Antoine Poupel : Révélations

Le désir de surprendre

Antoine Poupel se méfie des répétitions, de la virtuosité, des habitudes de l'œil et de la main. Ses travaux récents (depuis 1988) ne ressemblent pas à ceux qui les ont précédés et il sait déjà que, bientôt, de nouvelles œuvres, très différentes, dont il ignore encore l'allure, leur succéderont. Il éprouve constamment le désir de se surprendre, de nous surprendre.

Ses monotypes de 1986 et 1987 (momies de Palerme ou catacombes parisiennes) consistaient en photographies « directes » de morceaux de réalité qu'il « retravaillait » au révélateur dans la chambre noire (1). Ses monotypes actuels mettent provisoirement entre parenthèses le monde et les objets en trois dimensions. Le photographe ici n'a plus affaire qu'avec des documents sur papier qu'il rephotographie : cartes postales pieuses ou libertines, planches de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, images révolutionnaires, images de cours de dessin à l'usage des futurs artistes, planches de livres d'anatomie. A partir de ces documents, il effectue des montages, des sortes de collages, de superpositions. Ensuite, il intervient par le révélateur, par le fixateur, par leurs coulures. Comme dans les œuvres antérieures, il utilise souvent le révélateur comme paradoxal moyen d'occultation, destiné à produire des zones de flou, d'incertitude, parfois des lieux d'aveuglement. Et le fixateur, réparti de façon inégale, crée, dans l'œuvre, des espaces instables, offerts au changement, à la métamorphose.

Se surprendre, c'est donc d'abord, pour Antoine Poupel, changer souvent ses procès de création, se mettre au défi d'inventer de nouveaux gestes, de nouvelles méthodes. C'est également perturber les images les unes par les autres et, pour cela, leur donner une certaine liberté de se désorienter les unes les autres, de mener leurs jeux propres, parfois antagonistes. C'est aussi collaborer avec le hasard parce qu'il a choisi volontairement de ne contrôler qu'en partie les actions du révélateur, de le laisser, en quelque sorte, vivre sa propre vie, prendre des risques.

Détruire la photographie ?

Constamment, le travail d'Antoine Poupel se définit par de multiples paradoxes. Il est photographe et il ne l'est pas. Il pose le révélateur sur le papier avec des gestes de peintre et pour obtenir des effets de peinture. On se souvient de la phrase de Poussin à propos du Caravage : qu'il était « venu au monde pour détruire la peinture ». Antoine Poupel est peut-être l'un des artistes actuels venus au monde pour détruire la photographie. Pour la détruire, ou plutôt pour la détourner de ses routines, pour lui donner de nouvelles chances, pour la rendre heureusement infidèle à ce que l'on croyait être ses principes. Accepter le flou, les coulures, les bavures, les macules, les noirs inégaux, les gris équivoques ; mêler la photographie à ce qui n'est pas elle : tels sont quelques-uns des choix d'Antoine Poupel.

Chez lui, l'objectif photographique devient l'instrument d'une subjectivité extrême. La mise au point ne vise pas la netteté, mais permet de mettre en évidence le trouble du corps aimant, la décomposition du corps mort. Le révélateur occulte et macule au moins autant qu'il révèle. Ce liquide transparent permet le surgissement de noirs, de gris, de couleurs indéfinissables et parfois changeantes.

De tels travaux, sans doute, créent des perturbations à la fois dans le champ de la photographie et dans celui de la peinture. Ils créent des places périlleuses à l'intérieur de ces champs. Mais cette mise en danger fait partie d'une stratégie qui donne aux images des chances imprévisibles. Comme l'écrit en 1947 le peintre Jean Dubuffet : « C'est quand on met les choses en extrême péril que leur bonté se met à chanter ... C'est quand on est sur le point de perdre la chose qu'elle s'illumine ».

