Les réseaux flottants d'Antoine Poupel

Monotypes

Antoine Poupel crée des *Monotypes*. Il définit un *Monotype* comme une œuvre unique, à caractère spécifiquement photographique, qui subit divers traitements et la met à la frontière (au bord) du photographique et du pictural.

Les *Monotypes* photographico-picturaux d'Antoine Poupel se rapprochent, dans une certaine mesure, des monotypes de Degas. Dans une lettre du 4 juillet 1876, Degas évoque « un nouveau procédé de gravure qu'il a trouvé ». Il préfère la dénomination : « dessins faits à l'encre grasse et imprimés ». Peignant une surface très lisse, Degas peut dessiner rapidement et d'autant plus vite que la matière est plus fluide. Le tirage de l'image imprimée à l'aide de presse se limite souvent à un seul exemplaire.

Mais, dès le début, Degas a utilisé les secondes impressions, pâles, de ses monotypes comme base pour la création de nouvelles œuvres au moyen de matières opaques. De même, toujours dans une certaine mesure, Antoine Poupel peut travailler un négatif et produire plusieurs versions très différentes, créer alors des *Monotypes* divergents. Ce sont, en particulier, les *Monotypes* sur les plafonds de l'église baroque d'Atotonilco (Mexique).

Dominique Fourcade (1) évoque les monotypes de Degas qui se portait à des « extrêmes de manipulation », qui agissait « en griffant; en rayant; par stries; en étalant en essuyant; (...) par coulures, par taches, par bavures; en tamponnant, en estompant; en raclant en peignant en agglutinant ». Selon Dominique Fourcade, « c'est curieux, un monotype, tout est évasif et pourtant il n'y a pas d'échappatoire ». Il s'agit de Degas. Antoine Poupel cherche aussi (me semble-t-il) l'incertain et la nécessité, le fuyant et le primordial, le flottant et l'inévitable.

Etre et ne pas être photographe

Constamment, Antoine Poupel se définit par de multiples paradoxes. Il crée une photographie qui ne l'est pas. Il invente une peinture qui ne l'est pas. Il découvre des montages, des superpositions d'images, des sortes de collages. Parfois, il photographie des morceaux de réalité qu'il retravaille au révélateur dans la chambre noire. Parfois, il reprend et mêle des images religieuses et érotiques, les planches de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

En particulier, il dessine des volutes, des réseaux, des cibles. Il les rephotographie. Il superpose des structures à des fonds. Ou bien, les structures se noient, sont recouvertes... Chevauchements... Empiètements... Croisements... Tressages... Nattages... Masquer et dévoiler... Déguiser et découvrir et, à nouveau, se cacher...

Les termes de la photographie échangent leurs sens, les déplacent. Antoine Poupel intervient par le révélateur, par le fixateur, par les coulures. Il utilise l'objectif photographique comme l'instrument d'une subjectivité extrême. Il met au point pour ne pas atteindre la netteté et pour susciter le trouble. Un liquide transparent (le révélateur) occulte et macule au moins autant qu'il révèle ; et il permet le surgissement de noirs, de gris, de blancs, de couleurs indéfinissables, parfois changeantes.

En 1864, le dictionnaire définit le révélateur comme une solution employée pour le développement photographique et qui, par réduction en argent métallique des sels d'argent exposés à la lumière, rend visible l'image latente. Par des usages étranges du révélateur, Antoine Poupel donne à voir des espaces exacts à côté de zones de flou, d'incertitude, d'aveuglement. Et, dans l'œuvre, le fixateur, réparti de façon inégale, crée des espaces instables, offerts au changement, à la métamorphose.

Antoine Poupel perturbe les images les unes par les autres, leur permet de se désorienter et de mener leurs jeux propres. Volontairement, il collabore au hasard ; il contrôle en partie les actions du révélateur qu'il laisse, en quelque sorte, vivre sa propre vie, prendre des risques.

