

L'œuvre au noir de Bernard Moninot

Le lieu clos, où s'est de tout temps enfermé le travail de Bernard Moninot, n'est, malgré les larges glaces qui semblent en ouvrir l'accès, que piège fermé sur lui-même. Des premières chambres aux serres, ce sont pièces confinées, plus près de la mémoire que de la vision immédiate, où le regard ne pénètre, de fait, que par effraction. Lits défaits ou blanchiment des vitres, nul n'y est attendu, car leur espace même est illusoire. *La Chambre noire* sur laquelle est désormais concentré son travail pourrait paraître clore définitivement ce cycle par l'obscurcissement progressif du dessin; c'est au contraire d'un développement qu'il est ici question.

Marcel Duchamp, avec le Grand Verre, menait à leur terme logique les notions perspectives renaissantes. La "pariete di vetro" de Léonard s'y matérialisait jusqu'à se confondre avec l'œuvre. Cette *fenêtre*, par excellence, n'ouvrait plus sur le spectacle de la peinture mais sur la combinaison des points fixes d'un univers mental et d'un monde mobile vu par transparence. Filtre spéculatif de la réalité, le Grand Verre rappelle que toute vision est point de vue unique, phénomène individuel et système de pensée collectif. Que la perspective est phénomène de culture, c'est l'assertion sous-jacente aux "Serres" de Bernard Moninot. Le double plan du dessin y est métaphore de l'espace réel et la déformation perspective seule en assure la cohérence. Etrange optique du monde où, pour paraître vraies, les choses doivent être montrées différentes de ce qu'elles sont.

Des peintures de vitrines aux dessins des "Serres", le pas semble aisé à franchir : même transparence ou même refus – le blanc d'Espagne faisant place au chaulage –, même jeu sur le plan, même aspect déserté, étranger à toute présence humaine. Mais la serre est aussi jeu d'espaces. Le polyèdre défini par sa charpente n'est que l'enveloppe d'une vacuité totale : rien, sinon quelques bacs de terre où, à l'abri des châssis, s'opère la photosynthèse. De la frontalité des premières serres, analogue à celle des vitrines, Moninot, peu à peu, s'est tourné vers des constructions plus complexes, cruciformes, où la vue perspective accentue l'enchevêtrement des fermes, des arêtières. Entrelacs, dit-il, non qu'il dénie le caractère rectiligne des structures, mais par référence à la calligraphie, à ces traits de plume multiples, pour plusieurs années son unique moyen d'expression.

Quels liens, sinon antithétiques, établir à première vue entre les dessins de serre et ceux regroupés sous le titre "La Chambre noire" ? A la ténuité extrême des premiers – une eau à peine teintée semble en avoir marqué la trace –, ils opposent leur noir d'encre, aux constructions sur deux plans la simplicité de la feuille traditionnelle. Leur écriture même est inverse : si l'image des serres naît, d'évidence, du dessin, il semble que dans les "Chambres noires" l'image s'écrive en négatif, chaque trait renforçant ce noir profond qui l'enserme et où, comme sur le film, l'image est latente, non révélée.

Le premier pourtant de ces dessins est encore une structure de serre, véritable épure d'architecte, non plus dessinée mais grattée dans le papier préalablement noirci, comme l'image du négatif, comme ce dessin aussi des "Témoins oculistes" reproduit en noir au blanc par Duchamp dans la Boîte de 1934. Loin de tout naturalisme, cette construction mentale fait écho aux tracés des dessins perspectifs anciens où, de l'œil à l'objet, un échafaudage de lignes imaginaires construit une figure virtuelle mais plus réelle que cela même qu'elle

relie. Le faisceau lumineux de l'agrandisseur autour duquel s'organise la série des dessins de Chambre noire est lui aussi matérialisation convenue d'une mise en rapport. La double pyramide inversée qui, du négatif à la lentille, puis de celle-ci à l'épreuve photographique transcrit l'image d'un point à un autre est semblable à celle qui, dans la *camera oscura* pratiquée par les peintres, sert à transposer sur deux dimensions la profondeur du monde.

L'œil humain est l'évident modèle de tous ces artifices mais, mécanisme optique, la chambre noire est d'abord, dans sa pleine acception, un lieu révélateur. Ce qui génère l'image, les opérations mêmes de son surgissement pendant le rituel du développement sont pour Moninot modèles et répondants de ses propres dessins. Sur le film d'abord uniformément gris plongé dans la cuve de révélateur, l'image apparaît dans le noir. Elle "monte" avec le temps, forçant les noirs jusqu'à ce qu'un bain d'arrêt empêche la suppression totale des hauts de lumière. Ainsi la surcharge progressive, par l'entrecroisement continu du trait, semble-t-elle, dans le dessin, devoir faire disparaître toute mémoire du papier, ne s'arrêter qu'en un coin de la feuille encore gagné par la lumière, comme d'une photo voilée par mégarde. Le bain de fixateur est celui qui libérant toutes les parties non insolées de l'émulsion ne laisse sur le film que l'image argentique. Relavé, séché entre des pinces qui en assurent la tension, le film est alors cette matrice inversée de l'image dont le passage dans l'agrandisseur va permettre de tirer l'épreuve.

Que l'œil, comme l'agrandisseur, fonctionne par rapport d'homothétie est la part oubliée des traités de perspective; que l'image, à travers la lentille convergente du cristallin, retrace dans le globe oculaire les mêmes tracés projectifs ouvre sur une théorie de la complète réversibilité. Derrière l'idée humaniste selon laquelle la perspective est un système qui assure à l'homme l'emprise sur le monde et un point de vue *particulier* réservant le quant

à soi, resurgit l'idée mystique médiévale admirablement formulée par Maître Eckhart : "Si je vois une couleur bleue ou blanche, la vision de mon œil qui voit la couleur, cela même qui voit, est identique à ce qui est vu par l'œil. Dieu est l'œil même dans lequel Dieu me voit : mon œil et l'œil de Dieu ne sont qu'un œil, et une vision, et une connaissance et un amour".

Mais n'est-ce pas le même esprit médiéval qui est à l'œuvre dans toute l'opération complexe de la Chambre noire? Ces *cuves*, ces *bains*, le *grain* obtenu sur le tirage, la *chambre* même sont vocabulaire d'alchimiste comme l'est cette graduelle montée vers la lumière. Du film au tirage, du noir au blanc, c'est le Petit Œuvre qui déroule son cérémonial dans la fixation de l'image argentique et si les dessins de Bernard Moninot convergent vers la sphère mystérieuse de l'agrandisseur, c'est que celle-ci est rappel de l'œuf philosophal – et de la Chambre, son symbole – où, dans le globe de cristal "soigneusement clos" a lieu la métamorphose du composé.

C'est toujours de la recherche de la lumière que nous entretenons l'œuvre. Inchangée la fin, seuls sont toujours à revoir les modes d'accès, inutiles dès que pratiqués. Ce temps de l'œuvre *au noir* qui est aujourd'hui celui des dessins de Bernard Moninot est déjà, sous l'apparence, temps de lumière. Il ne faut plus désormais qu'en attendre la progressive révélation.