Les zones les plus troubles, les plus « illisibles » des monotypes d'Antoine Poupel sont celles qui nous obligent au regard le plus long, celles qui nous réservent les révélations les plus inattendues, les jouissances les plus surprenantes.

Faut-il le dire ? Il y a dans les images de presque tous les photographes (même les plus sages, les plus « appliqués ») de telles zones d'incertitude émouvante. Mais, chez Antoine Poupel et quelques autres, ces zones occupent davantage de place et sont volontairement élaborées avec subtilité.

Pour une encyclopédie libertine et passionnée

Dans ses œuvres, Antoine Poupel ne cesse de préférer l'impur, l'hybride, les mélanges que refusent les théoriciens austères. Contrebandier perpétuel, « passeur » louche, il ne s'intéresse aux frontières que pour les transgresser et les effacer.

Il invente (on l'a vu) des mixtes entre photographie et peinture. Il montre des couleurs qui ne s'avouent pas comme telles et qui ne peuvent être nommées ...

Les sujets de certains de ses monotypes récents mêlent le vivant et le mort, l'amour des surfaces et la passion anatomique qui fouille sous les surfaces, le goût du visible immédiat et le souci du caché, le trait précis et les espaces incertains ... D'autres monotypes récents (ou parfois les mêmes) manifestent les liens du sacré et de l'érotique, ceux qui existent entre l'extase, la mort définitive et la petite mort du plaisir amoureux. Elles entrent facilement en résonance avec certains textes de Georges Bataille ... En même temps, ces sujets hybrides peuvent conduire le spectateur à s'interroger sur le caractère heureusement impur de certaines pratiques. Les actes du photographe (immobiliser, placer dans le noir, révéler, etc.) n'ont-ils pas des aspects de rites religieux, de rites érotiques ? D'autre part, au moment où Antoine Poupel utilise, dans ses œuvres, des fragments de planches de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, il nous oblige à nous interroger sur les liens de son travail et de certains élans du XVIIIe siècle : les désirs de voir, de connaître, de démonter ; le goût libertin des épidermes, des surfaces ; les passions (que manifestent des hommes aussi différents que Jean-Jacques Rousseau et Sade). Ne rêve-t-il pas de constituer (grâce à ses monotypes) les planches d'une étrange encyclopédie libertine et passionnée ?

Trames, textures

Partant de documents de styles très divers, pratiquant des techniques photographiques complexes, Antoine Poupel est tout naturellement amené à s'intéresser à la matérialité des images, à leurs graphismes, à leurs trames, à leurs textures et aux rencontres, dans le même espace, de trames différentes. Commençant en 1990 à travailler sur des ordinateurs, il rencontre d'autres formes d'inscription de l'image ... Lorsqu'il agrandit un document, il lui arrive de mettre en quelque sorte en concurrence l'image et la trame et de rendre, de manière paradoxale, une partie du document moins lisible.

L'énigme d'un filet de pêche

L'un de ses monotypes récents (1989) fait coexister sur la même surface la photographie d'un tableau représentant Marie-Antoinette et ses enfants et celle d'une gravure de l'*Encyclopédie*, montrant la fabrication d'un filet de pêche. L'œuvre permet la rencontre de techniques diverses : celles du peintre, du graveur, du photographe, du fabriquant de filets, du pêcheur. Elle conduit à une réflexion sur la diversité des techniques et sur ce qu'elles ont en commun : l'exercice de l'intelligence rusée (2). Le chasseur, le pêcheur, l'artiste, l'artisan, l'homme politique, le sophiste, le pilote de navire, le stratège ou l'amoureux utilisent la ruse. Le filet de pêche constitue l'un des emblèmes de l'intelligence rusée, en même temps que l'un de ses instruments. « Le filet (écrivent Détienne et Vernant) est un réseau de liens tissés ou tressés, et son architecture le désigne comme la forme maximale du lien, à la fois lié et lieur ».