Glisser

Antoine Poupel effleure, caresse les surfaces, les épidermes, les frôle. Il glisse sur les formes, les sens, les désirs, les idées. Il n'insiste pas. Il n'appuie pas. Il crée le libertinage des caprices, des mouvements, des rencontres. Il préfère l'impur, l'hybride, les mélanges. Contrebandier perpétuel, il s'intéresse aux bords, aux frontières pour les transgresser ou pour les effacer.

Glissements... Vous vous rappelez un film d'Alain Robbe-Grillet : *Glissements progressifs du plaisir* (1974). La structure du récit et l'érotique se jouent. Les surfaces brillantes et le trouble se lient. Le sens (les significations) et les sens (la sensualité) se pervertissent. Les significations ne se proposent que par bribes ou se refusent. La sensualité est suggérée, en partie frustrée, en partie dévoilée. Un regard perdu se révèle. Les gestes sont suspendus. A l'improviste, ou par une stratégie, vous surprenez le secret, l'intime, l'insaisissable. L'autre se dérobe pour s'offrir. Et, à nouveau, l'autre s'exhibe pour fuir. Un autre film d'Alain Robbe-Grillet s'intitule *Le jeu avec le feu* (1975). Vous éprouvez le vertige. Vous êtes éblouis. Vous vous égarez. Vous vous souvenez d'un récit de Crébillon, *Les égarements du coeur et de l'esprit* (1736).

Les morts, les vivants, les nus

Dans les diverses séries de *Monotypes*, Antoine Poupel joue avec les contraires. Il organise les rencontres entre les structures et le fluide, entre l'intérieur et l'extérieur du corps, entre l'érotique et le voilé, entre le macabre et la jouissance, entre le religieux et la transgression, entre le machinique (souvent examiné dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert) et la chair, entre l'humain et l'animal, entre le sol et les planètes, entre le trait précis et les surfaces incertaines, entre le goût du visible immédiat et l'énigmatique.

Les travaux (1982) d'Antoine Poupel jouent avec l'ondoyant, les piscines et les nageuses. En Italie, il donne à voir les églises et les catacombes, la mort, l'érotique et la religion (1984-1985). En 1987, il 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 constituent diverses réflexions sur les fluides et sur leur efficacité : le sang miraculeux du Saint, les coulures du révélateur.

En 1988, au Mexique, il révèle les apparitions et les disparitions de la Vierge de la Guadaloupe (2), les diverses textures qui tendent à effacer, à oblitérer les traits, les signes, les formes.

En 1989, un *Monotype* fait coexister, sur une même surface, la photographie d'un tableau représentant Marie-Antoinette et ses enfants et la photographie d'une gravure de l'Encyclopédie qui indique la fabrication d'un filet de pêche. Le *monotype* permet la rencontre de techniques diverses celles de l'artisan, du pêcheur, du graveur, du peintre, du photographe. Elles conduisent à une réflexion sur ce qu'elles ont en commun : l'exercice de l'intelligence rusée (3). Le chasseur, le pêcheur, l'artiste, l'artisan, l'homme politique, le sophiste, le pilote de navire, le stratège et l'amoureux utilisent la ruse. Le filet de pêche constitue un instrument et un emblème de l'intelligence rusée. Selon Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant, « le filet 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 ».

A partir de 1992, les *Portraits* d'Antoine Poupel montrent les visages de ses modèles, auxquels se mêlent les objets de leurs passions, de leurs curiosités, de leurs caprices. Chacun de nous est en quelque sorte, engagé dans un dialogue privilégié avec une partie de l'univers. Bartabas et son cheval, un enfant et un crocodile, un torero et un taureau, Gabriel Matzneff et un journal de Manille, un horloger et ses rouages se rencontrent. Chaque *Portrait* célèbre les noces d'un individu avec un animal, avec une plante, avec une pierre, avec des étoiles, avec ses savoirs et ses désirs.

