

Texte d'ANDRÉANNE BÉGUIN

Jean-Michel Poinet

Né en 2000.

Diplômé de l'Institut supérieur des arts et du design de Toulouse en 2024.

Des vaches, des chevaux, des chiens, des ânes. C'est un bestiaire resserré autour des bêtes de somme qui peuple les premières peintures de Jean-Michel Poinet. Après quelques tentatives de reproduction d'après photographies, il se laisse guider par son intuition et son imagination pour construire, au fil du pinceau et à même la toile, des scènes animales. Plus que la représentation fidèle, il cherche à titiller la sensation d'une rencontre entre un corps animal et un corps humain, une proximité qui émerge au-delà d'une communication verbale. On pourrait bien sûr convoquer l'héritage de Rosa Bonheur dans le genre pictural animalier, mais pour Jean-Michel Poinet, c'est plutôt du côté de Dubuffet et de ses peintures — presque pariétales — de vaches qu'il faut regarder. L'animal nous est donné à voir non dans sa réalité formelle, mais dans sa charge affective et symbolique. Jean-Michel Poinet les peint comme une sorte de pendant au monde agricole et ouvrier, dont les premières figures humaines commencent progressivement à poindre dans ses toiles.

À l'inverse d'un Caillebotte, il choisit de représenter ces corps ouvriers dans des scènes de repos, des moments de latence. Pourtant, si l'objet du travail n'est pas présent, sa pesanteur nous saisit dans le relâchement et l'affaissement des corps. Quasiment naturaliste, l'artiste les peint dans des environnements familiers et ordinaires : attablés au comptoir, assis autour d'une table de station-service. La peinture semble molle, contaminée elle aussi par la langueur, et son esthétique oscille entre peinture hollandaise et Edward Hopper. D'un côté, les paysages naturels d'arrière-plan baignés d'une lumière douce et diffuse, de l'autre, des compositions simples et épurées pour des décors périurbains, des couleurs sobres pour des personnages statiques et esseulés. Les visages de ces figures humaines désolées tirent quant à eux vers le flou baconien : vaporeux et brouillés, ils apportent la touche finale d'une atmosphère mélancolique et morne.

Cette torpeur, Jean-Michel Poinet la rapproche de questionnements métaphysiques nietzschéens qui le traversent. Maintenant que « Dieu est mort », que fait-on ? Où regarde-t-on ? Comment se structure-t-on ? Bien qu'étant foncièrement athée, l'artiste revisite les traditions picturales de l'art religieux, emprunte les codes iconographiques constitutifs d'une pensée chrétienne considérablement effondrée pour mieux les resituer dans des considérations contemporaines. Par exemple, il se choisit l'âne comme alter ego, mais celui-ci n'est plus le protagoniste de scènes bibliques iconiques, comme l'entrée à Jérusalem ou la fuite en Égypte, mais bien l'animal du pauvre, d'un nouveau prophète inquiet et en quête de sens. En s'amusant de la convention picturale qui impose la disposition des disciples du Christ d'un seul côté de la table lors de la Cène, le peintre déplace ce dernier repas sur un comptoir de bar. Ce comptoir n'est autre que celui du bar que ses parents ont repris dans leur village charentais. À la manière d'une Annie Ernaux, chaque été, Jean-Michel Poinet observe les clients jusqu'à ce que sa peinture les éclabousse. Sur un des murs du bar, l'artiste a commencé une peinture murale où les protagonistes ne sont autres que les habitués. Sa composition résonne de façon remarquablement juste avec la description du bar familial dans *La Place* : « Il y avait le comptoir

en zinc où les hommes buvaient debout, les femmes restaient de l'autre côté, près de l'épicerie. » — dessinant une forme générique d'architecture des sociabilités villageoises d'Yvetot à Chabonais.

Sur ce milieu populaire, le peintre porte un regard détaché de jugement, empreint d'empathie, fidèle et légitime. Face au glissement politique de la gauche à l'extrême droite de ces catégories sociales, plutôt que de condamner, il cherche à comprendre et à fixer les contours de la puissante nostalgie qui innerve ces existences de laissés-pour-compte. À mi-chemin entre le film *Des gens sans importance* d'Henri Verneuil et les écrits de Didier Eribon, le peintre est animé par cette préoccupation — parfois une incompréhension — pour les siens, leurs choix et leur devenir.