Au XVIIIe siècle à Naples, dans la chapelle du Prince de Sansevero, fanatique de l'anatomie, Francesco Queirolo sculpte un personnage qui se dégage d'un filet de pêche, non sans difficulté : le *Disinganno*, celui qui échappe à la ruse.

Ici, Marie-Antoinette est prisonnière à la fois de ses propres stratagèmes et des ruses de l'histoire. Ici, peinture et gravure sont pris au filet de la photographie. Ici, le spectateur reste captif de l'énigme que constitue l'œuvre.

(G.L.)

(1) Un monotype, pour Antoine Poupel, est une œuvre unique à caractère spécifiquement photographique, qui subit divers traitements qui la mettent à la frontière du photographique et du pictural.
(2) cf. Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence (la métis des grecs)*, Paris, Flammarion, 1974.



Plier

Pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, plier, « c'est, par l'emploi de la flexibilité d'un corps, lui faire prendre une direction contraire à celle qu'il affecte naturellement, et cela sans le briser ».

Cette définition du pliage est également une intéressante définition de l'acte amoureux. Lorsque deux amants font l'amour, chacun utilise la flexibilité de son propre corps, chacun utilise la flexibilité du corps de l'autre. Chacun fait prendre aux deux corps des directions contraires à celles qu'ils affectent naturellement, et cela sans les briser ... Une telle définition de l'acte d'amour pose, bien sûr, des problèmes. Elle écarte à la fois un respect excessif de l'autre et le sadisme. Il s'agit de provoquer les déformations du corps de l'autre et de son propre corps, d'inventer des postures inouïes, des positions violentes, forcées, pour soi-même et pour l'autre. Il s'agit de découvrir les possibilités des corps, qui ne sont pas évidentes, qui ne sont pas explorées dans la vie quotidienne. Alors, la notion de nature, elle-même, est contestée. Les amants ne se laissent pas aller. Ils se contraignent. Ils s'obligent à des métamorphoses. Ils rompent avec leurs gestes machinaux, avec leurs poses habituelles, avec leurs attitudes ordinaires. Mais la violence reste contrôlée, limitée. Elle refuse les excès décrits par les textes de Sade. Elle s'interdit de briser les corps, de les désarticuler et démembrer ...

Cette définition du pliage peut aussi être à l'origine d'une certaine conception de l'art. Antoine Poupel emploie, sans doute, ce que l'on pourrait nommer « la flexibilité » de la photographie, sa souplesse, afin de lui proposer des buts différents de ceux qu'elle se donne le plus souvent. Et cela, sans casser l'acte photographique, en restant à l'intérieur du champ de la photographie, mais en modifiant ce champ. Antoine Poupel pervertit les usages du révélateur et ceux du fixateur. Par des surimpressions, par des effacements et des insistances, il donne (pourrait-on dire) du jeu aux images. Il les déplie et les replie les unes sur les autres.

Un livre du poète Henri Michaux (publié en 1949) a pour titre *La vie dans les plis*. Toute vie, peut-être, s'accomplit dans les plis et les dépliages, grâce aux perpétuels changements de plis. *(G.L.)*



Petites litanies

Certaines images interdiraient le récit. Elles ne permettraient pas non plus l'analyse, l'explication. Elles conduiraient le spectateur à inventer des litanies un peu dérisoires :

Saint déhanchement, priez pour nous,
Saint voile, priez pour nous,
Saintes flèches, priez pour nous,
Saint archer, priez pour nous,
Sainte chair, sauvez-nous,
Sainte nudité, exaucez-nous,
Saint alanguissement, exaucez-nous,
Douce langueur, calmez-nous,
Terrible militaire, protégez-nous,
Saint sagittaire, aidez-nous,
Saint thérapeute,soignez-nous ...