En 1994, les *Monotypes* d'Antoine Poupel exhibent et dissimulent les femmes nues du *Crazy Horse Saloon*. Une résille contient, enserre une chair féminine. Elle voile partiellement la clarté trouble de la chair et, simultanément, la révèle. Comme une sirène péchée, prisonnière d'un filet, elle est liée. Mais la femme elle-même a choisi son filet, sa résille. Elle semble s'offrir comme prise au piège, afin de piéger l'homme qui la désire. Elle se captive, s'ensorcelle pour mieux capturer l'homme, l'enserrer. La femme à demi nue est appeau. Elle est leurre. Elle est souricière, feinte, traquenard. Provisoirement, elle se résigne à sa résille. Alors, elle ôtera, dégagera, cédera un voile, peut-être une nuit, ou dans un an ; à nouveau elle se renfermera... Parfois, la résille est immatérielle, faite de

lumière et d'ombres quand un projecteur envoie des raies sur la peau, quand le corps bouge, se déplace lentement et glisse. Grâce à ces projections, les filles nues semblent des femmes-léopards, des femmes-tigresses, des femmes-zèbres, des femmes-girafes. Elles miment les jeux des rayons solaires et des feuillages, les jeux de la lune après la pluie.

Depuis 1995, Antoine Poupel rencontre Bartabas et le théâtre équestre Zingaro. Hommes, chevaux, centaures, voiles, lumière et obscurité, musiques s'entrecroisent dans un opéra énigmatique. « Si par une nuit d'hiver », des voyageurs errent...(4). Neige. Brouillard. Etoiles scintillantes. Chapiteau. Voltige. Eclipse, occultation passagère d'un astre, produite par l'interposition d'un autre corps céleste entre cet astre et la source de lumière (éclipse vraie) ou entre cet astre et le point d'observation (éclipse apparente).

Structures floues, entrelacs indécis

Depuis 1990, Antoine Poupel rephotographie des structures dessinées. Des images sont recouvertes ou se recouvrent. Elles s'entrelacent, s'enchevêtrent, se mêlent, se condensent, se déplacent, mutent, se dilatent, se resserrent, circulent. Elles créent les trames, les textures.

Des cercles, des auréoles, des halos, des anneaux, des disques, des cibles, des bagues, des cerceaux se dessinent. Vous pourriez imaginer un *Traité du sein*, étudié à la façon des géomètres. Les formes du sein seraient considérées comme les métamorphoses du cercle, ses altérations, parfois ses anamorphoses.

Volutes, spirales, hélices, escargots, colimaçons, crosses, courbes mobiles d'un labyrinthe nomade, nœuds serrés et dénoués, tourbillons, maelström, vortex vous fascinent. Pour les Dogons, des fibres toronnées « tombaient en torsades, symboles des tornades, des méandres des torrents, des tourbillons des eaux et des vents, de la marche ondulante des reptiles, les spirales à huit tours du soleil pompeur d'humidité » (5).

Antoine Poupel peint les grilles, les réseaux, les filets, les tressages. Il se rapproche de certaines photographies de Man Ray. Par exemple, Man Ray montre un torse de femme, vêtu de rayures d'ombre (1923); ou bien il photographie, en 1931, les seins nus de Lee Miller, sur lesquelles se dessinent des lignes qui évoquent le courant électrique ;

ou encore il superpose une femme nue et la toile d'une araignée (1929) ; ou aussi il invente des trames, de la gaze, des reflets, une résille...

Antoine Poupel ouvre aussi des grilles et il se libère, hors de toute prison. Il se réjouit de pêcher ; il fait « un beau coup de filet pour faire en une seul fois un grand profit ». Ses réseaux sont entrelacés ou entrecroisés plus ou moins régulièrement. Il tresse. Il laisse flotter ses pensées. Il est en suspension dans les airs. Il bouge au gré du vent et de ses désirs. Il ondoie. Sans cesse, ses lignes se cherchent, se perdent, regagnent les formes, à nouveau s'égarent, et se retrouvent.

Gilbert Lascault

(1) Dominique Fourcade, *Le sujet monotype*, P.O.L, 1997, p.10,11,15

(2) En 1531, la Vierge de la Guadaloupe 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.

(3) Cf. Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence (la métis des Grecs)*, Flammarion 1974

(4) Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Seuil, 1981

(5) Marcel Griaule, *Dieu d'eau*, Fayard, 1966. Griaule écoute la cosmogonie dogon d'un vieux chasseur aveugle.