L'artiste n'est plus

tellement détenteur d'un savoir : il est à la croisée des destinées, des trajectoires, l'intercesseur, l'entremetteur entre les êtres.

Le portrait clos

Le portrait, paradoxalement, ne cherche plus tellement à rien révéler de l'autre, mais plutôt à épaissir sa part de mystère, sa part secrète. Mais davantage encore à représenter la variété des angles d'approches possibles. Le lien à l'autre est fondamentalement à géométrie variable. Le cabinet, architecture de l'intimité, qui tient du boudoir, ou du confessionnal, ou de la chambre, ou du banc au fond du jardin, arbore quatre faces, quatre sas, mais demeure impossible à appréhender entièrement. Dans l'un d'eux, un tiroir contient une feuille de papier-peint, celui que M. et son mari avaient choisi pour faire un déguisement à leur fils. Architecture du secret bien gardé, dont une face d'un noir brillant, brisée de long en large, réfléchit la silhouette du spectateur. Miroir cassé des illusions perdues : le chagrin de M. est mis en partage. Cette pièce est une œuvre compassionnelle. Comme le prouve encore cette autre face, incrustée d'une reproduction de « La Vague » d'Hokusai, image populaire de la tourmente et de tous les tourments.

Prince (Transportrait)

Un des visages qu'on croise régulièrement, c'est celui d'une star inatteignable autant qu'insaisissable : Prince, le génie touche-à-tout, compositeur, interprète et producteur sous son nom de scène ou sous un répertoire de pseudonymes, voire sans nom du tout, sans rien d'autre qu'un hieroglyphe. Prince, figure mutante, que Gerald Petit saisit à plusieurs endroits de carrière, mais notamment en figure montante, alors qu'il est âgé d'à peine vingt ans. Il en fait un portrait, dédoublé en autoportrait de Raphaël. Un portrait sous les traits (de pinceaux) d'un autre en quelque sorte. Le regard est franc, pénétrant avec un soupçon de défi et une tonne d'orgueil ; la chevelure et les boucles, princières. Le visage baigne dans une palette ocre foncé, qui a des reflets métalliques : le jeune homme brûle de conquérir la scène et le monde, comme Raphaël, fort de sa précocité, brûlait de témoigner de son génie à Florence. L'un comme l'autre s'entourent étroitement d'assistants auxquels ils demandent bien plus qu'une assistance. Raphaël laisse volontiers ses compagnons d'ateliers mettre la main à la pâte, tandis que Prince produira de nombreux groupes (...). Or qu'est-ce qu'il regarde ? Qu'est-ce que Gerald regarde-là dans ce portrait entre deux eaux, deux époques, deux hommes, deux créateurs ? Une figure qui se dissimule et cependant lui-même, l'artiste, remettant la main à la peinture, mais en pastichant un maître ancien, en s'imprégnant de sa manière de faire. Ce qui donne un portrait trans à tous les étages. Ou un trans-portrait que Gerald Petit exécute en double fan de Raphaël et de Prince. *(Une des images appendice que je préfère de Gerald est celle qu'il prit de la villa de la star à Los Angeles. Ou plutôt du portail de celle-ci, puisque l'accès lui en était interdit. Rien à voir avec une démarche de paparazzi, que cette vue trop lointaine ne satisferait pas. Gerald s'accommode au contraire de cette part de mystère que confère un seuil infranchissable et en cela son image est presque un tableau de Carl Friedrich).*

La transe du portrait

De fait, les portraits se teintent avec insistance d'une manière de fascination pour les transports de l'âme. Sous les coups de l'amour, ou la fièvre de l'admiration, on n'est jamais tout à fait soi-même. On s'absente. Comme aimantés, aspirés, par leur idole, les fans tombent, sont transportés. C'est dans cet état-là, extatique, qu'on retrouve les modèles photographiés en 2009. La série prenait des reflets argentés parce que Gerald s'était largement inspirés des