Réciter de telles litanies minuscules ne constitue pas, me semble-t-il, un blasphème. Et l'image que propose ici Antoine Poupel ne me paraît pas non plus blasphématoire ou sacrilège. Elle cherche, de manière à la fois ludique et inquiétante, à nous aider à penser les rapports qui peuvent exister entre l'érotique et certaines attitudes mystiques ... En même temps, la présence dans l'image d'organes nous amène à évoquer la figure d'un Dieu qui sonde les reins et les cœurs.

Devant Saint Sébastien percé d'une flèche, on se rappellera d'autres flèches ; celles tendres et cruelles de Cupidon ; celles d'Apollon qui transmettent la peste ; celles que, dans une peinture murale du Moyen Age, décoche la Mort aux yeux bandés ; celle dont l'Ange menace Sainte Thérèse dans la sculpture du Bernin ; celles que l'on trouve dans les tableaux de Paul Klee, dans ceux de Francis Bacon ... On se souviendra aussi de la définition que l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert donne de la flèche : « arme composée d'une verge et d'un fer pointu. » *(G.L.)*



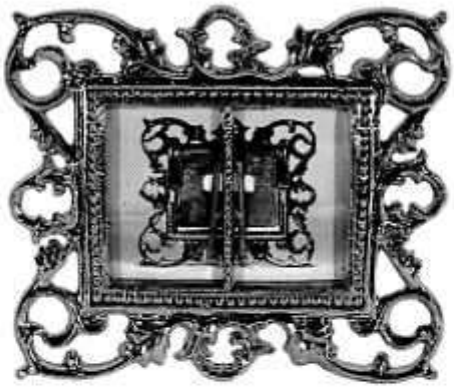
Seins et cercles

Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, le mot *sein* est défini comme la « partie du corps où sont les mamelles et qui forme l'extérieur de la poitrine. Il se prend pour la gorge, les tétons ». Parmi les exemples que donne l'*Encyclopédie* : « On dit : cette fille n'a point de gorge, n'a point de sein. Elle est sans modestie, elle découvre son sein ». On trouvera plus de détails à l'article *mamelle* : « On donne le nom de mamelles à deux éminences plus ou moins rondes, situées à la partie antérieure et un peu latérale de la poitrine (...). Les mamelles bien conditionnées sont le principal ornement du beau sexe, et ce qu'il y a de plus aimable et de plus propre à faire naître l'amour, si l'on en croit les Poètes. Mais les mamelles sont surtout destinées par la nature à cribler le lait et à le contenir, jusqu'à ce que l'enfant le suce. (...) Les impressions de l'amour, chez les filles, s'attachent à trois organes qui agissent toujours de concert, la tête, les parties de la génération et les mamelles ; le feu de la passion se porte de l'une à l'autre ; alors les mamelles se gonflent, le sang fait des efforts contre les couloirs qui doivent filtrer du lait et les dispose par là à le recevoir un jour. (...) Le chatouillement des mamelles produit des sensations voluptueuses, met en jeu les parties de la génération, lesquelles à leur tour réagissent sur les mamelles ».

On pourrait imaginer un *Traité du sein*, étudié à la façon des géomètres. Les formes du sein seraient considérées comme les métamorphoses, les altérations, parfois les anamorphoses du cercle ...

Selon un personnage de Jean Giraudoux, dans *Siegfried et le Limousin* (1922), « le regard, devant un chœur de femmes nues, erre un peu partout au cours des sept premières minutes, pour se fixer implacablement et définitivement sur la gorge ». Même si l'on trouve excessive et trop générale cette affirmation, on conviendra que bien des voyeurs sont très fascinés par ces globes de chair. C'est en tout cas ce que pensent certains prédicateurs du XVIIe siècle. L'un d'eux déteste ce qu'il nomme « les deux mottes de chair ». Il les maudit : « Si le diable se plaît grandement en cette vilaine nudité du sein et des mamelles, s'il s'ébat en ces monts d'ivoire, sur ces blanches collines, c'est qu'il s'en sert d'attraits et de pièges pour attraper et surprendre les âmes ».

