

Bernard Moninot

Prendre le temps de vitesse

Écrits & entretiens 1972-2021

Édition établie et préfacée par
Renaud Ego

L'Atelier contemporain

François-Marie Deyrolle éditeur

2021

Sommaire

Bernard Moninot et Renaud Ego
dédient ce livre à Bernard Noël
pour l'amitié de son regard et de sa parole.

- 11 Avant-propos
- 13 Renaud Ego : *Un fil d'alerte*
- I – LA RÉALITÉ DES IMAGES**
- 23 Duchamp et Léger
- 24 Les Méandres du temps
Souvenirs de Louis Aragon
- 27 Rencontres avec Jean Hélion,
Man Ray et Alberto Magnelli
- 36 « Le reflet est l'indice
de la réflexion que les images
portent sur le réel »
Entretien avec Patrick de Haas
- 39 Dix questions sur le réalisme
et la réalité
Débat entre Wolfgang Gäfgen,
Peter Klasen, Bernard Moninot
et Peter Stämpfli
Propos recueillis par Joël Delouche
- 55 « La ressemblance est le contraire
du réalisme »
Entretien avec Bernard Noël
- 59 « L'ambiguïté entre peinture
et réalité me passionne »
Entretien avec Xavier Douroux
- 66 Les Cendres d'une flamme à venir
Entretien avec Jean Ristat
et Serge Fauchereau
- 78 Une Approche initiatique
de la connaissance
Entretien avec Olivier Kaepelin
- II – LE TEMPS DES APPAREILLAGES**
- 97 Jardins astronomiques indiens
- 99 Un Tableau en rêve
- 102 « Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? »
Entretien avec Daniel Kunth,
modéré par Allain Glykos
- 123 Ombres au tableau

138	« Rendre perceptible la vacuité d'un espace de résonance » Entretien avec Philippe Armstrong	216	<i>À la poursuite des nuages</i>	270	L'Air du temps ou le Silence de <i>La Mariée</i> À propos de <i>La Mariée mise à nu par ses célibataires, même</i> , de Marcel Duchamp	281	Le Temps à l'œuvre dans la peinture Christian Bonnefoi
145	<i>Chambre d'écho</i>	218	« Une Poétique des phénomènes fugitifs » Entretien avec Sophie Warlop	276	La Peinture paratonnerre de Christian Babou	283	Comment mieux s'absenter ? À propos de Gérard Gasiorowski
148	« Spatialiser le trajet de la mémoire longue » Entretien avec François Jeune	225	<i>Antichambre</i>	278	Traits d'esprits, répétitions et pointillés À propos des dessins de N.	285	Pour Jacques Monory
156	« Lumière fossile, géologie à l'œuvre, généalogie au travail »	227	Réponses à un questionnaire sur le dessin	289	Légendes des illustrations	293	Liste des expositions
164	<i>Ensecrètement</i> Entretien avec Christian Rosset	230	<i>Le Dessin poursuite</i>	295	Bibliographie		
174	« Ceci se déplace à 29 km/s par rapport au soleil »	233	<i>Terminal</i>				
		235	Un Toucher aérien Entretien avec Samuel Cordier				
		244	« Laisser apparaître les images absentes » Entretien avec Renaud Ego				
III – À LA POURSUITE DU DESSIN							
183	Une Idée en l'air	IV – AIRES DE RÉSONANCE					
194	Penser en dessin Notes, aphorismes et repentirs	261	« L'Etna, une expérience physique et esthétique » Entretien avec Samuel Cordier				
199	Visites dessinées	266	Les Pierres scarifiées À propos de la roche n° 10 du Val da Casa, au Portugal				
203	« Un Processus d'appel » Entretien avec François Martin						
214	<i>Le Vent Paradis</i>						

Avant-propos

Au cours de sa carrière artistique, Bernard Moninot a régulièrement exposé les idées qui guidaient son œuvre sous la forme d'écrits et d'entretiens. En concertation avec lui, nous en avons retenu ici un choix assez vaste, couvrant une période de près d'un demi-siècle.

Leur présentation chronologique nous a semblé la façon la plus naturelle d'en accueillir la pensée, dans les étapes de son développement, ses modulations et ses ouvertures successives, plus encore pour cet artiste chez qui le temps est peu à peu devenu un matériau d'élection. C'est pourquoi le principe en a été respecté, dans l'ensemble, mais par souci de clarté, ces quelques quarante textes de nature différente, par leurs occasions ou leur propos, ont été répartis en quatre chapitres, selon un classement thématique assez souple qui, s'il n'a rien d'arbitraire ou de trop artificiel, ne saurait toujours dissimuler les hésitations qui l'ont accompagné.

Bernard Moninot a parfois souhaité revenir sur ses propres textes pour en corriger des défauts d'expression, tout en veillant à ne pas dénaturer, par le jeu d'une lumière rétrospective trop crue, la part d'incertitude qui était alors la vérité d'une recherche en cours. Quelques entretiens, dont la mise en forme initiale avait été un peu brute ou que l'artiste n'avait pas eu l'occasion de relire avant leur parution, ont également été revus pour cette édition.

Une certaine variété de timbre et d'expression, sensible dans ce livre, tient à la temporalité assez longue qui le sous-tend. Cette qualité chorale tient aussi à la diversité des interlocuteurs de Bernard Moninot qui, chacun avec sa curiosité et sa personnalité, se sont entretenus avec lui, pour conduire sa parole où, d'elle-même, elle ne se serait peut-être pas aventurée. Que tous soient ici remerciés de leur travail auquel ce livre rend aussi hommage.

R. E.

« Le reflet est l'indice de la réflexion que les images portent sur le réel »

Entretien avec Patrick de Haas (1973)

PATRICK DE HAAS : *Vous étiez déjà présent à la 7^e Biennale de Paris en 1971. Vous exposerez à celle de 1973. Pouvez-vous dire quel est l'intérêt que vous tirez de la participation à de telles rencontres ?*

BERNARD MONINOT : La Biennale de 1971 m'avait permis de montrer mon travail pour la première fois à Paris ; je n'avais que peu exposé auparavant. Paris présente rarement des expositions qui soient réellement prospectives car on a tendance à ne montrer que des œuvres déjà connues ou qui se sont d'abord imposées à l'étranger ; la Biennale est pour moi un peu l'exception à cet état de fait. Cependant, pour toutes les expositions de ce genre, je suis obligé de faire certaines réserves quant à la manière dont elles se présentent ; je pense que n'exposer qu'une seule œuvre afin de donner la ligne générale du travail d'un artiste a peu de sens. Bien souvent la vision d'une œuvre se saisit par le passage qui s'effectue d'un tableau à l'autre, par cet espace vide, ou cette absence, que l'œuvre même recouvre.

Quels sont les rapports ou oppositions entre les travaux que vous présenterez cette année et ceux que nous avons vus il y a deux ans ? Pouvez-vous en faire une description et évoquer les problèmes qui y sont inscrits et auxquels vous vous êtes intéressé ?

En fait, vous me demandez de nommer cet « espace » qui sépare deux œuvres faites à deux ans d'intervalle. C'est très difficile pour moi car je dois me remémorer cette tension passée dont il ne reste plus qu'une image.

Ce que j'avais présenté à la Biennale 71 était un tableau composé de deux parties côte à côte qui étaient avant tout une reconstitution de lieu, un peu comme quand on reconstitue les événements passés dans certaines scènes de films policiers : on se trouve en présence d'une série de séquences, et ce qui reste à inventer c'est le rapport qui existe entre elles pour retrouver la tension (mécanisme de l'œuvre).

Je participais à cette exposition parmi les hyperréalistes mais, bien que l'on puisse à première vue y trouver certains rapports, je ne pense pas faire partie de ce mouvement. En effet, cette peinture pose le problème de l'image et non celui du réel. L'image contient en elle-même l'idée d'une immobilité / point de vue, car c'est la décision d'arrêter le mouvement qui crée l'image alors que le réel n'a pas de point de vue et n'a donc pas d'image possible puisqu'il est mouvement.

On a trop tendance à oublier cette importante différence entre réel et image. C'est d'ailleurs cette réflexion sur la peinture et la réalité qui constitue la base du travail que je présenterai à la Biennale. Il s'agit de six tableaux qui s'exposent par couples face à face, reconstituant ainsi l'espace d'une rue avec ses vitrines. Ces matériaux sont confrontés à leur image peinte et à leur reflet. Les tableaux peuvent ainsi se lire en eux-mêmes et également par leur « réflexion » l'un dans l'autre. Il en est de même dans la rue : soit on regarde à travers la vitre pour percevoir ce qui est présenté, soit on considère la vitre ou le miroir comme un rétroviseur par lequel on saisit ce qui est derrière soi. Le miroir ou la vitre peuvent donc servir de support pour percevoir quelque chose d'extérieur aux matériaux mêmes ; pour moi la peinture présente cette même ambiguïté de pouvoir être vue en elle-même, ou de devenir le support qui renvoie à quelque chose d'autre. À l'intérieur de cette organisation de « réflexions », ce qui rebondit et qui est constamment renvoyé à ce qui semble son opposé, c'est le thème même de cette série de tableaux, soit le rapport existant entre construction et destruction.

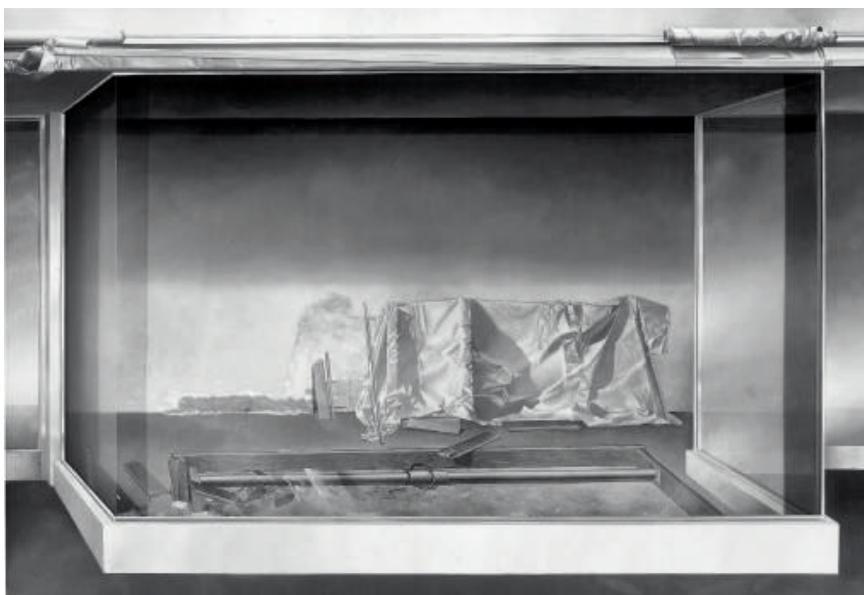
L'état de destruction ne s'oppose pas à celui de construction : il constitue son ultime et nécessaire étape. Dans ces tableaux, la construction est prise comme « objet » : reproduire un lieu en construction, et aussi comme « sujet » : le chantier de la peinture en cours, qui a été nécessaire à l'édification de cette image et qui se trouve présenté dans son processus de stratification... Ces deux espaces différents, l'un illusoire, l'autre réel, cherchent continuellement à s'entrecouper pour trouver ce point précis de « flottement » entre réalité et image. Je m'intéresse beaucoup à ce problème tout à fait particulier à l'espace pictural : que la vision du travail du peintre soit rendue visible par cette forme de « perspective » qu'offre la succession des différentes couches d'enduits et de peintures depuis le fond jusqu'au plan de surface.

Comment (où) situez-vous votre travail dans l'histoire de l'art et plus précisément dans l'histoire de l'art contemporain ?

B.M. : Il est difficile de se situer soi-même car il faut pour cela immobiliser quelque chose par des systèmes de valeurs, le plus couramment employé étant historique-additif, c'est-à-dire un système qui implique l'idée d'un progrès possible dans l'art.

La peinture est pour moi la recherche d'une investigation du présent. Mon intérêt ne se situe pas dans l'objet peinture : ce qui m'intéresse ce sont les œuvres qui, lorsqu'on les regarde, se refont devant nous, ou que nous refaisons, en niant ainsi l'idée d'un message pictural définitivement cerné et acquis. Dans cette optique, l'intérêt n'est plus dans l'objet à regarder et se déplace vers la contemplation (vers le point de vue), ce qui pose ainsi le problème de la perception.

Artpress, n° 6, octobre 1973



Dix questions sur le réalisme et la réalité

Débat entre Wolfgang Gäfgen, Peter Klasen, Bernard Moninot et Peter Stämpfli. Propos recueillis par Joël Delouche (1974)

JOËL DELOUCHE : *On vous désigne généralement comme étant des artistes réalistes. En quoi ce qualificatif vous semble-t-il vous définir ?*

WOLFGANG GÄFGEN : Je ne me considère pas comme un artiste réaliste, mais plutôt comme un artiste en confrontation avec la réalité. Nous sommes tous, si vous voulez, des artistes réalistes. Aussi ne suis-je pas tout à fait d'accord avec cette étiquette. Je veux dire qu'on peut reconnaître les objets, les sujets, que je présente, mais tout cela ne veut pas encore dire que je suis un artiste réaliste. Il y a toujours une arrière-pensée derrière ce terme. On pense à l'académisme, à la mauvaise peinture réaliste. Mais là, il faudrait approfondir ce qu'est la réalité.

PETER KLASSEN : Cette définition du réalisme m'intéresse. Je la revendique dans mon travail. Il est évident qu'il faut justifier de quel réalisme il s'agit, de quelle forme d'expression, à partir de quel savoir, de quel moment notre travail a commencé. Le réalisme a commencé au début des temps.

As-tu le sentiment d'être intégré au contexte de l'exposition Hyperréalistes américains, réalistes européens qui est présentée actuellement au Centre National d'Art Contemporain ?

P.K. : Je me sens parfaitement concerné par cette exposition, mais je me sens particulièrement mal placé pour en parler pour la simple raison que je n'en fais pas partie. Mais il s'agit d'un propos qui m'intéresse, c'est évident.

BERNARD MONINOT : Pour ma part, je suis tout à fait d'accord avec Gäfgen. Tout artiste pose le problème : Qu'est-ce que la réalité ? Pour moi, l'art conceptuel pose ce problème à travers des media qui ne sont pas forcément ceux de l'image. *Le Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch est un tableau réaliste, c'est-à-dire qu'il pose le problème de la réalité, non celle de l'image mais celle de la peinture, la réalité d'une forme dans une

autre forme. On a une image de la réalité qui, pour nous, doit forcément coïncider avec une image. Pour nous, la réalité, c'est une image, mais en fait, c'est une chose absolument indéfinissable. Dans mon travail, j'essaie de montrer ce côté indéfinissable du réel, c'est-à-dire ce côté tout à fait illusoire du choix de l'objet qui recoupe une image mais qui, en fait, est détruite en cela qu'on essaie de la fixer picturalement.

P.K. : Théoriquement, nous sommes réunis ici pour des raisons très précises par rapport à une exposition. Donc, nous parlons d'une forme très précise du réalisme, Moninot et Gâfgen ont raison de parler de réalisme et de réalité. On pourrait parler de Beuys. Pour moi, Beuys est un réaliste. Là, nous ne sommes pas tout à fait concernés. Il faudrait préciser.