La subversion du religieux se retrouve aussi dans la série des métros. Les perspectives infinies, les colonnes en enfilade sont transposées dans ce tube digestif souterrain de la ville. Les lignes verticales et horizontales de l'espace du métro viennent structurer la toile et encadrer les figures humaines. Dans les premières toiles de la série, ces figures semblent instables, aussi impersonnelles que l'expérience sociale qu'imposent ces lieux. D'abord fantomatiques, progressivement elles se morcellent pour n'être réduites qu'à des bouts de corps, pieds et mains flottants. Parfois encore, elles se massifient et dans *Le Dernier Métro*, elles disparaissent carrément, diluées dans les parois peintes, définitivement digérées par la rame. Dans l'approfondissement de cette recherche, la palette de Jean-Michel Poinet passe des contrastes vifs, tantôt acides, tantôt brutaux, des expressionnistes allemands à la prédominance du geste, entre vitesse et fondu, de Willem de Kooning ou encore à la verticalité des « zips » de Barnett Newman.

Autre pied de nez au sacré : quand l'artiste parodie un *Salvator Mundi*, qui prend les traits d'un homme dénudé, bedonnant et à l'air hagard, plutôt perdant que sauveur. Ce nouveau protagoniste devient un modèle récurrent dans les séries récentes du peintre. Il se change parfois en homme-pouce, aux allures spectrales des personnages de Miriam Cahn. Parfois encore, cet Adam replet, expulsé du paradis, se retrouve tout ballot dans des scènes dérisoires de la vie quotidienne, très Philip Guston, mais sans capuche. De plus en plus souvent, ce quasi-ectoplasme est doté d'un doigt pointé, mi-phallique, mi-trumpiste, qui le met en mouvement contre une altérité menaçante. Enfin, il sort de son hébétude et s'agite pour désigner avec autorité les maux responsables de sa déchéance et de son impuissance : l'autre, le migrant, le féminisme. À moins qu'il ne se désigne lui-même avec stupeur et honte ; honte de n'être qu'un engrenage de la banalité du mal-mâle, avant de détourner le regard, de baisser la tête et de nous tourner le dos.

Derrière des scènes pratiquement simples et triviales, la peinture de Jean-Michel Poinet est éminemment sociologique et politique. Ces figures humaines sont montrées empêtrées dans des schémas de domination et d'oppression. *La Bête Humaine* de Zola, qui broie Jacques Lantier, a muté dans son évolution patriarcale et capitaliste qui dévore monsieur et madame tout-le-monde. Dans son installation pour l'exposition *Famille de Chœurs* à Lieu Commun, dans le cadre du Nouveau Printemps de Toulouse, monsieur et madame sont attablés devant la TV, dans le living de leur pavillon. Spontanément, c'est une autre peinture, un exact opposé, qui surgit : celle de *Mr and Mrs Clark and Percy* de David Hockney. Le couple, l'animal, le pot de fleur, la vue sur l'extérieur... Tout y est pour un véritable jeu des différences entre un intérieur modeste et un intérieur bourgeois. Jean-Michel Poinet nous livre par fragments une séquence quelconque de l'intimité des foyers de la classe moyenne. Par pointillé, les vides laissés entre les toiles, la malice d'une nature morte qui joue à être une peinture, font basculer la planéité picturale dans un format immersif, complété par les images mentales qui reconstituent cet espace domestique populaire.

Plus tard, on retrouve ces destins « moyens » dans leurs uniformes de touristes. Appareil photo autour du cou, casquettes et bobs vissés sur la tête, bronzage qui vire au cramoisi, ventres et hanches rebondies... Les nouveaux personnages qui rejoignent sa galerie, l'artiste les a vus défiler sous les fenêtres de son atelier aux Maisons Daura. En résidence à Saint-Cirq Lapopie, il est marqué par l'authentique inauthenticité du plus beau village de

France, transfiguré par le tourisme de masse. Ici, pas de bar du coin, mais des boutiques d'artisanat faussement local. Dans ces peintures, le bourg est objectifié, glissé comme un souvenir au fond d'un sac ou léché sur un cornet de glace goût pittoresque. Volontairement miniaturisé, comme un paysage de boule à neige, mis sous cloche façon Mike Kelley, les maisonnettes semblent bien lilliputiennes comparées aux corps bibendumesques. Ces ogres aux allures inoffensives — très Duane Hanson — malgré leur taille, ne sont pas les protagonistes principaux des toiles, mais celle qui tient le premier rôle c'est leur consommation par grignotage d'un patrimoine, tant idéalisé qu'il a été vidé de son âme.