Souvent, tu réciteras la litanie des seins, telle que l'écrit, vers 1917, Ramon Gomez de la Serna : « Il y a des seins pleins de calme. Il y a des seins pleins de douleur. (...) Il y a des seins pleins de poison. Il y a des seins pleins de vie nocturne. Il y a des seins pleins de surprises (...) » Dans les textes de Ramon Gomez de la Serna, les seins s'accumulent et se superposent comme les images se superposent dans chaque œuvre d'Antoine Poupel. Et ces œuvres, elles aussi, sont pleines de surprises, de vie nocturne, d'énervement, parfois peut-être de poison, de larmes ou de calme. *(G.L.)*



Apologie du boucher

Gloire des viandes accrochées. Rideaux superbes et inquiétants que forment *Le bœuf écorché* (1655) de Rembrandt ou celui de Soutine. Mise en scène de la tragédie des appétits. Théâtre des splendeurs de la mort. Magnificence presque insupportable de la viande. Du tableau de Rembrandt, l'historien d'art Charles Sterling écrit en 1959 : « La sordide cave du boucher s'illumine de l'or et du rubis d'une carcasse sanglante » ... A propos de la viande, le peintre Francis Bacon insiste d'abord sur ce qu'il nomme « l'odeur de mort ». Il parle aussi de « cette grande beauté de la couleur de la viande ». Il propose également un rapprochement qui peut scandaliser : « J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande. Et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion ».

Comme pour Francis Bacon, un lien existe pour Antoine Poupel entre les corps ouverts, et la Crucifixion. D'autre part, Antoine Poupel tend à rendre manifeste ce qui rapproche le travail du boucher, celui de l'anatomiste, celui du chirurgien. Devant une image, il me raconte que son oncle était boucher. Pour certains enfants, l'entrée dans une boucherie est une première leçon d'anatomie ...

Couper ... Trancher ... Tailler ... Fragmenter ...
Couteau ... Bistouri ... Scalpel ...

Il convient peut-être de faire l'éloge du boucher, de celui qui, en coupant, tient compte de la structure des organes, de celui qui connaît les articulations du corps, les ligaments, les jointures, les emboîtements. D'après un ancien texte chinois, le boucher parfait possède une science des vides et la met en pratique : « Les jointures des os du bœuf comportent des interstices et le tranchant du couteau du boucher n'a pas d'épaisseur. Celui qui sait enfoncer le tranchant très mince dans les interstices manie son couteau avec aisance, parce qu'il opère à travers les vides ». Un tel boucher pratique une violence subtile. Ses agressions sont sans cruauté ni brutalité. *(G.L.)*



Hermaphrodites

Une mise au tombeau du XIVe siècle (une enluminure tirée des *Petites heures* de Jean de Berry) et quelques hermaphrodites se rencontrent dans le même espace. Le sexuel apparaît au premier plan ; mais il occupe une surface plus petite que le religieux. En jouant sur les mots, on pourrait dire que le sexuel, ici, représente l'avancée du religieux ; mais aussi que le religieux enveloppe, entoure, drape le sexuel, qu'il le voile en partie.

La nudité du Christ est mise en relation avec celle des hermaphrodites. D'un seul et même regard, le spectateur contemple l'homme-Dieu et des hommes-femmes.

On sera amené à comparer les gestes des mains, les positions des visages des hermaphrodites et ceux des participants de la mise au tombeau. On rêvera peut-être autour des ressemblances entre les courbes qui, dans l'enluminure, entourent, encadrent la scène et les courbes formées par les plis du vêtement des hermaphrodites.