PETER STÄMPFLI : Le réalisme a existé depuis toujours et dans toutes les formes d'art. Actuellement, on prétend avoir une tendance qu'on attribue à un réalisme ou à un hyperréalisme. En fait, les artistes qui travaillent aujourd'hui dans ce domaine cherchent à ne pas tromper le spectateur en interprétant un document souvent photographique plus proche de son origine. Mais je crois que là est la grande illusion, ou l'erreur, tout au moins pour un grand nombre d'artistes qui interprètent une photo, puisque c'est le document de base, et qui n'interviennent pas à un autre niveau. En ce qui me concerne, je considère que l'essentiel n'est pas d'interpréter mais de recréer l'image à l'image de l'image, la saisir afin qu'elle soit là, pour la posséder et non pas simplement la décrire ou l'interpréter d'une façon directe d'après un document donné. L'intervention est au niveau mental, et c'est essentiel, car c'est à partir de là que le facteur qu'on appelle « l'art » commence à jouer. Dans cette exposition, notamment parmi les artistes américains, on voit visiblement que l'original est respecté le plus possible, sans intervention de l'artiste. Je dirais même qu'on peut considérer ce travail comme un travail de photographe, de retoucheur, si l'on veut. Chez les Européens, il y a une intervention mentale, une suite possible, un développement qui veut peut-être qu'une tradition existe en Europe : nous venons de quelque part et nous allons vers quelque part. Bien qu'il soit actuellement classé sous un certain titre, notre mouvement ne s'arrête pas là, alors que chez les Américains, il ne peut pas y avoir d'évolution possible, puisqu'il n'y a pas de re-création de l'image.

P.K. : Je voudrais revenir en arrière pour approfondir un tout petit peu. Le facteur commun qui nous réunit ici, c'est quand même une démarche qui a des similitudes. Nous sommes tous d'une façon ou d'une autre concernés par les mass media : télévision, cinéma, publicité, etc., et par la photo pour parler plus généralement. C'est à partir de là qu'il faut commencer le débat. C'est cela qui est important.

Quelle est la motivation des techniques que vous employez et de vos options originelles ?

B.M. : À mes yeux la technique n'a aucune importance dans l'exposé de la question qu'est l'investigation du réel. Cela se passe, disons, au niveau de l'appréhension que j'en ai avant même de passer à l'acte de peindre ou de dessiner. Mais le résultat est quelque chose qui est forcément à côté, parce que, pour moi, le réalisme n'existe pas. L'intérêt de cette peinture est qu'elle fixe tellement l'instant, elle stoppe tellement tout qu'elle accentue le caractère pétrifié de la peinture, son arrêt total. Ce qui me gêne, c'est qu'on associe cette image à la réalité, alors que la réalité ne peut pas avoir d'image : elle est un mouvement perpétuel, on en prend un morceau. C'est pourquoi, beaucoup d'entre nous utilisent la photo. On a la possibilité avec elle de stopper le temps, de prendre quelque chose dans le temps et dans l'espace, mais cette peinture-là n'est pas le réel, parce que le réel est perpétuellement en mouvement. Pour moi, le réalisme serait de peindre une image mais dans le but de voir sa destruction. Cela fait aussi partie de la réalité, du réalisme. Le fait que l'image disparaisse est inclus dans le constat de réalisme.

Tu parlais de technique photographique. Pourquoi cette utilisation ?

B.M. : Je l'emploie pour des raisons pratiques, bien qu'assez rarement.

P.K. : Pour moi, c'est tout à fait le contraire. Je pars toujours d'une photo, d'un document, d'un objet trouvé, d'un découpage dans une revue ou d'une photo fabriquée par moi ou par quelqu'un que je laisse intervenir. Mon travail depuis dix ans est basé sur la photo parce que j'ai constaté que là nous avons affaire à un vrai langage, à un langage autonome, qui est l'image photographique, et cette image remplace la réalité, se substitue à la réalité. La photo que nous utilisons a plus d'impact que la réalité même, et c'est pour cela que le déclin de départ est profondément lié à la photo.

P.S. : Pour moi, j'ajoute que la photo est un document neutre au départ qui me rend énormément service puisque ce document est hors du temps, si on veut. Je pense à certains tableaux d'objets que j'ai réalisés. Or, l'objet vu avec nos yeux est toujours situé dans un contexte, soit un environnement, soit une lumière qui change constamment. La photo est capable de saisir cet objet, ce geste humain, à un moment précis. C'est pourquoi j'emploie la photo, qui me restitue le document neutre. C'est à partir de ce moment que j'interviens.

W.G. : Personnellement, je n'utilise aucune photo faite par quelqu'un d'autre. Je crée moi-même l'objet et si je n'ai pas la possibilité de dessiner l'objet dans l'atelier, je fais une photo. Si je me trouve dehors, par exemple, il m'est impossible de faire un dessin approfondi parce que le temps change, la lumière change. La photo me permet d'obtenir un document, que je n'utilise que dans un sens pratique. Je n'ai pas la prétention d'être un bon photographe. Il me suffit de faire une photo pour me permettre d'avancer, pour gagner du temps, parce que je peux faire trente-six vues d'un objet en une demi-heure et que trente-six vues d'un objet font trente-six objets différents. À chaque changement d'angle, l'objet change d'expression. Arrivé à l'atelier, je fais un tri. Tout ce que je fais est créé, posé, par moi-même. Pour moi, la création commence là. Comme la photo est déjà une déformation de la réalité, cela va tout à fait dans le sens de mon travail. Le document qui me sert de base de travail est détruit à la fin du dessin parce qu'il n'a plus aucun intérêt. C'est uniquement une facilité pour accéder plus vite au résultat, parce qu'il ne s'agit pas, et je tiens beaucoup à le dire, de démontrer qu'on est capable de dessiner d'après nature. Il ne peut pas s'agir de démontrer son pouvoir technique. La technique est une question tout à fait secondaire. D'ailleurs, les objets, les sujets que je choisis sont déjà chargés d'une mythologie, d'un mystère ou d'une force, et je suis certainement sensible à certains objets, certaines situations et à d'autres pas.

P.K. : Le choix des documents est bien sûr lié à l'environnement où je vis, c'est-à-dire que ce sont des documents objets de notre société urbaine et, dans ce sens là, mon travail de choix, qui est primordial, décisif, s'effectue au niveau d'une recherche ethnologique. Je me sens plutôt sociologue, ethnologue, que chercheur individualiste au niveau de l'esthétique. Pour moi, l'esthétique, c'est l'environnement urbain qui en

détermine le choix. Une fois le document choisi, je ne le suis pas fidèlement au niveau de l'exécution. Au contraire, à partir de ce moment-là, il y a une sorte de simplification, d'amplification, qui est nécessaire.

Quels rapports établissez-vous entre réalisme et réalité ? Nombre de peintres abstraits ont pensé se débarrasser d'une représentativité naturaliste pour atteindre justement à plus de réalité. Que pensez-vous de cette conception ?

W.G. : Il est difficile de trancher entre réalisme et réalité. Je ne sais pas très bien quelle est la différence entre les deux. En ce qui concerne mon travail, je peux dire que la réalité est une référence. Elle est la base de ma recherche, mais je me limite toujours à un seul sujet ou plutôt à un seul objet ou à deux ou trois objets au maximum, et j'essaie d'arracher l'objet – si je me limite par exemple à un seul – à son contexte habituel. Nous avons l'habitude de voir la réalité dans un ensemble. Il n'existe pas un seul objet détaché de son contexte. Nous vivons dans un environnement et tout a un certain rapport. J'essaie de casser ce rapport et de redéfinir un vocabulaire. Pour parler comme un écrivain, je ne dis pas une phrase, je limite mon expression à un seul mot, par exemple quand je représente un manteau. Quand je dis « manteau », tu as une idée très précise de cet objet, de sa fonction, etc. J'essaie uniquement de me tenir à cela et de définir l'objet. C'est l'essentiel de mon travail et, par là, je ne suis pas un peintre réaliste, parce que cela n'a rien à voir avec la réalité, je détache l'objet de sa réalité et cela devient autre chose. Je ne veux pas être objectif, je veux être subjectif.

B.M. : La réalité est une dualité. Même lorsqu'on regarde un seul objet, elle est toujours double, parce que l'objet est à la fois lui-même et ce que nous en faisons. L'exemple le plus précis pour soutenir cette affirmation est celui du miroir. Un miroir est un objet en lui-même. C'est en fait du verre recouvert d'une peinture argentée, et disons que cette matérialité minime, c'est le degré zéro de la peinture, c'est-à-dire qu'il y a une surface d'argent sur une plaque de verre et cela reproduit la réalité parfaitement. C'est une abstraction qui va entraîner une réalité. Ce qui m'intéresse beaucoup dans cette image qui apparaît dans le miroir, c'est la dualité qui se révèle. Qu'est-ce que la réalité ? Lorsqu'on regarde le miroir, regarde-t-on cette matérialité, c'est-à-dire du verre et cette surface argentée simplement comme matière ? Ou regarde-t-on l'image qui est fournie

par cet assemblage de matières ? Je perçois toujours la réalité comme ça, comme une chose absolument indéfinissable et qui se brise tout le temps, qui est impalpable, insaisissable. Et ce qui m'intéresse beaucoup, c'est le rapport que vous établissez entre réalisme et réalité, et le fait que certains peintres abstraits ont essayé de se décharger de ce côté réaliste, cela pose le problème de la réalité et du réalisme sans devoir refaire la chose. Quand ces peintres font une trace sur une toile, ce n'est pas l'écho d'une chose, c'est une chose en elle-même. Ad Reinhardt dit très justement : « L'œil est bien souvent un obstacle à une vision claire ». C'est une phrase très significative que j'approuve totalement.

P.K. : Parlons plutôt de dialectique entre la photo, qui est le document, et sa reproduction sur toile. C'est là finalement que commence le jeu. À ce niveau-là, la réalité est vécue, mais cela va au-delà, parce que, en définitive, qu'est-ce qui est réel, qu'est-ce que nous vivons comme réalité ? C'est l'angoisse, c'est la mort, ce sont les agressions de la vie, et donc nécessairement elles doivent s'expliquer, s'exprimer, d'une façon ou d'une autre par des images très précises qui représentent ces angoisses, qui expliquent ou qui expriment ces angoisses, ces hantises. Pour moi, c'est la mort, la maladie. C'est pour cela que je resserre mes thèmes autour des chaises roulantes, des civières, etc., et c'est à travers ces images-là que je revis la réalité qui est limitée par mes propres angoisses.

P.S. : L'homme, en fait, dispose d'un certain nombre de sens, et il vit et reçoit à travers eux un certain nombre d'impressions. Des scientifiques ont montré qu'en regardant un arbre, ce n'est pas avec les deux yeux qu'on le voit mais avec tout le visage, cela m'a beaucoup frappé. Cela veut dire que nous avons des sens très complexes qui nous permettent de distinguer les objets, la chaleur, le froid, etc. Donc, on peut parler de réalité à propos de tout ce qui nous entoure, mais il y a certainement beaucoup de choses qu'on ne peut pas capter. Le rôle de l'artiste consiste, en rendant visible ce qui nous entoure, à livrer ce que nous possédons en nous-mêmes afin que cela soit possédé, exprimé, dans une des façons de l'art. Dans toutes les formes d'art, il y a une expression de l'homme, de l'être humain, et plus sa sensibilité est grande, plus il perçoit la réalité tout simplement, puisque tout ce qui nous entoure est réalisme et réalité.

On vous accuse fréquemment d'être des artistes pompiers. Que répondez-vous à cette accusation ?

W.G. : Je ne me sens pas du tout concerné, parce que, pour moi, la peinture pompier ou académique est tout à fait autre. C'est n'est pas ce que je fais, les sujets que je traite n'ont rien de pompier ni d'académique.

P.K. : Je ne veux pas répondre.

W.G. : Je voudrais répéter quelque chose, et je pense que, en raison de ce que je fais, je peux parler aussi pour Klasen. Il faut renvoyer ceux qui posent la question dans les caves du Louvre pour qu'ils aillent y voir ce qu'est la peinture pompier.

B.M. : Je crois encore une fois que c'est une accusation culturelle, tributaire de l'image qu'on a d'une certaine peinture pompier. Dès que des artistes essaient de recréer une image, à partir de la réalité, on les associe à ce qui a été fait dans le passé, mais je suis sûr qu'on pourrait trouver des abstraits qui sont des pompiers. D'ailleurs, qu'est-ce que cela veut dire pompier ? Cela désigne un phénomène culturel très précis.

W.G. : Les hyperréalistes américains sont des peintres pompiers. C'est la peinture de la majorité silencieuse parce qu'elle est emmerdante, reste à la surface et traite des sujets d'une banalité écrasante. Elle n'a aucun intérêt, voilà. Elle est à l'image de la société américaine.

P.S. : Rien à dire, sinon que je trouve la question stupide.

Estimez-vous que votre travail entre quelque part en concurrence avec la photo ?

W.G. : Ainsi que je l'ai déjà dit, la photographie ne me sert que comme un instrument de travail. Dès que la photo a été inventée, les peintres l'ont utilisée. Ingres a travaillé d'après photo, Delacroix, Courbet, Corot, les impressionnistes, Picasso ont travaillé d'après photo. Il y a aussi des photographes qui ont essayé de faire des photos qui ressemblaient à la peinture. De la photo, Ingres disait : « C'est une merveille, mais

surtout il ne faut pas le dire». Là où il y a concurrence avec la photo, c'est avec l'hyperréalisme américain. Les Américains veulent battre la photo, ils veulent battre le record du monde. Ils l'ont battu, c'est tout. Moi, au contraire, j'essaie de faire quelque chose qui n'a rien à voir avec cela. Je détruis la photo.

P.S. : J'utilise la photo uniquement comme document de base. Peinture et photo sont deux mondes différents, absolument opposés, puisque la photographie est un constat sans intervention de l'homme, ainsi que je l'ai déjà dit.

W.G. : Si, c'est une intervention : le photographe a appuyé sur un bouton, mais pas plus.

P.S. : Oui, mais ce n'est pas mental, alors que l'essentiel...

W.G. : Pardon, il y a déjà un choix, parce qu'il a d'abord trouvé un sujet. Il a dit « Voilà, je vais arrêter ». Je considère cela comme le départ d'un travail. Comme je fais ma photo moi-même, je fais un choix, et j'essaie déjà de me diriger vers le choix de l'angle, etc.

P.S. : Ce que tu dis, c'est Gäfgen artiste, mais Gäfgen photographe, et c'est exactement la même chose lorsque je choisis une photo : je la choisis en fonction de mon travail. *A priori*, nous ne choisissons pas les mêmes photos, ni les mêmes sujets aux mêmes endroits, puisque nous sommes tous très différents.

W.G. : C'est la preuve de la diversité de l'emploi d'une photo qui est un document.

P.S. : En ce qui concerne les hyperréalistes américains, qui, eux, font concurrence à la photo et qui viennent de battre le record du monde, j'ajouterai que, dans quelques années, on reconnaîtra très facilement l'interprétation de tel artiste d'après telle photo, puisque là encore, l'homme intervient. Même si, aujourd'hui, on ne se rend pas compte de la différence qui existe réellement entre la photo et le tableau, dans quelques temps, on notera une nette différence et on se dira malgré tout qu'il y a eu interprétation.

P.K. : Il y a une interprétation très nette. En regardant les tableaux de Malcom Morley, Richard Estes, John Salt, c'est autre chose encore. Si on veut bien regarder, là aussi il



y a une diversité, peut-être moins flagrante, mais qui existe, et je crois que les artistes américains ne seraient pas d'accord. Je ne veux pas prendre leur défense, car je suis très loin d'eux et ce n'est pas le même propos, mais je crois qu'ils ne se substituent pas tout à fait à la photo. Au contraire, ils croient faire autre chose, ils ont sûrement des raisons pour expliquer ça. Chez moi, la photo est la base, c'est une citation d'un langage préfabriqué, existant déjà, dans lequel je puise mais qui, à partir du choix, déclenche quelque chose qui fait que la photo initiale devient autre chose. Il y a une amplification, une modification au niveau de la toile qui s'élabore peu à peu et qui fait qu'on recrée un langage propre, très personnel, identifiable parmi d'autres. Je ne me sens absolument pas concurrencer la photo. Mon travail est le contraire de la photo. Ce n'est pas le trompe-l'œil que nous recherchons, c'est un langage personnel dans lequel on puisse quand même retrouver la photo.

Êtes-vous sensibles à la mode ?