poses et des visages des premières fans, dans les années 60. Yeux enflammés, corps tendu vers l'idole, les figures sont extatiques et rappellent une autre fan, Sainte Thérèse d'Avila, et à la sculpture qu'en a donnée Le Bernin. Fan n'est certes pas le mot qui convient. Thérèse est bien plutôt transie d'amour. On sait les interprétations qui furent données par Jacques Lacan de la sculpture : « [...] pour Sainte Thérèse, enfin disons quand même le mot... et puis en plus vous avez qu'à aller regarder dans une certaine église à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite ...enfin quoi : qu'elle jouit, ça fait pas de doute ! Et de quoi jouit-elle ? Il est clair que le témoignage essentiel de la mystique c'est justement de dire ça : qu'ils l'éprouvent mais qu'ils n'en savent rien. (« *Encore* », 21 novembre 1972). On en revient à ça : que les images de Gerald montrent des gens (des femmes surtout) qui s'oublient volontiers. Et que dès lors elles les démasquent en quelque sorte. L'artiste va jusqu'à les mettre en scène dans des effets de drapés ou de plissés. Dont l'exubérance baroque ou la grandiloquence ne sont pas très loin elles-mêmes du goût de l'artiste pour certaines tenues excentriques propres au Funk. Ces plissés bariolés, ces chemises échancrées sur le torse de Prince ou même cette drôle de pièce, fenêtre sur cour habillée, à Lyon, au centre d'art de la Salle de Bains, de vinyle psychédélique (*Sexy Dancer*, 2007). De fait l'extase est amoureuse mais valseuse aussi. Le portrait est affaire de transe, de danse.

La danse du portrait

La danse cependant Gerald n'y arrive que par le motif des pingouins... A la suite de sa série des oiseaux morts, dont des manchots, cloués au sol et privés des airs à jamais, morts donc, il peint « La Danse », une série de toiles inspirées d'une chorégraphie de Merce Cunningham, où une troupe de danseurs batifole sur scène, assez piteusement plutôt qu'avec grâce. Leur costume rappelle de près l'enveloppe noire et blanche des pingouins. Dans une palette gris éléphant, les personnages semblent s'agiter en désespoir de cause (*mon préféré est cet avorton malingre qui saute comme une puce à l'arrière-plan, en écartant vaguement les jambes, ce qui lui donne air un air tout fluet, tout ahuri, et finalement, cet ir pataud déteint sur toute la scène : ces danseurs ont la taille de garçonnets qui semblent chercher une assise, de quoi prendre leur envol. En vain*). Un autre s'y essaie dans un autre contexte : le jeune homme du « Bal ». La scène est empruntée cette fois à une photographie des années 50, prise par Russel Lee. Mais ressemble aussi bien aux caprices de l'amour et du hasard. Sa cavalière manifestement ne lui sied pas, il s'en détourne pour lorgner, dévoré par le désir mais plein de dépit, sur celle d'un autre. D'elle, on n'aperçoit que la robe à motifs imprimés et ce nœud qui la serre à la taille, mais bien moins que la main de son cavalier. Le fond noir envahit le centre, les deux protagonistes (les quatre plutôt) étant relégué aux bords du tableau. Regard tourné vers un au-delà invouable (du tableau autant que du couple), le jeune homme qui se languit de l'autre fille est happé par le vide intersidéral (le fond noir est discrètement étoilé). Tout le sépare de celle dont il veut se rapprocher et lui aussi est retenu, dans la danse, d'une main ferme. Le protagoniste est décentré. Et puis, la scène est désaxée : elle est manifestement datée (les années 50). Et la peinture, à nouveau plus trop de mise pour Gerald Petit – qui, finissant ce tableau, estimera préférable de reléguer « La Danse » hors de l'expo à la Fondation d'Entreprise Ricard.

La remise

C'est que « La Danse », maintes et maintes fois remise sur le métier, appartient à l'atelier, où Gerald Petit n'avait que lui en face de lui-même. Un travail solitaire qui le prive de tout sujet vivant, de récit raconté de vive voix. Entre l'œuvre et l'artiste, dans l'atelier, plus personne ne s'entremet que la peinture, hélas bien mutique et rétive à quelque confiance que ce soit. Comme d'autres, Gerald Petit a longtemps envisagé son travail dans la perspective du

moment de l'exposition et en aval, dans la continuité d'une rencontre. A une époque, plus rien ne se prêtait à ces rencontres aventureuses, plus rien n'aimantait cette curiosité inquisitrice. C'est la période des manchots morts, gisants sur le flanc ; des culottes, traînant par terre ou sur le lit. Une période où, casé à l'atelier, l'artiste regarde des choses muettes portant en elles une charge érotique ou funeste, mais pas tant d'histoires que les portraits. Ce sont des œuvres d'ateliers, un lieu qui n'est guère celui de l'aventure, sinon intérieure. Comment du coup les sortir, sans qu'elles n'apparaissent déplacées ? Daniel Buren a assez bien parlé de cette césure entre l'atelier et l'espace d'exposition pour qu'on y revienne longuement. Simplement dira-t-on que c'est un nouveau type de séparation/réunion qui se posait ainsi à Gerald Petit. Que la remise – l'atelier – devait lui aussi, l'exposition se profilant, faire l'objet d'une entremise. Quel trait d'union pouvait bien du coup se faire jour pour adoucir cette fracture violente entre les culottes ainsi que les pingouins et puis l'espace d'exposition ?