Ici, la mort est confrontée avec une sexualité double. Mais il faut interroger ce redoublement du sexe, cette juxtaposition sur un même corps du masculin et du féminin. L'hermaphrodite possède-t-il plus de possibilités érotiques, plus de désirs, plus de chances amoureuses que celui (ou celle) dont le sexe est bien déterminé ? Peut-il comparer (en les vivant tous les deux) le bonheur du plaisir féminin et celui du plaisir masculin ? Ou bien, y a-t-il un « trop d'organes » qui gênerait l'acte amoureux ou bien qui diminuerait le plaisir ? L'érotisme des hermaphrodites est-il intense, neutralisé ou même nul ?

D'autres réflexions et rêveries peuvent partir de la rencontre avec les hermaphrodites. Si en eux se joignent le masculin et le féminin, on peut dire que, dans la recherche artistique d'Antoine Poupel, se joignent le goût des techniques photographiques et l'amour de l'acte pictural. On peut souligner aussi que, dans cette œuvre même que vous êtes en train de regarder, deux images se superposent, coexistent, un peu à la façon dont coexistent sur le même corps hermaphrodite organes masculins et organes féminins. *(G.L.)*



Tourbillon

La Vierge de la Guadaloupe serait au centre d'une sorte de tourbillon vertigineux. Elle serait placée, calme, priant, douce, dans l'œil d'un cyclone.... Tornade. Maelström. Vortex. Elle constituerait peut-être le moteur immobile d'une rotation extravagante. Ou bien elle s'efforcerait au contraire de freiner une giration qui, sans elle, ne cesserait de s'accélérer jusqu'à l'explosion finale du système.

Le système s'organiserait à partir du chiffre quatre. Autour de la grande Vierge apparaîtraient quatre de ses figurations miniaturisées, quatre reflets réduits. Apparaîtraient aussi quatre sexes masculins, emportés dans une sorte de ronde.

Ces sexes viennent de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (Anatomie, planche XXI). La légende de cette planche est pour nous très étrange. Comprenant quatre figures, elle s'intitule : « La verge vue de différentes manières ». Tout se passe comme s'il s'agissait d'enseigner au lecteur (à la lectrice ?) un regard multiple sur le sexe de l'homme, grâce au choix de plusieurs points de vue. La première figure se définit d'emblée par l'affirmation que l'organe est mort : « La verge dépouillée de la peau, desséchée après l'avoir embaumée, et vue dans sa partie inférieure ». A propos de la deuxième figure, le rédacteur de la légende semble admiratif lorsqu'il parle d'une « distribution merveilleuse de petits rameaux sur le gland ».

Certains détails anatomiques des verges semblent retrouver les courbes des broderies qui ornent la robe de la Vierge. Les rayons de lumière qui semblent émaner du corps de la Vierge la transforment en une sorte d'étrange hérisson dont les piquants s'enfonceraient dans les sexes masculins. *(G.L.)*



Prière de toucher

D'emblée, l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert définit la main dans ses rapports avec les métiers, les techniques, avec l'activité humaine : « partie du corps de l'homme qui est à l'extrémité du bras, et dont le mécanisme la rend capable de toutes sortes d'arts et de manufactures ».

Regardant les œuvres d'Antoine Poupel, tu rêveras aux actions de multiples mains : celles du photographe, celles du boucher, celles du chirurgien, celles du gynécologue, celles des machinistes d'un théâtre des illusions.

Aux mains qui agissent, pincent, coupent, collent, versent des liquides, lient, suturent, ouvrent, ferment, d'autres mains s'ajoutent, qui se joignent et prient, parfois devant la Vierge de la Guadaloupe.

D'autres mains encore sont du côté de la caresse, de l'amour, des gestes troublés et troublants. On se souviendra de l'insistance de Pierre Klossowski, dans ses romans, sur les mains de femme, qui repoussent en attirant, qui révèlent l'émotion, qui caressent ... Ou bien ... Pour la couverture de l'exposition *Le surréalisme en 1947*, Marcel Duchamp lance en quelque sorte un appel aux mains des regardeurs. Il monte sur carton un sein de caoutchouc-mousse sur fond de velours noir et écrit : « Prière de toucher » ...