« Une Approche initiatique de la connaissance »

Entretien avec Olivier Kaepelin (1987)

« Je m'intéresse aux concepts abstraits que nous utilisons pour gouverner les choses. Mais j'espère le faire avec ironie. »

PETER GREENAWAY

OLIVIER KAEPPELIN : *Peut-on exprimer ce qui est à l'origine de votre décision de peindre ?*

BERNARD MONINOT : À l'origine de mon intérêt pour la peinture, il y a une interrogation qui concerne le rapport du regard au réel. Cette problématique s'est traduite par l'emploi d'un double motif : celui de la fenêtre et celui de la chambre.

La fenêtre est le cadre qui délimite abstraitement le champ de vision, elle permet une « mise au carreau ». *La chambre* est un espace qui défie la représentation par une impossibilité d'y prendre distance, car le sujet y est inclus.

Durant mon enfance, cette interrogation sur le regard s'est nourrie de deux gravures de Dürer accrochées sur le mur de ma chambre : *Melencolia* et *Le Chevalier, la Mort et le Diable*. Ces œuvres ont le pouvoir de s'imposer immédiatement au spectateur mais elles possèdent aussi une complexité qui nécessite une réflexion, ce qui les rend en fait inépuisables et leur assure une sorte de résistance au temps.

La précision du dessin de Dürer dans la mesure où elle est liée à la pointe qui grave m'a amené à privilégier, dès le départ, la ligne dans mon travail comme expression de l'acuité du regard. Les figures de ces gravures semblent immergées dans un monde d'objets, de matières, de substances qui n'est ni un fond ni un décor. Elles ne semblent pas, comme dans la peinture classique, participer d'un spectacle. Le regard de ces personnages en contemplation, parallèle au plan du tableau, ignore à la fois l'univers très précis qui les entoure et le spectateur qui les regarde.

Ce regard me semblait indiquer une autre voie à la peinture dans laquelle l'objet prend corps par sa représentation minutieuse et cependant inventée, offrant ainsi une approche plus initiatique de la connaissance.

Vous posiez donc la question de la réalité, celle de nos systèmes de compréhension ?

Il m'est apparu très vite que la peinture ne pouvait se proposer d'enregistrer la réalité qui est en fait un état instable et complexe.

J'ai d'abord voulu prendre pied par mon travail dans le domaine des choses saisissables. L'image, immédiate et quotidienne, de la ville devint alors pour moi la marque de la modernité, de par sa très grande force plastique et poétique. Certains lieux : bars, vitrines, stations-services etc. résumaient cette présence de l'époque de manière emblématique et agressive.

Au même moment, j'ai découvert le Pop Art, les *Combine Paintings* de Rauschenberg et les Nouveaux Réalistes, travaux dans lesquels l'objet se trouvait non plus figuré par la peinture, mais intégré à celle-ci. Je me suis aussi senti concerné par la façon dont les artistes de l'Arte Povera, que l'on commençait à découvrir, renouvelaient notre regard sur le réel en empruntant sans médiation des fragments de l'environnement immédiat. Je trouvais dans leurs œuvres une aptitude à supprimer la hiérarchie entre les éléments de la réalité qui me donnait la liberté d'aborder directement en peinture la question des rapports entre l'art et le réel. Ma réflexion s'enrichissait aussi de l'intelligence interne de l'œuvre de Jean Hélion qui, à partir de son expérience de l'abstraction, inventait une nouvelle approche de la figuration, en transgressant ce que certains artistes de ma génération – les peintres (alors tous abstraits) de Supports / Surfaces ainsi que d'autres – considéraient comme le sens inéluctable de l'évolution de la peinture.

Pour revenir à la situation de la fenêtre, est-ce celle-ci qui vous mènera à employer le verre, pour développer une série de travaux mettant en jeu la perception, la question de la réalité et du point de vue ?

Dans le dispositif de la fenêtre, qui a trouvé sa véritable dimension avec la série des *Vitrines*, j'ai voulu, dès lors qu'il s'agissait de reconstruire le réel, non pas confronter la peinture à son objet ou à des objets, mais intégrer l'espace lui-même à sa représentation.

Matériellement, ma peinture s'est enrichie d'une profondeur physique grâce aux effets de transparence et de réflexion que permettait l'utilisation du verre. Ce matériau était idéal pour rendre compte de la complexité de l'espace. Dans le dispositif construit, le tableau saisissait en effet les reflets inversés de la réalité extérieure : celle de la rue,

de l'atelier, du lieu d'exposition. L'imbrication des plans, née de la transparence et de la réflexion, multipliait en fait les degrés de réalité.

Vos travaux, à partir de la figure de la fenêtre, que ce soient les dessins ou les constructions en verre des vitrines de la série Réflexions, sont donc plus liés à une expérience subjective, perceptive et mentale, qu'à des propositions analytiques issues de l'histoire de l'Art ?

Pour le projet des six *Réflexions*, comme pour les trois tableaux qui les ont suivies, j'ai travaillé à rendre sensible dans la perception même de la peinture mes interrogations sur l'image et les ambiguïtés de la représentation de l'espace. Dans le face à face de ces tableaux, exposés de telle sorte qu'ils se reflètent mutuellement, s'inscrit nécessairement la présence du spectateur-voyeur avec son image démultipliée.

Je concevais ces œuvres comme le théâtre même des opérations de la peinture où se trouvaient confrontées les lectures contradictoires d'une image en construction. Le tableau, comme « état des lieux » provisoirement arrêté, révélait, dans le désordre d'un chantier, l'évidente présence des matériaux et la réalité de leur fonction, jusque dans cet état d'apparent inachèvement d'une image qui est en train de s'édifier : les poutrelles traitées au minium, les étais, les coffrages, les bâches, en un mot les matériaux mêmes du constructeur étaient représentés par le biais de bois brut, d'enduits, de surfaces grossièrement travaillées, marquées des seuls traits bleus de mise à niveau...

Ainsi les ressources techniques de la peinture étaient affirmées dans le tableau non pour elles-mêmes mais comme les fondations de l'image, comme une superposition de strates sur lesquelles viendraient se fixer, tel un épiderme, par le jeu des vitres et des miroirs, reflétant l'extérieur et l'intérieur du tableau, le monde et la peinture.

Ces juxtapositions créent un univers qui a le pouvoir d'interroger à la fois ce que nous voyons et la façon dont nous voyons. C'est en ce sens que cette série de travaux porte le titre générique de *Réflexions*.

En ce sens vous vous éloigniez de l'importance que la peinture moderne a accordée à la surface, à la « vérité » du plan de la toile.

Je m'intéresse au tableau construit *avec* et *sur* différents plans, dans tous les sens du terme. La mise en abyme de l'espace matérialisée par le tableau, qui est l'objet même

de ma peinture, met en jeu un phénomène visuel très important : l'accommodation de l'œil, la nécessité pour celui-ci de sans cesse inventer sa mise au point, en fonction de sa distance par rapport aux objets considérés. C'est grâce à cette distance qu'il identifie les différents niveaux de la réalité. Pour moi l'essentiel est cette aptitude à faire exister la réalité. Le tableau interroge : qu'est-ce que voir et, par-delà cette question, comment suis-je en train de construire le réel ?

Cette idée de la modernité du plan a été depuis longtemps remise en question par les peintres. Pour ce faire, la perspective est un outil parmi d'autres. Elle met en jeu les questions essentielles de la vision rétinienne – relativité, déplacement lié à la distance, accommodation – ainsi que celles de la peinture qui recrée fictivement l'espace, mais produit aussi des « leurres architecturaux » lorsqu'elle ruse avec l'espace réel comme dans le *Teatro Olimpico* de Palladio. C'est en ce sens qu'elle me concerne. D'ailleurs, aujourd'hui, d'autres artistes ayant chacun des propos singuliers, travaillent dans cette direction. Ainsi l'œuvre de Jan Dibbets pose avec beaucoup de pertinence les questions de la reconstruction d'un espace naturel ou architectural, à partir du déplacement et de la rotation du point de vue.

Votre œuvre est-elle plus proche des questions posées par Richter que de celles suggérées par Edward Hopper ?

Ce sont deux artistes qui m'ont intéressé par-delà leurs différences. Ce qui m'avait retenu chez Hopper, lorsque je l'ai découvert, c'est le caractère de primitif de l'espace urbain. Comme tous les primitifs, il porte en effet sur ce qui l'entoure un regard de témoin. L'œuvre de Richter, quant à elle, cherche à fixer cet instant où une image identifiable émerge du travail pictural, le moment où l'on passe d'une peinture qui n'est que traces abstraites ou informelles au simulacre du réel. Exploitant une grande diversité de styles et de formes, il développe, de part et d'autre de cette frontière insaisissable, un va-et-vient qui représente pour moi l'un des aspects essentiels de la peinture.

Le propre du réel est de déborder tous les points de vue et c'est cela qui rend la peinture possible et nécessaire, oblige à la refaire sans cesse. Sans cela l'histoire de l'art se serait arrêtée avec le premier peintre. Jean Hélion le suggérait lorsqu'il disait : « La supériorité de la nature est d'offrir le maximum de complexité de rapports. »

Vos œuvres se présentent également comme des objets, des objets saisissables, des objets qu'on pourrait « ranger ».

La notion de tableau-objet me touche, on la retrouve dans les travaux de Kurt Schwitters, dans les assemblages de Picasso, mais aussi dans les retables du XV^e siècle conçus comme d'immenses constructions recélant en elles un espace, une vacuité. Je pense que les peintres ont à voir avec les constructeurs. Par-delà l'image, beaucoup se sont préoccupés de la mise en situation de cette image, des systèmes qui servent à sa représentation et qui lui donnent un sens particulier, même s'il n'est que rarement perçu.

Quels sont les rapports qu'entretient votre peinture avec le langage ?

Plus que le langage, ce sont les mots qui m'intéressent pour l'ambiguïté de leur signification ou pour leur pouvoir d'évocation. Je les ai parfois intégrés dans mes tableaux, soit en prolongement de l'image, soit en contrepoint. S'il m'est même arrivé de créer un tableau autour du mot *Iceberg*, c'est pourtant d'abord en tant que signe plastique que le mot m'intéresse. En fait, il s'agit plutôt pour moi de mots-objets.

C'est dans la série des *Réflexions* que les mots ont été à la fois le plus couramment utilisés et c'est là qu'ils sont sans doute le moins visibles. Peut-être cela tient-il à l'importance très peu courante que revêtait dans mon travail le titre de la série : *Réflexions*, avec la double lecture qu'on pouvait, à l'oreille, faire de ce mot. La peinture avait là pour ambition de donner une image du monde et en même temps de réfléchir sur cette opération. Je voulais marquer le caractère interrogatif de ces œuvres et affirmer cette double intention qui fonde mon travail.

Cette question du mouvement, du passage, est une question qui anime toute votre œuvre ?

Pour conduire ma réflexion, je prends toujours des situations, des objets qui incluent un processus. Ils sont donc dans un état intermédiaire, un « entre-deux », un stade dans lequel leur « position » est fragile, changeante. Je retiens instinctivement des sujets qui contredisent l'immobilité de l'image. En effet le regard peut fixer une image immobile mais lui, par contre, ne s'arrête jamais. Je suis intéressé par cette façon dont nos yeux

bougent, dont ils vont vers le tableau, la façon dont ils sont le lieu de passage obligé, de l'espace extérieur à l'espace intérieur. La peinture doit parler de cette position précaire, instable qu'est la vision du sujet.

Très vite, pour moi, la question s'est posée de savoir à quel moment une image se constitue. Que se passe-t-il entre la rétine et le cerveau ? Au fond, l'important est ce moment qui est « avant » l'image, ce que l'on nomme le travail d'accommodation. L'œil cherche un point perceptible, reconnaissable. En même temps, le travail mental, mémorisation / pensée, s'enclenche, « composant » la réalité. C'est ce qu'en photographie on appelle la *révélation*, l'instant où l'image sur le papier trouve sa définition.

Cette notion de mouvement est très importante mais ne s'exprime-t-elle pas à travers des figures qui pourraient apparaître comme contradictoires avec votre projet, par exemple celles de l'architecture ?

Mon travail donne effectivement une place très importante à la notion de lieu ; chaque objet représenté est situé, l'espace lui-même est enclos dans les lieux construits. Il est vrai que je m'intéresse à la matérialité et à la structure des choses bâties, c'est pourquoi le thème pictural de la Cité idéale, si présent pendant le Quattrocento, représente pour moi un véritable manifeste de la perception de l'époque. Il ne s'agit pas d'un élément de décor théâtral. *La Cité idéale*, qu'on peut voir à Urbino, contient l'ensemble des problèmes de la perspective qui en elle trouvent leur résolution ; la distance et le vide y sont comme pétrifiés, mais le regard ne cesse de circuler de fenêtres en colonnades. Le spectateur est appelé à parcourir mentalement un univers extrêmement présent.

Peut-on dire que la série des Serres propose à la vue une architecture précaire, habitée par le vide ?

La façon dont j'ai conçu ces constructions a induit des titres : *Quartz*, *Prismes*, faisant allusion à la minéralité, à la transparence et aux propriétés que possèdent certaines pierres. À cette époque, je me référais souvent au texte d'André Malraux, *La Tête d'obsidienne* – un crâne sculpté dans le cristal de roche – qui permet de voir simultanément l'extérieur et l'intérieur de la tête. Ainsi le regard peut-il passer d'un espace à l'autre à travers une série de formes imbriquées.

J'ai construit sur ce modèle une suite de structures semblables. Celles des *Serres* où s'est concrétisée la représentation d'une vacuité centrale. Ce volume plein et creux résultait du jeu de la lumière tout ensemble réfléchi et filtrée par les vitres chaulées de blanc, à la fois opaques et transparentes, qui, tout en laissant apparaître la découpe des charpentes métalliques, marquaient la limite extérieure de la serre. Parallèlement, la pratique de la photographie m'avait depuis longtemps amené à réfléchir au processus de constitution de l'image photographique et plus particulièrement à ce qui se passe à l'intérieur de la chambre noire.

Les deux préoccupations se côtoyaient alors, et la *camera oscura*, son mécanisme m'ont conduit à une série de dessins mettant en jeu tout le processus photographique depuis la création de l'image dans l'objectif jusqu'à son émergence sur le papier. Cela m'a entraîné plus avant dans mon interrogation sur les rapports entre l'espace interne et l'espace externe, la lumière et l'ombre, le positif et le négatif, tout ce mécanisme qui nous donne un fragment du réel en deux dimensions. C'est pourquoi à cette époque j'ai choisi volontairement de me consacrer au seul dessin, qui n'est qu'un jeu de valeurs capable de transcrire la manière dont la photographie utilise un rapport d'ombre et de lumière.

Le vide qu'on trouve dans les Serres comme dans les dessins de La Chambre noire n'est-il pas l'espace obligé pour cette naissance de l'image que vous interrogez ?

Il y a dans mon travail différentes natures de vide. Dans les *Vitrines* et les *Réflexions*, qui constituent les dernières œuvres de la série des *Vitrines*, un vide signifiait la distance permettant de considérer les choses. Dans les *Serres*, il devient un élément secret, quelque chose d'occulté, qu'on ne peut nommer. Dans *La Chambre noire*, ce vide, c'est l'espace mental. Plus encore que les précédentes, cette série concrétisait visuellement la métaphore de cet espace impossible à représenter où se constitue l'image.

Dans ces œuvres comment comprendre l'envahissement du noir, d'un noir profond ?

