

Bernard Moninot, entre Marcel Duchamp et Moholy-Nagy

Bernard Moninot.
de Jean-Christophe Bailly, André Dimanche éditeur,
320 pages, 55 euros.

Quand j'ai franchi le seuil de l'atelier de Bernard Moninot, dans une rue du bout du monde au Pré-Saint-Gervais, dans une banlieue où les magasins indiens en côtoient d'autres où l'on peut acheter des cartes pour appeler dans le monde entier, des images me sont revenues à l'esprit aussitôt : ses dessins de grandes serres que j'avais vues au milieu des années soixante-dix, quand je fourbissais mes toutes premières armes dans la critique d'art. Son coup de crayon précis, subtil, vivant, découpait avec méticulosité les formes géométriques de ces bâtiments de verre et d'acier dont il recouvrait parfois tout ou partie pour des raisons qui m'étaient restées mystérieuses. En associant l'acrylique et l'encre de Chine, la netteté de ses traits était contredite en sous-main par des plans en partie traités comme des lavis. Si ces œuvres se situaient entre le dessin et la peinture, la représentation créait une autre sorte d'ambiguïté : elles paraissaient balancer entre la figuration la plus objective, presque comme une épure d'architecte, et un décalage avec le réel. À cette époque, l'artiste avait hésité entre deux postures, la première le rapprochant d'une attitude figurative et « critique » (sur un plan esthétique), l'autre, le conduisant vers des manipulations d'ordre conceptuel, les objets qu'il couchait sur le papier n'étant plus que des éléments théoriques. Il était évident que, malgré une grande maîtrise et déjà beaucoup de métier, il se cherchait dans une période où le postminimalisme était le summum de l'esprit d'avant-garde.

Et ces réminiscences me ramenaient au moment où nous nous étions connus et avions eu de belles relations. En ce temps là la galerie Karl Flinker montrait, rue de Tournon, de grandes figures disparues de l'art abstrait et aussi de jeunes talents qui s'affirmaient comme le sien. C'était l'époque – 1974 – où Aragon avait écrit un essai important sur le très jeune artiste.

Mais pourquoi les serres me sont-elles venues à l'esprit et pas ses curieuses constructions circulaires (c'étaient en réalité deux arcs brisés), qui étaient aussi peu concevables que les tores des coiffures des personnages de Paolo Uccello ? Sans doute parce que son atelier était très haut de plafond et avait de grandes baies vitrées qui laissaient entrer beaucoup de lumière. Tout y était ordonné, propre et s'offrait au regard, à l'inverse de ces ateliers qui ressemblent à des clones des cellules ascétiques et peu confortables de la Ruche. Il n'avait recherché ni la pittoresque ni la froideur de certains tenants d'un art ascétique. S'il n'y avait eu les tableaux et les petits encadrements superposés contre les murs, on aurait pu se trouver dans un de ces lofts dont les nouveaux banlieusards s'entichent.

Je ne sais trop pourquoi, Bernard Moninot me parla presque aussitôt de Marcel Duchamp et de sa volonté d'introduire une quatrième dimension – il était manifestement très frappé par les thèses audacieuses (et parfois acrobatiques) de Jean Clair sur ce créateur qui est devenu le saint patron de l'église de l'art d'après l'ère des avant-gardes. Moninot ne se passionne pas tant pour les ready-made, mais plus spécifiquement pour le *Grand Verre* (*La Mariée mise à nu par ses célibataires*, même), auquel il avait travaillé longtemps entre 1915 et 1923. Il est, encore aujourd'hui, fasciné

par cette œuvre qui joue sur une transparence des formes et une opacité absolue du sujet. Quand il m'a montré les grands et très impressionnants tableaux qu'il avait exécutés, le rapprochement était évident, alors que bien des éléments l'éloignent de cet homme, qui avait dû se frayer un chemin entre ses frères, Duchamp-Villon, le sculpteur, et Jacques Villon, le peintre. Ils sont constitués de surfaces transparentes, toutes peintes, dont les coloris varient selon leur agencement dans l'épaisseur du tableau. L'artiste y déploie des formes qui ne sont pas dépendantes du monde tangible, sans pour autant se rapprocher des grands courants de l'abstraction.