(Au risque de décevoir, la réponse trouvée est assez simple, assez pratique : elle tient je crois, dans les cadres. Gerald Petit met sans doute autant de temps à choisir ses cadres qu'à faire la pièce. Il les peint même parfois de manière très farfelue, teintant la rehausse d'une culotte sur papier et sa palette fleurie, d'un vert bouteille éclatant. Loin d'être anecdotique, cette touche finale, aux marges de l'œuvre, est ce qui la relie au dehors. Cet encadrement est une manière d'entremise entre le cerveau du peintre et l'œil du spectateur, entre l'atelier et l'espace d'exposition).

L'aventure (comment conclure) – les soirs sans fin

Dans la série « Un soir sans fin », des adolescents se retournent pour lorgner, sans y paraître, les filles qui dansent, affichent l'allure crâne des garçons pas sûrs d'eux, et prennent une pose sans plus la quitter de peur que s'écroule leur assurance si patiemment conquise. C'est donc une histoire de double jeu bien fragile : feindre l'indifférence tout en espérant ne laisser personne indifférent se révèle être une stratégie aussi courante que transparente. Les contours de ces jeunes gens sont alors à peine esquissés. Seule une fine ligne de couleur pâle détoure leur présence et leur silhouette, aussi vague et indéfinie qu'eux, est comme absorbée par un fond monochrome très mat, très dense. On peut y voir une manière de mimer l'effacement progressif des images du passé (les scènes datent probablement des années 60, 70 et 90, voire plus récentes), la façon dont les souvenirs étincellent sourdement sur le fond d'une nuit opaque. Et puis, bien sûr, cette hésitation (du motif) à s'imposer est certes celle des protagonistes empotés. Mais s'y reflète aussi celle de la peinture même à s'exposer. Face à la photographie, chez Gerald, elle n'a pas toujours trouvé sa place. Même le choix du carton comme support, au détriment de la toile, signale une pudeur à cet égard : la toile épaisse, quand bien même elle serait mise en réserve, connote par trop la véritable peinture. Or, Gerald Petit s'en tient ici à bonne distance, ni trop près ni trop loin, au seuil ou à la marge. Comme ses personnages, il se tient à la lisière du cadre de la peinture contemporaine. Et c'est peut-être là sa meilleure place, en bordure, surtout au moment où il faut conclure. Ces soirs-là, où « il faut conclure », se lancer et séduire celle qui a tapé dans l'œil des jeunes gens, ces soirs-là où il faut s'exposer, tout avouer, se dévoiler, ces soirs-là, le temps est comme suspendu. La décision est sans cesse remise, de peur que le charme ne se brise. « *C'est très amusant les histoires pour enfants. On se laisse aller au plaisir de son cœur, c'est tout ; aucun souci, aucun effort. La seule difficulté, c'est de conclure* », écrivait Stevenson. C'est le cas quand on prétend séduire, quand on prétend aussi s'entremettre entre un artiste et son spectateur.

C'est le cas en général peut-être du travail de Gerald Petit, qui ne se trouve bien qu'à ajouter ou retrancher, jusqu'au dernier moment, des éléments à ses expositions, et qui fait de ces imprévus et des rencontres, son fil conducteur. Parce que quelque chose arrive à quelqu'un. Et c'est là la définition du roman d'aventure, selon Jean-Yves Tadié : « *quelqu'un dépend de quelque chose, et non l'inverse, qui est du ressort du roman psychologique* ». Or, ces deux dernières années, travaillant à l'atelier bien plus souvent qu'au-dehors, l'aventure avait pris un tour nouveau, sensiblement différent. Empruntant telle voie, il rebroussait chemin, pour s'engager dans tel autre, puis un autre encore, dans lequel il progressa tant, qu'il se trouva trop éloigné de son camp de base. En somme, cheminant seul, sans plus de modèles, sans plus d'histoires parallèles, que la sienne, il arriva à un point où il lui fallait découvrir le raccourci qui lui permettrait de rejoindre ce qu'il avait déjà fait avant. Ce qu'il fit par l'entremise de cette exposition.

Judicaël Lavrador