Je dessinais à l'encre, sur papier, des surfaces très finement tramées, saturant presque le support pour aboutir à ce noir profond où n'apparaissait plus que quelques grains de la blancheur du papier. Cette densité de noir allant jusqu'à l'excès devenait

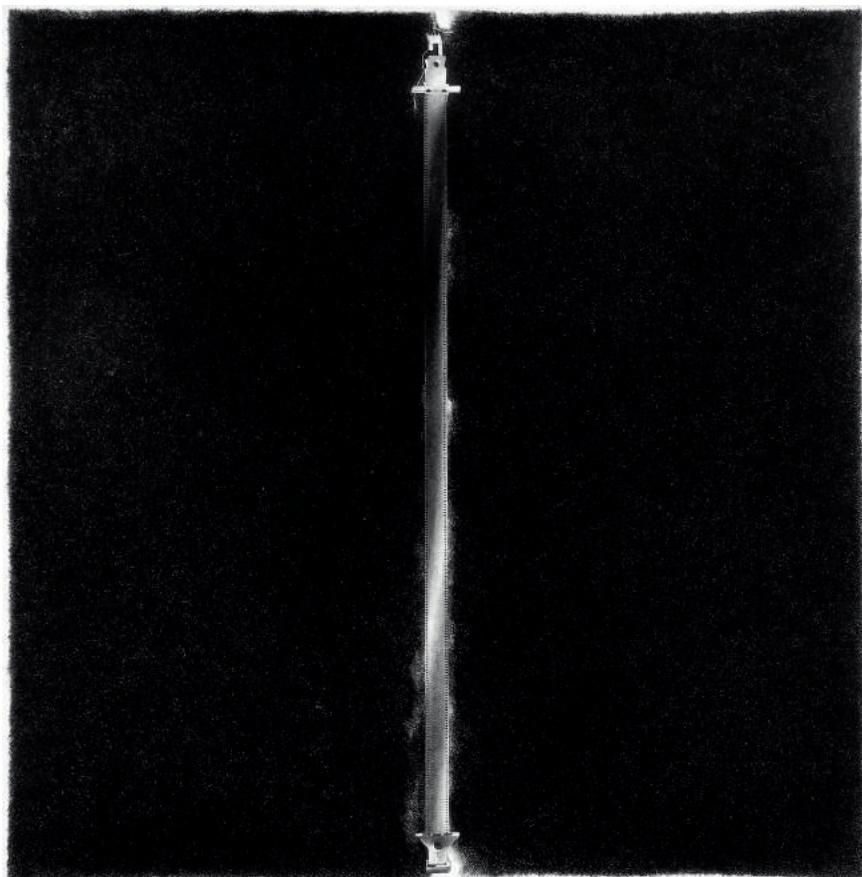
progressivement la marque de la durée nécessaire à sa minutieuse élaboration. Cette surface d'ombre fabriquée évoquait la profondeur de la chambre dont on découvre à tâtons les limites et où surgissaient, dans la crudité de la lumière, les éléments de l'appareillage photographique.

Dans ce travail on a le sentiment d'observer l'activité d'un œil, avec tout ce que cela implique mais pourquoi avoir choisi une représentation mécanisée ?

Peut-être parce qu'une fois de plus c'est la construction, plus que la nature, qui me retient. Je vois l'agrandisseur comme une sorte de transcription du mécanisme de l'œil humain, une machination de l'homme pour fabriquer une image. En analysant cette fonction, j'essaie de produire du sens, d'élaborer une vision. Plus qu'aux objets de nature j'apporte une grande attention aux outils, à la façon dont ils existent dans la réalité, mais aussi dans la peinture, et en particulier dans l'œuvre de Fernand Léger. Les objets qu'il peint semblent vus non plus dans l'éclairage naturel, mais dans une sorte de lumière idéale, sans effet ni altération, qui donne à leurs volumes leur plénitude. C'est une lumière de cette nature que j'ai essayé de susciter dans *La Chambre noire*, non pas un éclairage de surface mais une lumière qui est à l'intérieur même du mécanisme de l'objet, du processus de développement. Les éléments des chambres noires, dans cette lumière idéale qui est la leur, ne suscitent pas, à la différence des *Serres*, d'ombre portée. Dans les constructions volumétriques des dessins de serres, l'ombre apparaissait jusqu'alors comme un élément non contrôlé, parasite par rapport à l'ambiguïté spatiale recherchée. Une partie de mon travail ultérieur a consisté à faire de cette ombre une composante de l'œuvre et de son sens. À cet égard *La Chambre noire* est une étape importante, une sorte de table rase entre le phénomène réel de l'ombre portée et sa transcription voulue.

Vous soulignez l'importance du point de vue, de la pensée. L'œuvre est-elle l'habillage d'une idée ? Que pensez-vous des théories qui se développent autour de la notion d'« immatériaux » ?

Je m'intéresse surtout aux peintres qui disent d'abord : regardons et réfléchissons à cet acte, à son immense complexité ; cherchons ce que nous apprend cette expérience dans le temps et les lieux où nous vivons. Cette attitude interrogative, qui est celle des peintres du début de la Renaissance comme celle de certains artistes contemporains,



véhicule des potentialités extraordinaires dans la mesure où l'image proposée n'épuise jamais le réel mais en souligne la profondeur, c'est une position que je crois tout à fait moderne. La notion d'« immatériaux » rend visible, par transparence pourrait-on dire, l'épaisseur du réel tandis que la peinture, dans sa matérialité même, suggère les choses et permet donc de les investir mentalement.

La pensée, ces « machinations » que vous mettez en place, pourrait-elle un jour se passer de matière ?

Je ne le pense pas, peindre est pour moi révéler par le détour de la matière. La peinture ne se résume pas à l'illustration d'une idée, même si tout projet pictural résulte à l'évidence de la transcription d'une pensée dans les matériaux mêmes du tableau.

Pour qu'un projet trouve sa réalisation, il faut d'abord que je cherche, parfois longuement, la substance par laquelle l'exprimer, ce qui souvent se fait en s'éloignant apparemment à l'extrême de l'intuition initiale. Ainsi une étoile, par exemple, pourra trouver son expression juste grâce à l'usage d'un morceau de fer détourné de sa fonction et retrouvé par hasard. De même, j'ai pu réaliser mon travail sur les flammes solaires en inventant un noir qui transcrit la lumière par une sorte d'équivalence mentale négative.

Ce rayonnement ne pouvait exister « tel quel », ni être rendu par un code convenu. Il a fallu que je trouve une substance à la fois opaque et transparente, qui permette de rendre compte de ce « retard en verre » de la lumière qui met huit minutes et demie pour nous parvenir depuis le soleil. Ce fut un noir de fumée, déposé et fixé, sur des verres préparés. Il y avait, là, une matérialité de l'œuvre d'autant plus importante que seule celle-ci rendait possible l'œuvre, dont la matière cependant n'aurait pu être décidée dans l'instant de la conception. Dans ces moments, le monde devient un immense terrain d'observation où sont examinées les matières les plus paradoxales pouvant donner corps à mes projets. J'aurais pu photographier des flammes solaires et les accompagner des indications scientifiques sur la lumière et le temps de son parcours, mais mon rapport à la création ne peut se satisfaire de ce genre d'appropriation. Pour moi, la création ne peut exister que dans le rapport, étroit, à l'ambigu, avec une substance qui tout à la fois la formule et la rend saisissable. Dans l'œuvre, le commentaire d'une image ne vient pas des mots mais des matériaux.

Quels sont vos rapports avec la pensée scientifique ?

Ce sont ceux d'un observateur, je m'intéresse à la dimension esthétique de certaines sciences comme la physique et l'astrophysique. J'aimerais, par exemple, réussir à évoquer dans mes travaux le concept de « son fossile », expression qui désigne en astrophysique, l'« écho » du Big Bang tel qu'on peut l'imaginer à partir des informations

fournies par les radiotélescopes. Je pourrais mentionner également l'intérêt que j'ai pour l'idée d'une possibilité de remonter dans le temps en portant, grâce aux télescopes géants, son regard toujours plus loin dans l'espace, ce qui ne peut laisser un peintre indifférent.

Le temps devient donc un élément important de votre travail, sous quelle forme ?

Je me suis intéressé à la lumière solaire dans son rapport aux objets qui lui faisait obstacle, suscitant ainsi des multitudes d'ombres. Si elles rendent compte de la réalité, dont elles sont la projection, ces ombres existent aussi de façon autonome. La modification de leurs surfaces devient ainsi, en elle-même, un instrument de mesure de la durée. Par le jeu de l'ombre et de la lumière, les objets baignent dans une durée visible. Je me souviens qu'au début de ces recherches, je lisais dans *l'Essai sur l'Art de Boullée*, qui est un texte fascinant, le passage qui traite de l'architecture des ombres. On peut ainsi imaginer des constructions dont les reliefs et les volumes projetant leurs ombres, sur des surfaces tour à tour concaves ou convexes, leur donnent une existence autonome. Parallèlement, j'avais visité en Inde les jardins astronomiques de Delhi et de Jaipur. Ce furent des découvertes extraordinaires. Dans le projet de Boullée comme dans ces jardins, il y avait une même aptitude à rendre visible la durée au moyen de simples volumes d'architecture. J'ai réalisé, à cette époque, la série des travaux appelés *Ombres panoptiques*, très liés à ces expériences. Il s'agit de cylindres sans échelle où l'essentiel est la formation de l'ombre qui, en eux, inscrit le temps.

En regardant ces dessins j'ai le sentiment que ces cylindres ou ces arènes ont à voir avec un œil, un appareil optique renversé vers le ciel ?

Ces ombres panoptiques sont évidemment en relation avec les travaux sur la chambre noire. Dans la mesure où, répondant comme l'obturateur de l'appareil photo aux variations d'intensité de la lumière, l'iris de l'œil obéit dans ses modifications successives au cycle du temps solaire, il peut aussi sembler, à sa manière, mesurer le temps.

La construction de ces objets sans échelle (que j'ai appelés panoptiques) et qui font référence à une pièce d'optique de petite dimension peut suggérer aussi bien un anneau, une couronne, qu'un *mazzochio* ou une arène. Cela les soustrait aux limitations



de l'espace et laisse ainsi surgir le temps qui les traverse. De ces arènes fictives, je suis progressivement passé à la construction d'un « observatoire » en trois dimensions.

Il s'agissait du dispositif d'exposition de la série des 24 flammes solaires. Pour la réalisation de celle-ci, j'ai fait appel aux propriétés de deux sortes de noir : le noir de fumée comme fond qui absorbe la lumière et le graphite qui la réfléchit. Ces dessins, inspirés par un phénomène se produisant dans la couronne solaire, étaient disposés circulairement, selon une courbure permettant, suivant les heures de la journée, le jeu de la lumière. Celle-ci, faisant jouer la nature différente des noirs, produisait des effets d'apparition et de disparition du sujet analogue à ce que l'on peut observer dans les daguerréotypes qui exigent un certain angle du regard. Il y avait donc ici une analogie entre le sujet, la représentation de la lumière, et la lumière réelle.

Ces différentes architectures sont toutes entre la lumière et l'ombre.

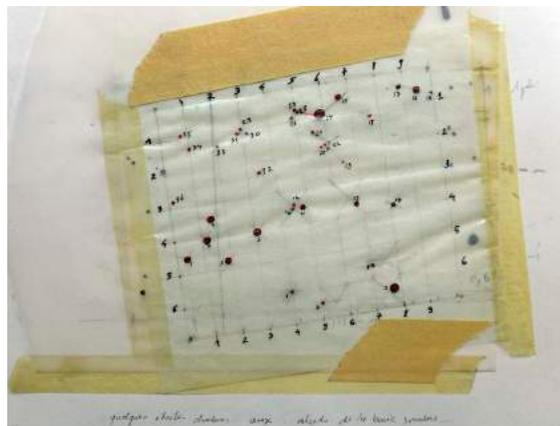
La lumière dans des dessins antérieurs était déjà un sujet central, mais sa représentation était en quelque sorte occultée par l'encre qui tentait de la traduire en valeurs dégradées du noir au blanc. Progressivement la lumière a pris une importance croissante jusqu'à s'imposer réellement dans mes travaux. En choisissant le verre comme support, j'ai été,

peu à peu, amené à remplacer le jeu traditionnel des valeurs, tel qu'on le pratique dans le dessin, par l'opposition entre transparence et opacité, ombre et lumière. Tout se joue dans cette limite entre la surface éclairée et l'ombre, cette lisière ambiguë qui a une très grande qualité visuelle. Je ne voulais pas utiliser de procédés narratifs pour rendre visible la durée, je souhaitais qu'elle apparaisse comme un effet des matériaux en présence, en mouvement.

J'ai l'impression que votre atelier, de lieu d'observation, devient tour astronomique.

Dans mes plus récents travaux il y a une focalisation manifeste vers le ciel et l'espace. La série de lavis d'encre de Chine sur papier que j'ai appelé *La baie sombre* renvoie à un lieu sidéral précis, au voisinage de cet amas de poussières galactiques que l'on nomme la nébuleuse de la Tête de Cheval. J'ai reporté très précisément sur le plafond de mon atelier la position des étoiles par une mise au carreau. Ce dispositif sert de support à des objets de rebut (cerceaux, roues, jantes, câbles...) dans un rapport semblable à celui qui, dans le langage scientifique par exemple, fait appel, pour désigner des réalités complexes, à des objets très simples et immédiatement accessibles. Grâce à un éclairage, ce dispositif se trouve démultiplié par des ombres projetées des objets, et sert de modèles à cet ensemble de dessins.

Je ne considère pas cette installation comme une œuvre en elle-même. Je désire, par le lavis exécuté à main levée, dans une grande fluidité, rendre compte, bien sûr, des



matériaux représentés mais aussi, par l'« abstraction » du dessin, suggérer une distance réelle et symbolique.

Dans vos travaux récents, vous vous servez du verre et d'une poussière de graphite qui se fixe et ainsi crée une ligne vibrante faite de milliers de grains de matière dispersée, d'une substance à la fois compacte et disséminée.

La poussière de graphite est utilisée, ici, dans un nouveau procédé où le dessin apparaît en une fraction de seconde. C'est soudain le contraire de ce temps très long de réalisation que nécessitent mes œuvres. Dans le cas présent, le dessin est gravé sur une matrice en carton, enduite et chargée de poussière de graphite appelée à se déposer ensuite sous l'effet d'un coup de marteau sur des verres préparés avec un vernis liquide. Ce procédé permet de fixer les traces aléatoires de la disposition des poussières à partir d'une structure très précisément déterminée. Ceci s'inspire de la technique du tracé au cordeau enduit de pigments bleus qu'utilisent les maçons pour leurs mises à niveau. La tension, puis le relâchement du cordeau dépose un trait instantané. Mes dessins actuels sont, de fait, plus « décochés » que tracés. En un instant se matérialise tout un temps de travail et de réflexions antérieurs, soudain fixé sur le verre.

Dans vos derniers travaux vous dessinez des passages, des passerelles, des tours, des ponts. L'œil va d'un endroit à un autre sans qu'il y ait pour l'instant, d'origine ou de fin à ces constructions qui existent dans la précarité.

Je parlais de poussière de graphite, de dessin au cordeau s'appuyant sur deux points. Ici la métaphore se développe. Un pont, c'est ce qui nous permet d'aller d'une rive à l'autre. Il y a donc ces deux piles, cet acte de franchissement et le dessin au milieu qui donne forme à cette poussière de graphite qui vole. Quant aux tours, elles n'ont pas de fondation, elles ne sont qu'une verticalité qui mène vers un espace hypothétique. L'important est que le dessin suscite l'acte de franchir, de dresser, d'entourer, de couvrir. Ces concepts sont empruntés à l'architecture dont ils sont les principes fondateurs. J'ai, aujourd'hui, le désir de faire une construction réelle en verre, un dessin dans l'espace, qui résumerait les problèmes et les concepts de ma peinture, un lieu vide de fonction, à l'image de cette cité idéale qui est un endroit non d'usage mais de connaissance.

« Rendre perceptible la vacuité d'un espace de résonance » Entretien avec Philippe Armstrong (2010)

PHILIPPE ARMSTRONG : *Quels aspects de vos précédents travaux apportez-vous à l'exposition aux Tanneries : en est-ce un développement ? Dans quelle mesure cette exposition, dans ce lieu particulier, vous a-t-elle offert un nouvel éventail de questions ou de problématiques ?*

BERNARD MONINOT : Pour cette exposition, j'ai réalisé une nouvelle œuvre, *Silent listen*, qui n'est pas une installation mais un dessin dans l'espace, déployé pour l'exposition dans une aile du bâtiment des tanneries à Amilly. C'est une œuvre complexe et de grande dimension : 7 m x 7 m x 5 m de hauteur. Elle est un moment important dans l'évolution de mon travail car, grâce à elle, j'ai découvert que je pouvais donner à mes dessins dans l'espace une dimension monumentale.