Dans *Le jardin des supplices* (1899), Octave Mirbeau évoque le supplice de la caresse. Un homme meurt après « quatre heures de caresses effroyables et savantes ». Clara, celle qui raconte le supplice, parle ensuite de la femme-bourreau : « Cette femme avait, à l'un de ses doigts un gros rubis qui, durant le supplice, allait et venait dans le soleil comme une petite flamme rouge et dansante ».

Dans *Sens-plastique* (1948), Malcolm de Chazal apparaît, entre autres choses, comme un poète du toucher. Il souligne l'importance de l'entre-doigt : « L'entre-doigt est le sixième sens des mains ». Il voit dans les mains un moyen pour transmettre des informations amoureuses : « Lorsque nous voulons savoir à quel point l'on nous aime, nos caresses se feront beaucoup plus appuyées de la paume que des doigts ; et lorsque nous voudrons communiquer notre passion, nous ferons tout à l'inverse ». Malcolm de Chazal rêve d'une sorte de main-œil : « Les doigts voient la nuit, comme les chats ». Et l'on repensera ici aux liens du photographe avec le nocturne, avec la chambre noire. *(G.L.)*

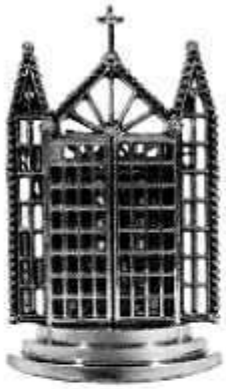


Miracle napolitain

En 1987, Antoine Poupel propose une série de grandes œuvres autour du miracle napolitain de San Gennaro : le sang du saint, conservé dans une ampoule, se liquéfie une fois par an. Par leur sujet comme par leur technique, ces œuvres sont d'abord une réflexion sur les fluides et sur leur efficace : sang miraculeux du Saint, coulures du révélateur. Elles nous conduisent à poser d'étranges questions. Comment un liquide transparent (le révélateur) permet-il le surgissement des noirs et des gris ? Comment des traitements inhabituels produisent-ils des couleurs dans une photographie en noir et blanc ? Comment le sang (souvent lié à l'idée de souillure) devient-il, pour les fidèles, une réalité protectrice et vénérée ? Quels liens existent entre le miracle figuré et les métamorphoses qu'opère l'acte photographique ?

On remarquera aussi que, dans ces œuvres, les coulures du révélateur mettent au moins autant en évidence les parties non révélées que celles qui s'offrent au regard. Alors, le révélateur révèle les manques, les lieux d'aveuglement ...

A propos du miracle de San Gennaro, on se souvient comment il intervient dans une analyse de la *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901) de Sigmund Freud. A partir de l'oubli d'un mot latin, Freud révèle à un interlocuteur sceptique le lien que cet interlocuteur a établi inconsciemment entre l'attente du miracle par la foule napolitaine et sa propre attente du retour des règles d'une amie italienne qui, sans doute, ne désire pas devenir mère. *(G.L.)*



Apparitions, disparitions

Grâce à l'usage du révélateur, le photographe se fait magicien, prestidigitateur. Dans la nuit, il fait surgir une image. Mais si, prématurément, sans présence du révélateur, il expose la pellicule au jour, il efface l'image qui, invisible, y était déposée. Ici, le nocturne est au service du regard, au service du visible. Et, par moment, la clarté devient menace à l'égard de ce qui, sur la pellicule, était du visible en réserve, du visible en « conserve » ...

De plus, certaines façons inhabituelles de se servir du fixateur (façons qu'adopte parfois Antoine Poupel) créent, en certaines régions de l'image, des disparitions différées, des effacements et brouillages à retardement ...

Apparition : on connaît le sens de ce mot dans le vocabulaire religieux. L'invisible se manifeste de manière visible. Le Christ ou la Vierge Marie apparaissent à qui croit en eux, parfois aussi devant l'incrédule. C'est une épiphanie.