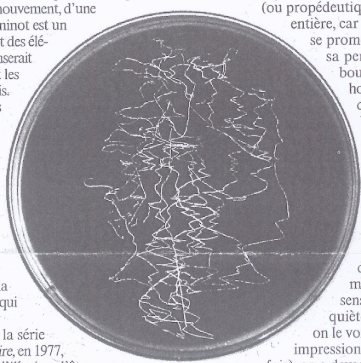
Si l'on veut entrer dans l'univers de Bernard Moninot, il ne faut surtout pas s'arrêter au paradigme fourni par Duchamp, ni le rapprocher d'une école, d'un mouvement, d'une petite clique. Non, Bernard Moninot est un créateur qui procède en associant des éléments contradictoires et qu'on penserait inconciliables : le *Grand Verre* et les constructivistes russes ou hongrois. C'est un homme qui a étudié les travaux de Moholy-Nagy et en a tiré une grande et précieuse leçon. Ce qui en résulte dans ses propres compositions n'est plus constructiviste. Il a compris au fil du temps qu'il pourrait faire une peinture toujours figurative, mais qui ne représenterait rien de concret, du moins dans la perspective classique : il fait jouer l'espace, le temps, la lumière et la dynamique des couleurs. Voilà ce qui est mis en scène.

Alors je pense à nouveau à la série qu'il avait baptisée *Chambre noire*, en 1977, vingt-neuf dessins qui donnent l'illusion d'être des clichés photographiques : ils ne sont pas la réplique du réel mais une interprétation en négatif. Cette suite est une sorte de manifeste : il y représente l'irreprésentable, avec des choses qui s'estompent, s'effacent, sont occultées parfois, ou changent brusquement de sens. *La Chambre noire* est un lieu de métamorphoses partielles de l'univers. Et depuis ce moment, il n'a pas eu d'autre souci en tête que de rechercher dans ce qu'on perçoit, ce qui se défait ou met carrément en péril nos certitudes en matière de perception. L'art révèle encore un peu ce qui nous entoure, mais s'emploie surtout à y introduire l'ombre d'un doute. Aujourd'hui, il peut bien se servir des *Moules maliques* de Duchamp comme thèmes de ses toiles – c'est un clin d'œil à ce qui est à la source de son questionnement, rien de plus. Ce pourrait être vous, moi, ou rien de concevable sur notre globe. Peu importe. Le sujet s'est tellement déplacé de son axe théorique que ce qu'il montre n'est plus en jeu – c'est la manière de le montrer qui nous importe.

Et tout est faussé dans ces grandes et ces plus petites compositions : les coloris se modifient selon qu'ils en croisent d'autres, la profondeur n'est pas une mise en perspective, mais un décollement de ses multiples ingrédients plastiques. Je vous prie de regarder dans le livre qui vient de paraître les vingt dessins rassemblés dans *Les Objets de silence* (2009) – ce sont des prototypes de ces tableaux dont je vous parle. Bernard Moninot ne peut les imaginer sans les avoir projetés dans l'espace physique, avec une abondance d'objets trouvés et d'objets inventés, comme des sculptures, ou, si l'on veut utiliser ce terme barbare, des « installations ». Ces objets en volumes semblent appartenir autant à Calder qu'à Soto. On le remarque aussi bien dans *Ombres portées* et dans *Antichambres*, qui sont vraiment la préparation en trois dimensions de ses toiles. Ces œuvres préparatoires (ou propédeutiques) sont aussi des œuvres à part entière, car elles permettent au spectateur de se promener dans l'espace qui constitue sa pensée artistique. Une pensée qui bouge, oui, une pensée cinétique. Un hommage à Einstein en même temps qu'un nouveau genre de chambre, qui n'est plus noire et qui n'enferme plus l'immanent dans sa boîte, mais, à l'inverse, s'ouvre et se répand dans l'espace.

Il est impossible de raconter toute une vie d'artiste en quelques pages. Ce serait même une haute trahison. Je me limiterai par conséquent à restituer ce que cette première visite d'atelier m'a inspiré. J'ai surtout retenu le sens et la densité d'une recherche inquiète et pourtant volontaire. Quand on le voit aujourd'hui (et j'avais la même impression lors de nos discussions d'autrefois), on a devant soi un homme charmant, plein d'assurance et en fin de compte assez tranquille quand il jauge ce qu'il vient de faire. En réalité, on devine dans son apparence lisse un grand nombre de doutes et de questions quant au devenir de ces grandes machines qu'il a élaborées. Car il est emporté par le flux d'un raisonnement qui le pousse à aller sans cesse plus loin. Cela me rappelle la formule célèbre de Jean Cocteau : « Puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être l'organisateur. » Il voit et ne voit pas, tout comme ce qu'il peint nous présente ce qui est vu et n'est pas vu : il est évident qu'il maîtrise son instrument et qu'il n'est pas emporté par les flots comme une brindille ! Mais il n'ignore pas que l'art est une logique qui dépasse celui qui le pratique. Et il n'a pas peur de laisser les éléments peindre quasiment à sa place, comme on le constate dans le petit tondo de *Mémoire du vent* (2011-2012), qui est un cycle de relevés sismographiques de divers alizés.

Gérard-Georges Lemaire



Mémoire du vent (le Vent paradis), de Bernard Moninot, 2011-2012.