Je travaillais déjà depuis deux ans sur ce projet qui s'est imposé à moi, à la suite d'un rêve que j'ai fait au cours d'une nuit de janvier 2008. C'est la seconde fois dans mon travail qu'une œuvre s'origine dans l'onirique. Dans ce rêve, je visitais l'atelier d'un artiste inconnu, dont les œuvres étaient étonnantes, il réalisait des sculptures de silence, mais rien n'était visible, sauf un ou deux détails particuliers dont je me suis souvenu par la suite. L'idée était merveilleuse et impossible, mais j'ai commencé à faire des recherches pour essayer de trouver des solutions capables de matérialiser ces sculptures invisibles. J'ai cherché en même temps à décrire l'espace de cet atelier mental où le silence se fait sculpture.

Une précision s'impose pour mieux comprendre le contexte de la naissance de ce projet et le rêve d'où elle provient : peu de temps auparavant, lors d'une émission réalisée par Alain Veinstein en hommage à Alberto Giacometti, j'avais évoqué un texte du sculpteur, accompagné de diagrammes publié en 1946 dans la revue *Labyrinthe*, où il est question du récit d'un rêve : « Le rêve, le sphinx, et la mort de T. » Ce texte, très énigmatique, a certainement eu une influence sur moi au moment où s'est constituée l'idée de cette œuvre, dont le titre *Silent listen* est un anagramme. De même qu'une phrase de Nicolas Poussin, à propos de la peinture : « Moi qui fais profession des choses muettes. »

Après une longue période de dessins préparatoires dans un carnet, j'ai réalisé, en 2008, une première version d'après le rêve : Intitulée *Objets de silence* on peut y voir

un certain nombre d'éléments particuliers qui seront repris et déployés en 2010 dans *Silent listen*, avec, cette fois, une plus évidente présence de l'espace. La première version est encore un objet : une table avec des vases contenant des dessins construits avec des cordes à piano, qui produisent des ombres. La seconde version est une chambre diaphane, qui est tout à la fois matérialisation du *dessein* silencieux, et l'atelier dans lequel se déroule le rêve.

Votre travail semble explorer le jeu entre l'intérieur et l'extérieur, le fermé et l'ouvert, l'autonomie et l'extension. Cette description vous paraît-elle pertinente ?

La particularité de cette œuvre réside dans la matérialité de ce dessin constitué de lignes, de fils, de câbles et d'objets sonores : diapasons, cymbales et bandes magnétiques mis en tension par ces réseaux de sens connectés entre les objets. L'espace défini est le contenant d'une sonorité en suspens rendue visible.

Le tracé des câbles tendus forme le périmètre de la chambre du rêveur qui est aussi l'atelier du sculpteur de silence, construction virtuelle légèrement décalée et maintenue par huit points d'ancrage dans les murs. Cette chambre résulte d'une soustraction faite à l'espace, un contenant qui n'est pas clos ni cerné par des murs. Ce paradoxe est spatialement possible par l'intention que porte le dessin : contenir et rendre perceptible la vacuité d'un espace de résonance.

Sur le pourtour de la chambre, des châssis métalliques sont suspendus, sur lesquels sont tendues des toiles de crin de nylon translucide. Ce sont des ombres blanches, matérialisation en négatif de surfaces d'ombres portées, isolées dans l'espace comme des écrans. Les ombres dans ce dispositif sont des objets spécifiques.

Le dessin n'est pas uniquement un outil de représentation, il permet à la pensée de concevoir des utopies visibles, je pense à la définition de Joseph Beuys : « Le dessin est une sculpture invisible. »

Les œuvres présentées aux Tanneries évoluent entre transparence et opacité, mais aussi dans le jeu de la réflexion et de l'ombre, de même que les effets de surface suggèrent une persistance du sens de la matérialité. Comment situez-vous votre travail par rapport à ces caractéristiques apparemment si paradoxales ?



Dans de nombreuses œuvres antérieures, la transparence est la caractéristique principale de mon travail. L'ombre revient très souvent aussi, car j'utilise la lumière pour créer, par projection, des formes inédites. Dans l'œuvre *Silent listen*, il y a plusieurs espèces d'ombres : les ombres blanches, dont les surfaces suspendues délimitent les plans des quatre murs de la chambre virtuelle ; les ombres proches, surfaces plus petites, construites en cordes à piano soudées et tendues de toile de crin de nylon, reprenant les silhouettes des sonogrammes, construits en volumes de fil de fer torsadés. Un sonogramme est une forme obtenue par un logiciel qui traduit et rend visible le son des mots énoncés ; ici, il s'agit de la forme sonore du mot « silence ».

Ces constructions-sonogrammes en suspension sont disposées sur des encablures parallèlement aux surfaces diaphanes des ombres proches qui tamisent ainsi l'action de la lumière rendant lisibles les écarts de temps. L'ombre proche est une extension immédiate de l'ombre propre à l'objet. Dans ce dispositif, les ombres sont orientées selon l'angle de la lumière naturelle traversant les verrières de la tannerie. Ces phénomènes qui se combinent sont parfois proches de la disparition. Ils sont utilisés dans mon travail pour conserver au dessin sa dimension d'idée.

L'utilisation de la notion de « diaphane » dans le titre de l'exposition fait référence au texte d'Aristote, De l'Âme, où il lui attribue un rôle important dans la faculté de la perception. Pouvez-vous nous dire comment cette question de la perception est prise en charge dans votre travail ? Ou bien pensez-vous que cette question est trop limitée ou contraignante en ce qui concerne votre démarche ?

L'acte de la perception, au sens optique et mental, est pour moi l'objet d'une interrogation continue. Dans l'œuvre *Silent Listen*, la perception – ou son impossibilité – est le thème central, car ce qui est une évidence sensible dans le sommeil rendant possible la vision onirique des sculptures de silence, ne l'est plus en état de veille. Le travail de prospection a consisté à observer dans les choses qui m'entourent des indices pour établir, paradoxalement, des ressemblances possibles avec quelque chose d'inconnu. Le temps est à l'œuvre dans les détours et les méandres de la pensée qui filtre la réalité pour écouter les séquences de ce dessin invisible.

Comment votre travail se situe-t-il précisément dans l'espace des Tanneries ? Quelle relation, en tant que lieu ou en tant qu'espace ? S'agit-il de sculpture, d'assemblage, d'installation ? Est-ce une articulation structurelle ou un partage d'éléments ? Votre travail entretient-il une relation avec ce qui est déjà un dispositif architectural, ayant ses caractéristiques propres, sa présence massive, ponctuée de trouées et de vides : un vestige qui plus est, la trace d'un ancien édifice industriel, aujourd'hui une carcasse traversée et percée par la lumière, ouverte à sa propre extériorité ?

Quand j'ai découvert les Tanneries, avec leurs belles proportions, le lieu m'a semblé trop grand et son gigantisme m'a paru être en contradiction avec la dimension intime du projet que j'avais déjà en tête de réaliser. Mon impression a changé par la suite et les contraintes imposées par cet espace ont favorisé des solutions plastiques que je n'imaginai pas.

Comme chaque fois qu'un projet doit s'inscrire dans un lieu donné, il faut que j'incorpore et intériorise longuement ce lieu, afin de le visualiser au point de le faire coïncider le plus possible avec l'idée que j'ai, sans nécessairement l'avoir inscrit au départ dans un lieu précis. J'ai commencé par faire des dessins et noter des idées dans un carnet pendant plus d'une année, puis j'ai réalisé des photographies du lieu, et des esquisses plus précises sur ces photographies, et enfin des dessins plus autonomes du projet en situation.

Avec Pascal Cabut, à Château-Chalon ou à Paris dans mon atelier, chaque chose a été construite d'après les dessins et les plans. Le travail graphique est une sorte de répétition semblable au travail d'un danseur qui doit anticiper ses déplacements dans un lieu aux dimensions données. Il faut mesurer l'importance relative de chaque geste ou détail en relation avec la lisibilité de l'ensemble. Par les nombreux dessins préparatoires, je conçois et précise des trajets, des déplacements, des glissements qui fabriquent un récit silencieux. Dans l'acte de dessiner, la vision, c'est le corps, avec tous ses mouvements supposés.

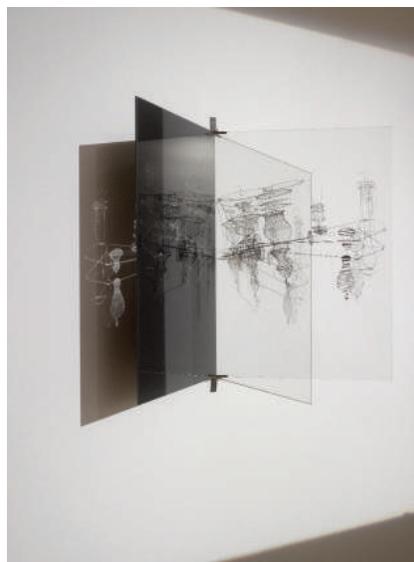
Cependant tout est différent au moment du montage. Je compare ce moment à un concert *live*, le dessin dans l'espace est soumis à des aléas : le passage des ombres du matin au soir, les variations de la lumière ambiante, le vent qui met en vibration cordes, câbles et drisses, les sons émis par les bandes magnétiques qui traversent les cymbales, tout cela se mêle aux rumeurs de la ville et de la nature environnante.

Pourriez-vous parler de la relation entre le travail exposé aux Tanneries et celui montré dans le cadre plus conventionnel de la galerie ?

Les œuvres présentées à la galerie *Agart d'Amilly* sont des dessins sur soie de grandes dimensions, réalisés d'après deux modèles différents, *Table et instruments* (2000) et *Le Fil d'alerte* (2008). Ces dessins confrontent des ombres réelles croisant des ombres fictives. La superposition des transparences des surfaces de soie crée des moirures qui font « bruisser » les dessins. La superposition de plans transparents sur une épaisseur de quelques centimètres est un principe que j'utilise souvent dans mes œuvres sur verre, sur soie ou papier, et que l'on retrouve également dans le dessin dans l'espace qui est dans la Tannerie, mais avec des espacements plus grands entre les plans.

Un second ensemble d'une quinzaine de dessins réalisés sur papier pour ce projet en 2009 et 2010, ainsi que des photographies montrent les phases préparatoires à la réalisation de *Silent Listen*.

L'été prochain, dans mon atelier, je continuerai à explorer les potentialités de *Silent Listen* par de nouveaux dessins qui prendront pour modèle cette œuvre en trois dimensions. Je procède toujours par passages successifs de l'espace au tableau ou au dessin pour prolonger le processus d'auto-engendrement qui régit la conception de mes œuvres.



Château-Chalon, le 28 avril 2010
Catalogue de l'exposition
« Le paradoxe du diaphane et du mur », Amilly, 2010

Chambre d'écho (2016)

L'étrange mémoire de ce qui ne s'est jamais déposé dans un souvenir.

Jean-Luc Nancy

Le dessin dans l'espace, *Chambre d'écho*, a été commencé en 2012, mais il a son origine dans un ensemble antérieur, *Réserve inaccessible*, resté inachevé depuis 2004. Cette précédente série était constituée de quarante dessins scarifiés sur carbone et chargés de pigments de bleu cobalt et de cadmium pur. Elle recensait les *Objets de mémoire* collectés pendant des années et stockés dans des caisses à l'atelier, en attente de l'éventuelle réalisation d'une œuvre qui, à l'époque, ne s'est pas concrétisée.

Réserve inaccessible fait référence, mais avec une fonction qui est à l'opposé de celle d'une réserve accessible, à un lieu de stockage où les œuvres non exposées sont remises dans les musées. Le recensement par le dessin de toute une collecte d'*Objets de mémoire* a une fonction mentale d'indice, que j'ai imaginé exposer sur les murs d'une petite salle, une sorte de cabinet de curiosité obscur. L'entrée devrait s'effectuer par une porte tambour dont l'un des quartiers serait occupé par un cheval de verre intégré dans la porte tournant comme un manège. Réalisé en facettes de verre, ce cheval serait d'une taille supérieure à celle d'un jouet d'enfant, et, à cause de sa transparence, il ne pourrait avoir la fonction symbolique d'un « cheval de Troie ».

C'est en 2012 que, sur des carnets *Leporello*, débute la série des dessins de *Chambre d'écho*. Ils sont conçus dès le départ comme une nouvelle forme de *dessin dans l'espace* en quatre dimensions de l'espace/temps. L'idée est de matérialiser, dans un dispositif spatial, le processus de création déployé dans les trajets de la mémoire longue, dont on observe les effets par la succession de réminiscences et de résurgences d'images, d'objets et d'émotions parfois oubliés mais qui, à notre insu, agissent au présent, au fil du dessin déroulant sa pelote.

Dans cette *Chambre d'écho*, l'événement originel déclencheur est un souvenir très précis : quand j'étais enfant, ma mère me fit un jour découvrir le fonctionnement d'un diapason en le faisant résonner à mon oreille, puis elle m'en révéla les harmoniques étranges en le posant sur différents objets pour reproduire la vibration d'un *la* amplifié par et dans les

objets. Ce geste est à l'origine d'une découverte décisive, et il a suscité un émerveillement fondateur de ma sensibilité. Il y a toujours dans mon travail une expérience de synesthésie dans l'« écouter voir ». Ce souvenir reste aussi précis que l'émotion que je peux éprouver quand je porte un coquillage à mon oreille et que j'entends un écho, comme un mirage de la mer.

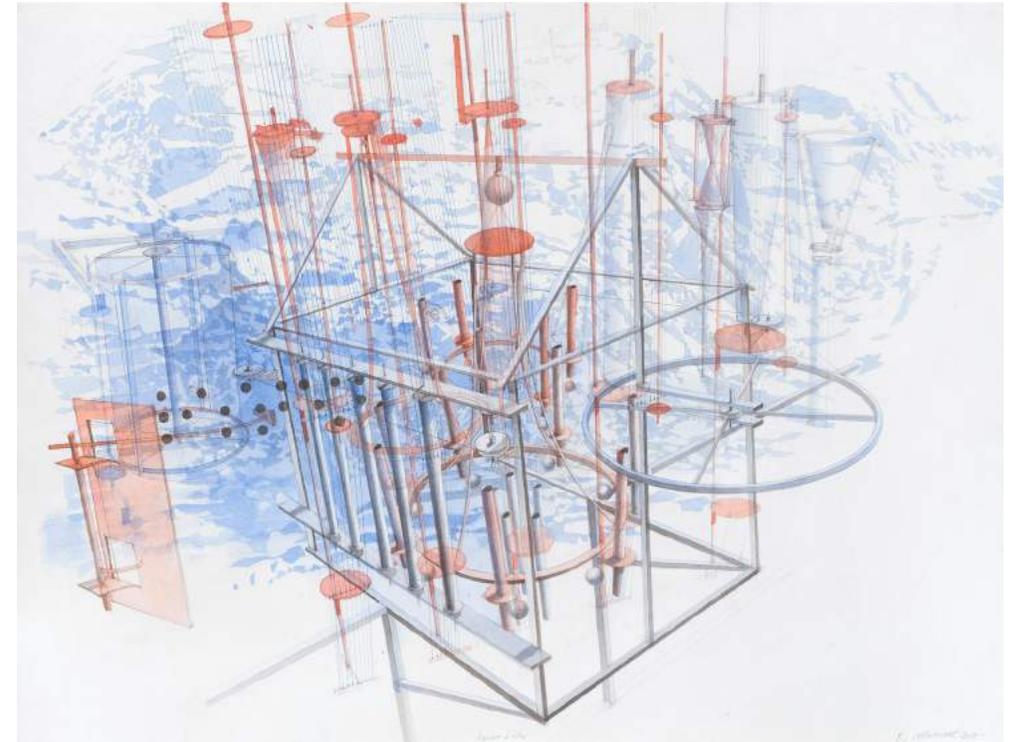
Pendant plusieurs années, j'ai noté chaque jour les nombreuses associations d'idées qui me venaient à l'esprit pendant que je dessinais. Ainsi s'est décantée et révélée l'idée d'écho, phénomène qu'il est possible de spatialiser dans un lieu, un paysage imaginaire où les sensations complexes de la rencontre des axes du temps se confondent, mêlant passé et futur, dans la rumeur instable du présent, comme en montagne, l'expérience de sa propre voix réverbérée par l'écho.