A propos de la Vierge de la Guadaloupe (dont l'image le hante), Antoine Poupel me raconte sa légende. En 1531, elle serait apparue à l'Indien Juan Diego sur la colline de Tepeyac, où avait existé un sanctuaire dédié à Tonantzin, « notre mère », déesse de la fertilité chez les Aztèques ... Pour prouver la vérité de l'apparition, Juan Diego aurait (sur les conseils de la Vierge) cueilli des fleurs, les aurait enveloppées dans sa cape et apportées à l'Evêque. Et l'image de la Vierge se serait « révélée » sur le tissu d'agave, aujourd'hui vénéré par les Mexicains. La cape aurait redoublé l'apparition. Elle aurait fonctionné comme une étrange chambre noire molle ...

Ces jeux de l'apparition et de la disparition sont également importants dans l'érotisme : corps qui se voilent et se dévoilent, nudités qui se manifestent et qui fuient. Les « peep-shows », en particulier, théâtralisent le surgissement et l'occultation des corps nus.

On se souvient aussi que, dans le film *Les enfants du paradis* (1943-1944) de Marcel Carné et Jacques Prévert, un personnage, le directeur du théâtre des Funambules, voit le monde comme une succession d'éclipses et d'épiphanies : « C'est vivant, ça saute, ça remue. La féerie, quoi ! Apparitions, disparitions, exactement comme dans la vie ... ». *(G.L.)*

Lécher la mort

Au Mexique (nous raconte-t-on), les enfants lèchent, sucent, croquent des têtes de mort ou des cercueils en sucre. Souvent la tête de mort sucrée est ornée de couleurs vives. Parfois elle rit. Le Jour des Morts, des centaines de milliers de jouets macabres et sucrés seraient vendus, achetés, léchés, mangés dans les rues mexicaines. Alors la camarde n'est plus seulement (comme l'écrit le poète Maurice Roche) une camarade. Elle est ce que je manipule, ce que je flaire, ce que je porte en bouche, ce que j'avale et transforme en ma propre chair ... Alors, le sucre se fait chair ... Alors, la mort se fait chair ...

Le Mexique serait le pays de la mort-friandise, du squelette sirupeux et un peu collant. Antoine Poupel ramène du Mexique des crânes doux, tendres, sucrés. Parfois, il les chauffe, il les brûle et photographie leur transformation en caramel, les étapes de cette métamorphose. Ou bien, il les pose dans l'eau et photographie leur dilution progressive, leur manière de fondre et de devenir invisibles.

Deux lectures de ces séries de photographies peuvent être proposées. L'une serait optimiste. Elle verrait dans les squlettes sucrés une manière d'apprivoiser la mort. L'image de ma mort à venir servirait à mes plaisirs et à l'entretien de mes forces. Elle serait étroitement reliée aux bonheurs de l'enfance : ceux de l'odeur du caramel préparé par la mère, ceux des sirops et confitures.

L'autre lecture serait sinistre. Toute forme serait, tôt ou tard, vouée à la déformation, à la destruction. Les chairs se défont et il existe des températures où même les os pourraient fondre. En tout cas, celui qui mange risque fort d'être, un jour, dévoré. Les rats, les vers le menacent, même s'il ne croit plus aux ogres, ni aux vampires ... Dans les cercueils, les vers se livrent sur les cadavres à d'étranges pratiques orales ...

Au-delà de l'anamorphose

On opposera ces crânes qui fondent à l'anamorphose d'un crâne, telle que la peint Hans Holbein dans *Les ambassadeurs* (1533). Vue d'un point précis, l'anamorphose permet de retrouver la forme du crâne. Mais lorsqu'un crâne en sucre se dissout, sa forme est perdue à jamais. *(G.L.)*



MONOTYPE 190 x 125 cm - 1989

COURTESY NIKKI DIANA MARQUARDT