Chambre d'écho, après de nombreux dessins préparatoires, a pris possession de l'espace lors de la construction d'une maquette en forme de boîte de 28 × 67 × 40 cm, dont les arêtes sont matérialisées par des cordes à piano soudées. La composition spatiale s'organise en deux parties disposées face à face, à 35 centimètres l'une de l'autre, tenant à distance le *Lustre sonore*, et l'*Alphabet de lumière*. Les deux parties de la composition sont reliées entre elles et mises en tension par un câble en fil d'or, qui est une courroie de transmission des mouvements mécaniques produisant des sons cristallins par la percussion d'un lustre, mais avec des temps de réponse différés, qui sont transférés sur l'autre partie du dispositif avec un léger retard, comme dans le phénomène de l'écho.

Cette construction est composée, d'un côté, par une petite cabane dont le volume, par sa forme et son mécanisme, ressemble à un remonte-pente ; à l'intérieur est suspendu un lustre fabriqué en cristal, verre et métal, afin que chaque partie de ce luminaire puisse être mise en résonance périodique par la percussion de petits marteaux mécaniques, comme les cloches d'un carillon d'horloge.

De l'autre côté, dans l'axe de ce mécanisme musical, un écran de soie est tendu sur un large châssis métallique où la paroi d'une montagne est peinte, d'un côté en blanc, et de l'autre en gris, afin que son image puisse être vue en positif ou en négatif selon l'endroit où se porte le regard.

Au revers de ce tableau de paysage est construit un système de *Rideau de patience*, afin de mettre en mouvement la partie dite de l'*Alphabet de lumière*, système à fonctionnement aléatoire composé de lettres en miroir découpées et fixées sur des



engrenages. Par l'effet de la lumière directionnelle, les lettres-miroir produisent de nombreux reflets qui forment sur la membrane transparente du tableau un nuage de lettres en mouvement, l'idée étant que le mécanisme optique en mouvement dans la lumière puisse éventuellement produire, par hasard, un mot – l'écho d'une parole jamais prononcée.

Le Pré-Saint-Gervais, le 20 octobre 2016

Archives rêvées, mémoire de peintre, sous la direction de Céline Lubac, Marcel Lubac et Éric Bonnet, Presses Universitaires de Vincennes, 2016

« Spatialiser le trajet de la mémoire longue »

Entretien avec François Jeune (2018)

Bernard Moninot expose simultanément sa pratique aiguë de la construction en verre et de son ombre « matière mémoire » et sa mise en œuvre fine du dessin et de la transparence. À une plasticité diaphane très tendue en surface correspondent d'infinies tensions en profondeur. Ses mises en échos à partir d'une matrice « dessin dans l'espace », nous emportent dans l'engrenage du temps. [F.]

FRANÇOIS JEUNE : *La vue de ton atelier de Château-Chalon dans le Jura, perché sur une falaise, étire le regard comme dans beaucoup de tes œuvres. Quel rôle a le paysage dans ton travail ?*

BERNARD MONINOT : L'atelier dans lequel nous sommes est attaché à la chambre où j'ai pris à l'âge de seize ans la décision d'être peintre. L'événement initial a eu lieu un jour particulier où la perception du paysage, que je voyais pourtant quotidiennement, a commencé à prendre une tournure inédite, une sorte de sentiment océanique révélant les résonances infinies de la profondeur de la lumière et rendant tangible la distance comme une matière physique. Au même moment j'ai peint une petite gouache qui représentait l'horizon tournant autour du soleil dilué dans des cercles colorés. Manifestation lumineuse pour traduire cette expérience de pensée qui fut un point de départ. Mais en vis-à-vis de ce paysage, il y avait dans cette chambre un autre horizon – plus mental celui-ci – représenté dans la gravure *La Melencolia* d'Albert Dürer, dont je possédais une reproduction depuis mon enfance. Cette œuvre nous donne la possibilité d'accéder à des lointains et des abstractions par l'intermédiaire de choses concrètes et quotidiennes. C'est une image complexe et fascinante qui a une parenté avec d'autres œuvres à dispositifs énigmatiques que j'affectionne particulièrement, *les Ménines* de Vélasquez, *Le Bar des folies bergères* de Manet, *Les Nymphéas* de Monet, et au début du XX^e siècle *Le Grand Verre* de Duchamp ou *Le Modulateur-Espace-Lumière* de Moholy-Nagy. Ce sont des œuvres où l'on accède à leur essence, en se laissant

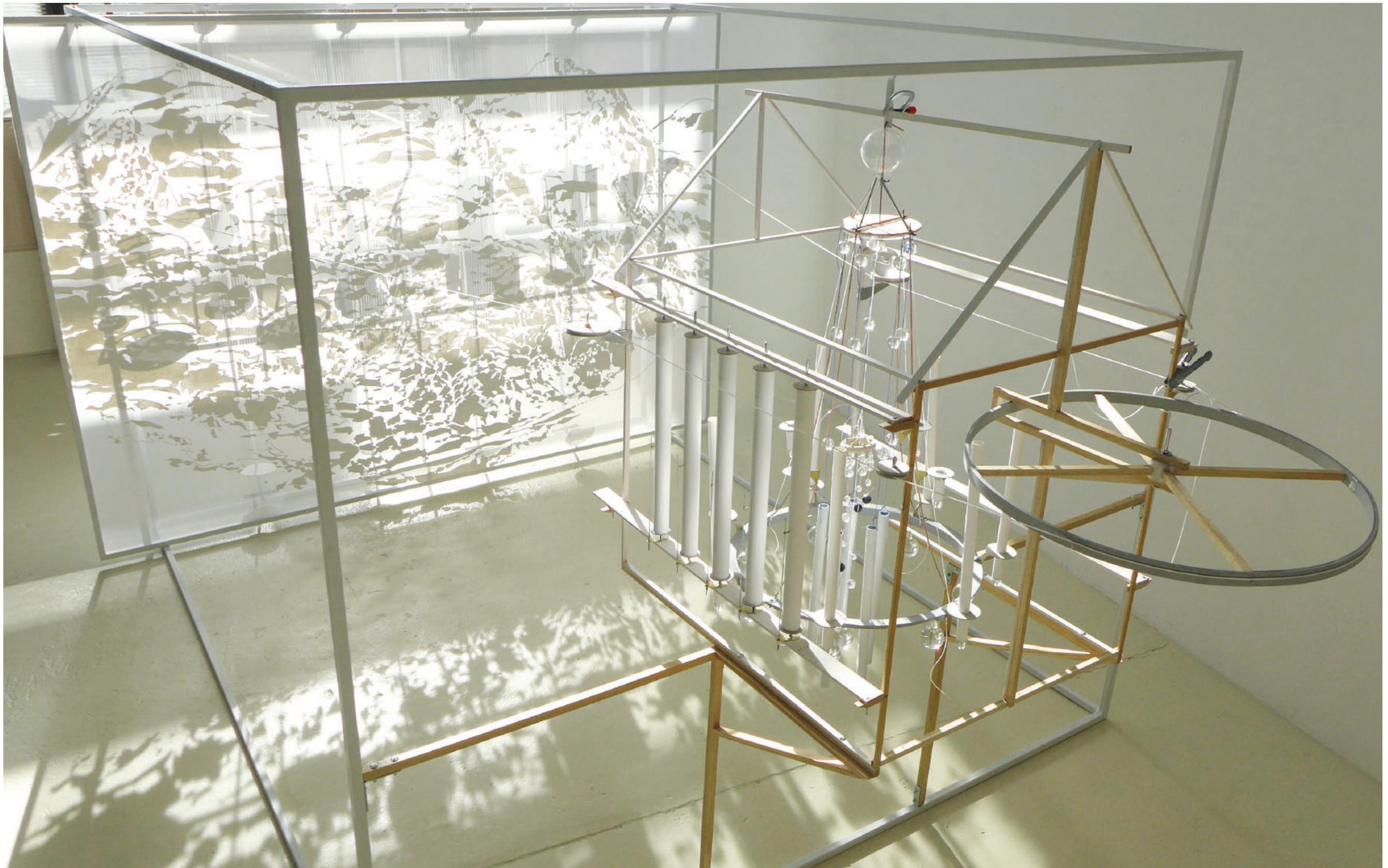
absorber par leur condition d'élaboration qui sont analysables, mais qui traduisent aussi plastiquement la complexité du réel. Le point commun entre elles tient au fait que toutes sont des représentations d'un atelier mental, des machines visuelles dont le mécanisme d'apparition met à l'épreuve notre perception. Dans mon travail, je suis encore fasciné par l'écho qu'elles ont suscité dans ma mémoire. Comme dans le surf, il s'agit de prendre la vague et de se loger dans le pli d'une chose en mouvement. Une grande œuvre serait un événement capable de produire des rebonds qui traversent l'histoire, l'avènement d'autres œuvres.

Ton travail se lie souvent à la topologie d'un lieu réel comme dans Vitrites, Serres, La Chambre noire. Mais il se construit aussi par échos successifs de lieux imaginaires comme dans Studiolo, Antichambre et Chambre d'écho. Quel est ce lieu que tu recherches, mi-imaginaire, mi-réel ?

Ce trajet d'un lieu à l'autre, imaginaire ou réel, évoque le propos du livre de Frances Yeats, *L'Art de la mémoire*, qui fait correspondre le déploiement d'un discours à mémoriser méthodiquement à l'aide du plan d'un trajet imaginaire à l'intérieur d'une maison. Déambulation de chambre en chambre où sont déposés des objets repères qui deviennent des supports pour y greffer la mémoire. Ce dispositif anticipe l'idée d'une rétrospective idéale de tout mon travail. Une succession de salles où les dessins d'ombres portées des *Studiolo* précéderaient la salle des dessins de lumière projetée de *La Mémoire du vent*. L'espace réservé à la *Chambre d'écho* serait placé après un autre dessin dans l'espace *Antichambre*, qui procède d'un rêve, « Les sculptures de silence », où je visite l'atelier d'un artiste inconnu qui sculpte le silence. L'idée de ce parcours rétrospectif, similaire aux moyens mnémotechniques, montre que l'œuvre n'est pas un discours linéaire, mais le trajet de la vie déployée simultanément dans plusieurs espaces.

De quoi part Chambre d'écho, comment s'est-elle construite et pourquoi ?

« L'étrange mémoire de ce qui ne s'est jamais déposé dans un souvenir », cette phrase de Jean-Luc Nancy, qui est parfaite pour montrer le ressort intime du projet, pourrait être un sous-titre de *Chambre d'écho* qui m'a occupé pendant cinq années. *Chambre d'écho*, *Clinamen*, *Lumière fossile* sont des retours de thématiques antérieures, mais avec un recul considérable dans le temps. *Chambre d'écho*, pièce centrale de l'exposition à



la galerie Jean Fournier, spatialise le trajet de la mémoire longue. L'idée de départ était de mettre un alphabet de miroirs en mouvement pour produire, au hasard des reflets des lettres, l'hypothétique apparition d'un mot jamais prononcé, mais je n'ai pas réussi à réaliser cette machine. Dans ce dessin dans l'espace, j'ai construit un lieu qui matérialise le souvenir probable du phénomène de l'écho, dont on fait l'expérience en montagne quand on entend un son faire retour par effet de la réverbération. Matériellement, l'œuvre se présente comme une structure parallélépipédique suggérant les contours d'une chambre dont l'ensemble des éléments est de couleur blanche, évocation de la neige ou du givre. Face à face sont disposés deux dispositifs séparés de quelques mètres. D'un côté, une cabane ressemblant au mécanisme d'un remonte-pente contient un *Lustre sonore* suspendu, de l'autre est tendu un large écran transparent sur lequel est peint en blanc l'image d'une montagne. C'est la partie *Rideau de patience*, élément d'un théâtre qui cache les coulisses d'une machinerie perceptible en transparence. Derrière cet écran sont disposés six *Objets de mémoire* inspirés de *Table et instruments*, pièce du musée de Dole qui réunissait sur une table en verre les anamorphoses d'objets quotidiens étirés dans l'espace et le temps par l'effet des ombres. Au départ je pensais qu'elle serait sonore en utilisant des sons différés de quelques secondes. Mais le silence la rend finalement plus complexe dans son interprétation. Un seul élément est mis en mouvement dans l'œuvre : un cylindre réalisé en corde à piano, où est caché un petit ventilateur qui fait tourner aléatoirement une phrase de René Char « LES YEUX SEULS SONT ENCORE CAPABLES DE POUSSER UN CRI », découpée dans du miroir pour que la lumière projette aux alentours les reflets de cette phrase répétée à l'infini. C'est la clef de voûte qui met en tension tout le dispositif. L'écho visuel de cette phrase produit ce paradoxe : le cri est un effet de la vision.

Les dessins apparaissent-ils en aval ou en amont de la mise en place de Chambre d'écho ?

Les conséquences graphiques d'un dessin se propagent dans le temps par ricochets. Une œuvre de 1989 – aujourd'hui au FRAC Picardie – porte déjà ce titre *Ricochets*. Toutes mes œuvres fonctionnent sur des registres très différents mais complémentaires. Autant *Chambre d'écho* est un travail sur la résonance en soi de la mémoire, autant les dessins *Clinamen*, *Cadastre* et *À la poursuite des nuages*, exposées à la galerie Catherine Putman, sont des tentatives d'écriture spontanées très différentes. Elles me confrontent

à une prise de risque plus grande, par le fait qu'elles se réalisent dans l'instant sans idées préconçues ; ce sont les lignes d'une traduction du trajet visuel en tracé manuel. Le paysage qui a été à l'origine de ma vocation fait à présent retour, dans une pratique graphique où il s'agit de laisser advenir le dessin que Paul Valéry a défini comme « élément instantané de souvenir ». Les dessins *À la poursuite des nuages* enregistrent les transformations des nuages, traduites en lignes d'un paysage atmosphérique. *Clinamen* avait au départ un titre emprunté à Ferdinand Deligny *Lignes d'erre*, une pratique graphique expérimentale qui consistait à enregistrer chaque jour sur des calques superposés le déplacement d'enfants autistes pour découvrir, par recoupement des lignes, l'indice possible du traumatisme. Dans la série *Clinamen*, les entrelacs de lignes et de points évoquent le mirage des invisibles trajectoires des particules dont on ne perçoit pas la matérialité, mais seulement la trajectoire. Les dessins de *À la poursuite des nuages* sont les minutes d'un récit du ciel, alors que la série *Cadastre* se développe quotidiennement pendant une séquence s'étalant sur les mois d'hiver. L'ensemble des soixante dessins compose une sorte de calendrier spatialisé dans le territoire, bulletin quotidien d'une météorologie mentale. Toutes ces différentes séries procèdent d'une idée que j'ai eue au Louvre en observant l'attitude et la direction du regard du scribe égyptien. Ses yeux de verre semblent regarder un horizon à travers nous comme si nous étions transparents. Notre regard est attiré ensuite vers un autre petit orifice obscur percé entre ses doigts, où il tenait en suspens le calame qui traduisait sa vision en lignes de fuite...

Comment ton attention visuelle aux éléments est-elle liée à leur enregistrement ?

La manière dont je travaille actuellement pour dessiner procède de l'observation des tracés que le vent fabrique en s'enregistrant dans la « matière mémoire » du noir de fumée préparé sur le verre. Laissant le phénomène aérien agir seul, il est par conséquent totalement imprévisible. Ce protocole graphique est transposé dans mes dessins en gestes de pensées. Mais ce n'est pas un registre unique. Dans la création, il y a différents niveaux de conscience qui coexistent et ce ne sont pas les mêmes chemins qu'il faut toujours suivre. Par moments, une idée intéressante se présente, le passage de l'idée à la mise en œuvre requiert beaucoup de patience ; c'est le rôle du dessin d'enregistrer et d'archiver ce qui reste en suspens. Le dessin est un acte instantané qui procède par

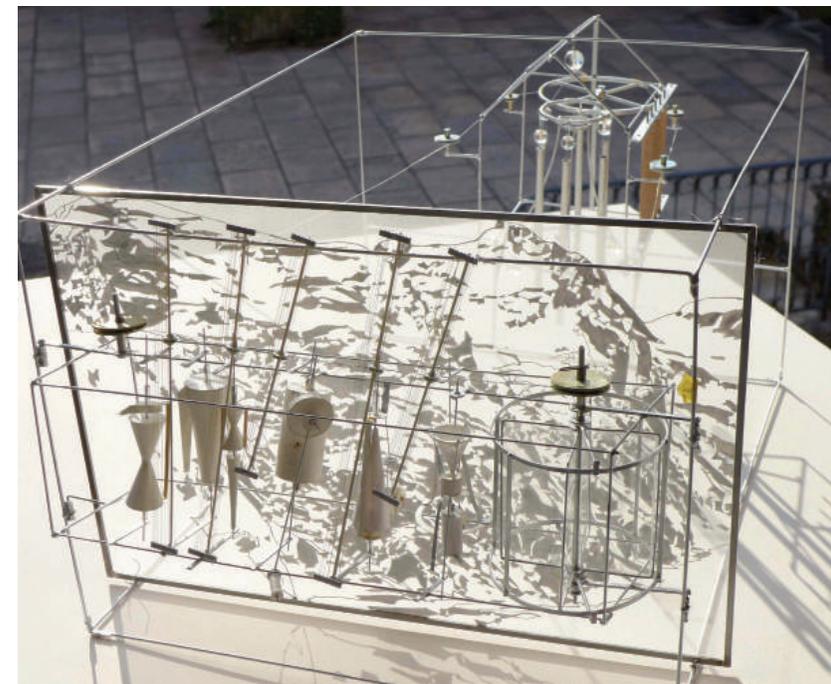
l'addition des fragments que le temps secrète. L'attention à tout ce qui tourne autour fait surgir de la mémoire des associations d'idées, mais c'est un processus lent qui s'étale sur de longues périodes. Le dessin est un fil d'Ariane qui relie le présent à l'œuvre en devenir...

L'historienne de l'art Claire Kueny définit un corpus contemporain de « sculptures d'ombre » où l'ombre est matériau de l'œuvre. Participes-tu à cette « sculpture d'ombre » ?

L'ombre est fascinante de n'être ni un contour ni une ligne précise mais une zone où se manifeste une matière du lointain. Je me suis intéressé à l'ombre dès 1970 quand j'ai utilisé le verre dans les tableaux *Vitrines*. Dans l'évolution de mon travail elle s'est imposée comme une matière à réflexion nécessaire pour intégrer à l'espace ces notions abstraites de temps. L'ombre a été un moyen de mesure du temps dès les origines, Michel Serres en fait la source de la géométrie. Mais le phénomène s'est révélé très fécond en 1981 suite aux visites des jardins astronomiques, à Jaipur et Delhi, en Inde, où ce séjour a déclenché émotionnellement une évolution qui a été considérable dans mon travail. À cette époque, l'atelier s'est transformé en observatoire puis en laboratoire. Le soleil dessinait dans l'atelier le trajet des ombres portées de petits « dessins obstacles », dont je relevais tout au long de la journée à l'aquarelle, sur des feuilles, les anamorphoses de leurs contours. Le phénomène de l'ombre est très varié : ombre propre, portée, absolue, colorée ; sa netteté dépend de la distance entre la surface de projection et le plan ou la forme qui fait obstacle aux rayons lumineux. En dessinant j'ai toujours l'impression que ce que je représente est trop proche, les choses sont plus ouvertes plus évocatrices quand elles restent lointaines et imprécises. C'est pour cette raison que j'utilise la transparence des toiles polyester, qui permet de voiler et d'éloigner ce qu'il faut seulement laisser entrevoir. Ce que je dessine est souvent l'ombre de choses absentes.

Comment réalises-tu les dessins avec des fossiles trouvés dans la région, échos de la lumière au plus loin dans l'espace et dans le temps cosmique ?

La lumière fossile est un concept d'astrophysique qui décrit l'écho, le résidu lumineux observable du Big-Bang aux origines de notre univers. L'atelier est aussi le lieu où s'originent les choses. Dans ce lieu clos, il s'agit d'inventer de toutes pièces les formes d'un



monde vraisemblable. Les œuvres peuvent être faites en ayant recours à des matériaux et des outils non traditionnels. Mais ils sont toujours choisis pour la qualité d'imaginaire qu'ils recèlent. À une époque j'ai utilisé le *straight liner* dont se servent charpentiers et maçons pour tracer des lignes instantanées avec un pigment de poudre bleue. Ce procédé permet de faire des dessins « décochés », apparaissant en un clin d'œil. C'est l'absence de temps, l'instant traceur, qui était la part imaginaire intéressante de ces dessins. Les *Lumières fossiles* sont des cartes de constellations fictives dessinées sur verre avec des collages de petits fossiles, des pentacrinés étoilés datant de 200 millions d'années patiemment collectées dans le vignoble de Château-Chalon dans le Jura. Ici, une aire de temps géologique considérable entre en tension avec le phénomène fugitif de l'ombre. C'est très émouvant d'observer dans ces tracés l'écart des temps différents s'entremêler...

Art Absolutum n° 82, mars/avril 2018

Légendes des illustrations

- p. 21** : Bernard Moninot dans l'atelier du Plessis-Robinson, 1972 (photo : B.M.)
- p. 26** : Bernard Moninot avec Louis Aragon à la Biennale de Paris, 1971 (photo : André Morain)
- p. 29** : Bernard Moninot avec Jean Hélion à Bigeonnette, 1979 (photo : Daniel Abadie)
- p. 38** : *Travaux*, 1974, peinture glycérophtalique sur assemblage de bois et de plexiglas, 153 × 231 × 8,5 cm, collection Musée Boijmans Van Beuningen Rotterdam
- p. 47** : *Réflexion n° III* (1^{er} volet), 1973, 153 × 223 × 8,5 cm, peinture glycérophtalique, minium et blanc d'Espagne sur assemblage de bois, plexiglas, miroir et tissus, collection Centre Pompidou
- p. 57** : *Entrelacs n° 3*, 1976, encre de Chine sur assemblage de bois, verre et papier, 100 × 135 cm
- p. 61** : *Serre : Peinture II*, 1979, peinture glycérophtalique sur assemblage de bois, acier et verre, 167 × 133 × 14 cm, collection Kunsthalle de Nürnberg
- p. 63** : *Construction n° 5* (*Iceberg*), 1974, peinture glycérophtalique et pigment bleu sur assemblage de bois, plexiglas et miroir, 153 × 273 × 8,5 cm
- p. 69** : *Chambre noire n° III*, 1977, encre de Chine sur papier, 75 × 75 cm, collection Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne
- p. 73** : *Flammes Solaires (Observatoire)*, 1983-84, ensemble de 24 dessins, graphite et noir de fumée sur verres préparés, 45 × 56 cm, collection FRAC Picardie Amiens
- p. 77** : L'atelier de la Grange-Neuve avec les 7 premières *Chambres noires*, 1977 (photo : B.M.)
- p. 86** : *Chambre noire n° VI*, 1978, encre de Chine sur papier, 75 × 75 cm
- p. 89** : *Ombres n° 3* (*panoptique*), 1981, résine, acrylique et pigments sur verres préparés, 19 × 36 cm, collection Centre Pompidou
- p. 90** : *Baie sombre*, plan de l'installation au plafond, 1985
- p. 92-93** : *Baie sombre*, détails de l'installation au plafond de l'atelier du Pré-Saint-Gervais, 1985, acier et câbles, dimensions variables
- p. 95** : Bernard Moninot dans l'atelier du Pré-Saint-Gervais, 1992
- p. 98** : Bernard Moninot dans le Jantar Mantar, Delhi, 1981

- p. 100** : *Tableaux impossibles*, spectacle de Gilberte Tsai, 1991, texte de la scène « Shoot pictures » par Michel Deutsch
- p. 101** : *Rumeurs*, 1994, acier et verre sérigraphié, 40 × 32 cm
- p. 107** : *Réserve inaccessible*, 2004, pigments de cobalt et de cadmium sur carbone, 21,6 × 30 cm
- p. 115** : *Instrument gravitaire*, 1994, verre, acier et plexiglas, 36 × 47,5 × 41 cm
Capture dans le désert de la Huasteca, Mexique, 2001
La Mémoire du vent, 1999, instruments de capture
- p. 119** : *La Mémoire du vent (le vent panoptique)*, Arc-et-Senans, 2011
- p. 125** : *Premier Studiolo*, été 1991, à la Grange-Neuve
- p. 131** : *Studiolo, principe pour réaliser les dessins d'ombres portées*, 2021, encre sur papier, 21 × 29,7 cm
- p. 133** : *Studiolo (dessin d'ombres portées)*, 1991-2005, installations au musée de Dole, acier, corde à piano, plexiglas et verre, 220 × 600 cm
- p. 134-135** : *Table et instruments*, 2000-2002, acier, verre, corde à piano, plexiglas et toile de fibre de verre, 240 × 80 × 127 cm, coll. musée de Dole
- p. 140-141** : *Silent Listen (Dessin dans l'espace)*, 2010, installation à la galerie Andata Ritorno, Genève, acier, corde à piano, verre, câbles, plexiglas, bande magnétique, cymbales, diapasons et toile de fibre de verre, 350 × 660 × 660 cm
- p. 144** : *Verre ouvert* (diptyque), 2009, 2 verres sérigraphiés, 40 × 60 cm
- p. 147** : *Antichambre (dessin du Lustre sonore)*, 2015, graphite, encre et acrylique sur papier, 55 × 75 cm
- p. 150-151** : *Chambre d'écho*, 2012-2017, acrylique, toile polyester, acier, verre, bois, carton, fil de coton, plexiglas, perles de verre, serre-joint, ventilateur, 136 × 310 × 191 cm
- p. 155** : *Chambre d'écho (maquette n°2)*, 2015, acrylique, toile polyester, acier, verre, bois, carton, fil de coton, plexiglas, perles de verre, serre-joint, 28 × 67 × 40 cm
- p. 159** : *Lumière fossile*, 2019, corde à piano et collage de pentacrines (fossiles datant de 200 millions d'années), 72 × 30 × 36 cm
- p. 163** : *Constellation*, 1991-1992, pigments et poussières fixés sur verres préparés, vue de l'installation à la Galerie nationale du Jeu de Paume, 300 × 600 cm
- p. 169** : *Ensecrètement*, 2017-2019, acier, sérigraphie sur toile polyester, carton, papier, verre Pirex, moteur, miroir, acrylique, projecteur, 183 × 230 × 130 cm
- p. 173** : *Lumière fossile*, 2016, peinture sur verre et collage de pentacrines (fossiles datant de 200 millions d'années), diamètre 55 cm
- p. 181** : Bernard Moninot dans l'atelier à Château-Chalon, 2020 (photo : Hervé Bacquet)
- p. 185** : *Dessins Décochés*, 1981, tracés au cordeau enduit de pigment, 103 × 103 cm
- p. 187** : *Premier dessin décoché*, 1980, poussière de graphite fixée sur papier, 25 × 30 cm environ
- p. 190** : *Silent Listen*, 2009-2010, graphite, gouache et crayon de couleur sur papier, 60 × 40 cm
- p. 193** : *Dessin poursuite (La flèche du temps)*, 1981, Kasauli (Inde), aquarelle sur papier 21 × 29,7 cm
- p. 197** : *Chambre d'écho*, 2013, graphite et crayon de couleur sur papier (détail d'un carnet Leporello), 21 × 26 cm
- p. 200** : *Théâtre des opérations (Visites dessinées)*, 2011, graphite et aquarelle sur papier, 32,5 × 25 cm
- p. 201** : *Abstractions terrestres (Visites dessinées)*, 2011, graphite et aquarelle sur papier, 32,5 × 25 cm
- p. 205** : *Antichambre*, 2012-2017, graphite, aquarelle et crayon de couleur sur papier (détail d'un carnet Leporello), 21 × 325 cm
- p. 213** : *Fishman's Mountain-Cabin*, ensemble d'expériences réalisées à Kasauli (Inde) en 1981
- p. 215** : *Le Vent Paradis*, 2013, épreuve argentine sur papier, 40 × 30 cm
- p. 217** : *À la poursuite des nuages*, 2018, encre de Chine sur papier, 49 × 38 cm
- p. 221-222** : *La Mémoire du vent (Le vent panoptique)*, 2011, dessins de lumière projetée, Arc-et-Senans
- p. 225** : *Antichambre*, 2012, installation à la galerie Andata Ritorno, Genève, acier, verre, miroir sans tain, bois, câbles, toile de fibre de verre, moteur, 200 × 242 × 135 cm, collection du FMAC de Genève (photo : Luca Olivet)
- p. 226** : *Antichambre n°8*, 2013, acrylique sur soie et papier marouflé sur bois, 41,7 × 29,5 × 2 cm
- p. 228** : *Migrateur partiel*, 2019-21, acrylique sur papier, 31 × 22 cm
- p. 229** : *Lisière d'étincellement*, 25.09.2018, encre de Chine sur papier et collage de fil d'or et Mica, 48 × 37,5 cm

- p. 230** : *Dessin poursuite*, 1981, « Bindis » collés sur verre et aquarelle sur papier, Kasauli (Inde), 7 dessins, chacun : 28 × 20 cm
- p. 233** : *Terminal 4*, 2013, graphite et acrylique sur soie et papier marouflé sur bois, 17,7 × 27,5 × 2 cm
- p. 234** : *Terminal 18*, 2014, graphite et lavis acrylique sur toile polyester et toile marouflée sur bois, 39,1 × 61 × 3 cm
- p. 237** : *Arbre n° 4*, 2020, encre de chine et acrylique sur papier, 41 × 21 cm
- p. 239** : *Arbre n° 49*, 2020, encre de Chine et acrylique sur papier, 41 × 21 cm
- p. 241** : Bernard Noël rédigeant le texte pour *Arbre n° 1* pour le livre *Un toucher aérien*, Mauregny-en-Haye, mai 2020 (photo : Éliane Kirscher)
- p. 243** : Bernard Moninot avec Bernard Noël, Forcalquier, 2011 (photo: Patrick Box)
- p. 246** : La table à dessin à Château-Chalon, 2017, période des dessins *Cadastre*
- p. 247** : *Cadastre (Braille)*, 2018, encre de Chine et aquarelle sur papier, 35,5 × 25,5 cm
- p. 255** : Pages d'agenda, 2020, 27 × 42 cm
- p. 259** : Bernard Moninot en transparence dans la copie du *Grand Verre* réalisée avec ses étudiants de l'École des Beaux-Arts de Paris, 2013-14
- p. 263** : Expédition sur l'Etna avec l'équipe de sherpas d'Haroun Tazieff, Sicile, 1969
- p. 277** : Christian Babou, *Paratonnerre, faitage épi n° 0360*, 1976, acrylique sur toile, 200 × 300 cm
- p. 282** : Bernard Moninot avec Christian Bonnefoi, Changy, mars 2021 (photo : Sylvie Turpin)
- p. 283** : Bernard Moninot avec Gérard Gasiorowski et Robert Groborne, CNAC (Paris), 1974 (photo : André Morain)
- p. 286** : Bernard Moninot avec Jacques Monory, Montbéliard, 1989

Bernard Moninot

Né en 1949, Bernard Moninot vit au Pré-Saint-Gervais et à Château-Chalon. De 1983 à 2006, il enseigne dans les écoles des Beaux-Arts de Bourges, Angers et Nantes, puis de 2006 à 2015 à l'ENSBA (Paris). Bernard Moninot est représenté à Paris par les galeries Jean Fournier et Catherine Putman. Site internet : www.bernardmoninot.com

Expositions personnelles

2022

Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence
La Mémoire du vent, Château de Talcy

2021

Domaine de Kerguéhennec, Bretagne
Musée de l'Hospice Saint Roch,
Issoudun, Centre-Val de Loire

2020

Un toucher aérien, Musée
départemental de Gap
Ensecrètement, Galerie Jean Fournier,
Paris

2019

Orangerie du Château de Sucy-en-Brie

2018

Chambre d'écho, Galerie Jean Fournier,
Paris
Cadastre, Galerie Catherine Putman,
Paris

Nuages précipitations et météores,
Galerie Art Espace 83, La Rochelle

2017

Galerie Andata-Ritorno, Art Genève
2017, Palexpo, Genève

2015

Entretiens, Galerie Jean Fournier, Paris
Galerie Catherine Putman,
« Drawing Now », Paris

2014

Dessin(s), Cabinet Jean Bonna, École
des Beaux-Arts de Paris
Visions d'artiste, Cité des Sciences et de
l'Industrie, La Villette, Paris
Galerie Haos, Belgrade, Serbie

2013

Antichambre, Galerie Andata Ritorno,
Genève

2012

Musée Jean Cocteau, Collection
Séverin, Wunderman, Menton

Galerie Baudoin Lebon, Paris.
Galerie Catherine Putman, Paris.
En lumière(s), Saline Royale
d'Arc-et-Senans
Château de Lescombes, Eysines

2011

Galerie Andata Ritorno, Genève
En lumière(s) #1, Saline Royale
d'Arc-et-Senans

2010

Tout ne tient qu'à un fil, galerie de l'École
supérieure d'Art de Lorient
La Tôlerie, Clermont-Ferrand

2009

Galerie Baudoin Lebon, Paris
Galerie Catherine Putman, Paris
Galerie Éric Seydoux, « Art Paris »,
Grand Palais, Paris
MAC/VAL, Musée d'art contemporain
du Val de Marne, Vitry-sur-Seine

2007

La Mémoire du vent, Université de
Téhéran, Iran

2006

La Mémoire du Vent, « L'Art dans les
Chapelles », Chapelle Sainte-Noyale,
Pontivy

2005

Galerie Baudoin Lebon /13 Sévigné,
Paris

2003

Galerie Andata Ritorno, Genève

2002

ENAD, Limoges-Aubusson, Galerie du
CAUE, Limoges
Galerie de l'École des Beaux-Arts,
Montpellier

2001

National Gallery of Modern Art,
Bombay, Inde
National Gallery of Modern Art, Delhi,
Inde
Museo del Vidrio, Monterey, Mexique

2000

Galerie Bab el Kebir, Institut Français,
Rabat, Maroc
Galerie Eugène Delacroix, Tanger,
Maroc

1999

Galerie Andata Ritorno, Genève

1998

Musée des Beaux-Arts de Dole
Fruitmarket Gallery, Edinburgh, Écosse
Kjarvalstadir Art Museum, Reykjavik,
Islande

1997

Galerie Nationale du Jeu de Paume,
Paris

1996

Centre d'arts plastiques de Royan
Galerie Andata Ritorno, Genève

1994

Galerie Montenay, Paris
La Maison d'art contemporain,
Chailloux-Fresnes

1993

Musée-Château d'Annecy

1992

La Box, Bourges
Galerie Andata Ritorno, Genève

1991

Galerie Montenay, Paris

1989

Salon d'Angle, DRAC, Nantes
Galerie de l'École régionale des
Beaux-Arts de Rouen
Centre d'Art Contemporain,
Hôtel Sponeck, Montbéliard

1987

Centre Culturel Le Noroit, Arras
Galerie Sapone, Nice

1985

Bernard Moninot et Philippe Favier,
Les Andelys

1983

Galerie Karl Flinker, Paris

1982

Galerie Bronda, Helsinki, Islande

1980

Musée d'Art moderne de la Ville
de Paris

1979

Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence

1978

Musée de l'Abbaye Sainte-Croix,
Les Sables-d'Olonne
Maison de la Culture, Rennes

1976

Galerie Karl Flinker, Paris

1974

Musée d'Art et d'Industrie,
Saint-Étienne

1972

Galerie Lucien Durand, Paris

1971

Maison de la culture d'Amiens

1970

Prieuré de Vivoin, Sarthe

Bibliographie (sélection)

2021

Catherine Millet, préface du catalogue
de l'exposition au Domaine de
Kerguéhennec
Jean Luc Nancy, « Immémorial »,
catalogue de l'exposition au domaine de
Kerguéhennec
Dina Germanos Besson, *Bernard
Moninot. Art, science et psychanalyse*,
L'Harmattan
Victor Blanc, « Bernard Noël - Bernard
Moninot : dernier témoignage d'une
complicité », *Les Lettres Françaises*, n° 30
Christian Rosset. « Constellation
d'hiver », revue en ligne *Diacritik*

2020

Bernard Noël & Bernard Moninot, *Un Toucher aérien*, Éditions Artgo & Cie
Jean-Baptiste Para, « Le Dessin et la pensée », *Europe* n° 1093, mai 2020
Franck Delorieux, « Le Filigrane bleu de l'âme », *Les Lettres Françaises*, avril 2020, nouvelle série, n° 16
Christian Rosset, « Ensecrètement », revue en ligne *Diacritik*

2019

Renaud Ego, « Autoportraits de vent », catalogue de l'exposition, Orangerie du Château de Sucy-en-Brie
Christian Bonnefoi, « Chambre d'écho – un dispositif intégré-désintégré complexe », *Les Cahiers de L'Agart* n° 2

2018

Catherine Millet, « L'espace-temps selon Bernard Moninot », entretien, *Artpress* n° 453
Henri-François Debailleux, « Bernard Moninot, pilote de lignes », *Le Journal des Arts*, 11 avril 2018
Christian Rosset, « L'Étrange mémoire de ce qui ne s'est jamais déposé dans un souvenir », revue en ligne *Diacritik*

2017

Nicolas Pesquès, in *Sans peinture*, L'Atelier contemporain

2015

Bernard Moninot, « Quand Fond la neige, où va le blanc ? Sur Pierre Bichet un témoignage », éditions du Sékoya, Besançon
Franck Delorieux, entretien, *Les Lettres Françaises*, 11 juin 2015, nouvelle série, n° 127
Guitemie Maldonado, « Le Dessin dans ses moindres écarts », *Artpress* n° 421, avril 2015

Henri-François Debailleux, « Les nouveaux horizons de Moninot », *Le Journal des Arts*, 2 juin 2015
Jean Luc Nancy, « Il y a Moninot », préface du catalogue de l'exposition Bernard Moninot, *Dessin(s)* au cabinet des dessins Jean Bonna de l'École des Beaux-Arts de Paris

2013

Bernard-Henri Levy, in *Les Aventures de la vérité Art et philosophie*, « La fatalité des ombres », catalogue de l'exposition à la Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence
Gérard-Georges Lemaire, « Bernard Moninot entre Marcel Duchamp et Moholy-Nagy », *Les Lettres Françaises*, n° 105, 6 juin 2013
Georges Raillard, « À ciel ouvert », *La Quinzaine littéraire* n° 1076, 16 janvier 2013

Gilbert Lascault, « La Création raffinée de Bernard Moninot », *La Quinzaine littéraire* n° 1076, 16 janvier 2013

2012

Jean-Christophe Bailly, *Bernard Moninot*, André Dimanche éditeur

2011

Jean-Christophe Bailly, « Sur le fil infini du dessin », *Cursif* n° 2

2008

Jean-Luc Nancy, *Les Traces anémones*, [lithographies de B.M.], Maeght éditeur

2007

Nicolas Pesquès, « La Table, théâtre », catalogue de l'exposition *Made in Dole*, musée des Beaux-Arts de Dole
Jean-Christophe Bailly, « Bernard Moninot et la mémoire du vent », catalogue de l'exposition *La Mémoire du vent dans le Jardin de Fin à Kashan*, Faculté des Beaux-Arts, Téhéran

1998

Christophe Domino, « L'Optique Moninot », catalogue de l'exposition au musée des Beaux-Arts de Dole

1997

Hervé Gauville, « Moninot, reflets dans un œil de graphite », *Libération*, 27 mars 1997
Henri-François Debailleux, « Je dessine avec des phénomènes. Du tracé à la lumière, l'optique de Bernard Moninot », *Libération*, 27 mars 1997

Jean-Baptiste Para, « D'ombre et de poussière. Bernard Moninot », *Europe* n° 817, mai 1997

1996

Alain Bonfand, « L'Ombre portée », catalogue de l'exposition au centre d'art plastique de Royan

1993

Philippe Piguet, « L'Éloge de l'ombre », catalogue de l'exposition au Château-Musée d'Annecy.

1992

Frédéric Valabrègue, « Projections », catalogue de l'exposition à La Box, Bourges

1990

Jean-Christophe Bailly, *La Voie libre de Bernard Moninot*, catalogue de l'exposition au Centre d'art contemporain de Montbéliard / éditions Jacques Damase

1987

Bernard Noël, « Roman des limites », préface du catalogue de l'exposition au Centre culturel Le Noroit, Arras

1983

Pierre Cabanne, « Les Machinations optiques de Moninot », *Le Matin de Paris*, 8 mars 1983
Gilbert Lascault, « De quelques cercles et absences de Bernard Moninot », catalogue de l'exposition à la galerie Karl Flinker

1979

Daniel Abadie, « L'Œuvre au noir de Bernard Moninot », préface du catalogue de l'exposition à La Fondation Maeght et au musée d'Art moderne de la Ville de Paris

1978

Marc le Bot, « La Peinture et l'oubli », catalogue de l'exposition au musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne

1976

Bernard Noël, « Le Mental virtuel », catalogue de l'exposition *Serres*, Galerie Karl Flinker

1975

Jean Frémon, « Le Recel de soi », *Exit* n° 5

1974

Louis Aragon, « Le Lit de Delacroix », préface du catalogue de l'exposition *Vitrines* au musée d'Art et d'industrie de Saint-Étienne

Daniel Abadie, « Sasom i en spiegel », *Art Press* n° 14, novembre 1974

1973

Daniel Abadie, « Bernard Moninot », *L'Art Vivant*, n° 37
Anne Tronche, in *L'art actuel en France*, éditions Balland

1972

Bernard Noël, « La Grande découpe », préface au catalogue de l'exposition à la Maison de la culture d'Amiens

1970

Jean-Jacques Lévêque, « Roman en cours », préface au catalogue de l'exposition au Prieuré de Vivoin, Sarthe
Daniel Abadie, « Bernard Moninot ou l'invention du réel », *Galerie des arts* n° 95
Daniel Abadie, « Une proposition d'ouverture et de synthèse », *Galerie des arts* n° 55

Chez le même éditeur

Écrits d'artistes

Francis Bacon, *Conversations*
Georg Baselitz, *Danse gothique*
Jean-Louis Bentajou, *Le Bleu des lointains*
Pierre Bonnard, *Observations sur la peinture*
Pierre Bonnard, *Les Exigences de l'émotion*
Pierre Buraglio, *Notes discontinues*
Dado, *Peindre debout*
Thieri Foulc, *Peintures non peintes*
Sam Francis, *Mon art, mon métier, ma magie...*
Monique Frydman, *Le Temps de peindre*
Patrice Giorda, *Conversation sacrée*
Oskar Kokoschka, *L'Œil immuable*
Käthe Kollwitz, *Mais il faut pourtant que je travaille*
Jérémy Liron, *Autoportrait en visiteur*
Markus Lüpertz, *Narcisse et Écho*
Bernard Moninot, *Prendre le temps de vitesse*
Farhad Ostovani, *Le Jardin d'Alioff*
Camille Saint-Jacques, *Talus et Fossés*
Pierre Tal Coat, *L'Immobilité battante*
Gérard Titus-Carmel, *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots*

&

John Berger & Yves Berger, *À ton tour*
George Besson & Henri Matisse, *De face, de profil, de dos*
Bernard Blatter & Farhad Ostovani, *Ce que dit le silence*
Yves Bonnefoy & Gérard Titus-Carmel, *Chemins ouvrant*
Leonardo Cremonini & Régis Debray, *L'Hypothèse du désir*
Leonardo Cremonini & Marc Le Bot, *Vertige du voir*
Jean Dubuffet & Marcel Moreau, *De l'Art Brut aux Beaux-Arts convulsifs*
Jean Dubuffet & Valère Novarina, *Personne n'est à l'intérieur de rien*
Pierre Matisse & Joan Miró, *Ouvrir le feu*

Studiolo

Georges Bataille, *Manet*
Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*
Alain Borne, *Le Facteur Cheval et son Palais idéal*
Alain Borer, *Dürer. Le Burin du graveur*

Alain Borer, *Déploration de Joseph Beuys*
Alain Jouffroy, *Aimer David*
Alain Jouffroy, *Piero di Cosimo ou la forêt sacrilège*
Gaëtan Picon, *Ingres*
Gaëtan Picon, *Le Travail de Jean Dubuffet*
Louis Scutenaire, *Avec Magritte*
David Sylvester, *Francis Bacon à nouveau*
David Sylvester, *En regardant Giacometti*
Jérôme Thélot, *Géricault. Généalogie de la peinture*
Kenneth White, *Hokusai ou l'horizon sensible*

Essais sur l'art

Jean-Louis Baudry, *L'Enfant aux cerises*
Agnès Callu & Roland Recht, *L'Historien de l'art : Conversation dans l'atelier*
Marcel Cohen, *Rencontres et partis pris*
Jean Daive, *Pas encore une image*
Maryline Desbiolles, *Écrits pour voir*
Pascal Dethurens, *L'Œil du monde*
Pascal Dethurens, *L'Émerveillement*
Olivier Domerg, *En lieu et place*

Armand Dupuy, *Van Gogh, Buraglio, mon père et les autres*
Renaud Ego, *Le Geste du regard*
Laurent Jenny, *Le Désir de voir*
Stéphane Lambert, *Tout est paysage*
Giorgio Manganelli, *Salons*
Jacques Moulin, *Écrire à vue*
Daniel Payot, *Retours d'échos*
Christine Peltre, *Vers l'Orient. Géographies d'un désir*
Nicolas Pesquès, *Sans peinture*
Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*
Christian Prigent, *La peinture me regarde*
Camille Saint-Jacques & Éric Suchère, *Le Chef-d'œuvre inutile*
Jean-Claude Schneider, *La Peinture et son Ombre*
Éric Suchère, *Symptômes*
David Sylvester, *L'Art à bras-le-corps*
Pierre-Alain Tâche, *Une réponse sans fin tentée*
Frédéric Tristan, *L'Œil d'Hermès*
Germain Viatte, *L'Envers de la médaille. Mondrian, Dubuffet : les pouvoirs publics et l'opinion*

François-Marie Deyrolle, Renaud Ego et Bernard Moninot remercient très chaleureusement tous ceux qui ont participé, à des titres divers, à la réalisation de cet ouvrage :
Daniel Abadie, Philippe Armstrong, Cécile Baboulène, Hervé Bacquet, Yves Bical, Christian Bonnefoi, Virginie Boudsocq, Nathalie Bounoure, Jean-Luc Bouvret, Éléonore Chatin, Francis Cohen, Richard Conte, Samuel Cordier, Henri-François Debailleux, Franck Delorieux, Joël Delouche, Xavier Douroux, Joseph Farine, Serge Fauchereau, Wolfgang Gäfgen, Dina Germanos Besson, Allain Glykos, Patrick de Haas, François Jeune, Olivier Kaepelin, Éliane Kirscher, Peter Klasen, Daniel Kunth, Pascale Le Thorel, François Martin, Léa Moninot, Marie Moninot, Paule Monory, Sarah Moon, Daniel Nadaud, Bernard Noël, Émilie Ovaere-Corthay, Jean Ristat, Christian Rosset, Baldine Saint Girons, Peter Stämpfli, Sophie Toulouse, Gilberte Tsai, Sylvie Turpin, Sophie Warlop.

Conception graphique : **Juliette Roussel**
Impression : **Jelgavas Tipografija**

© L'Atelier contemporain, juillet 2021
ISBN 978-2-85035-046-7