

Entretien entre François Martin et Bernard Moninot

(9 janvier 2011)

pour la revue, LIGNE 13, n°3. 2011

Bernard Moninot et François Martin ont accepté de discuter ensemble. Lorsque je leur ai proposé cet entretien, je ne savais pas qu'ils se connaissaient depuis plus de trente ans. J'ai commencé par leur demander s'ils n'avaient l'un et l'autre pas besoin d'un protocole, non pour dessiner, mais pour s'appropriier le dessin qui les attend. (Francis Cohen)

Le protocole.

Bernard Moninot – Le protocole est dans le dessin un concept que tu as inventé, lorsque je t'ai invité à Nantes à ce colloque sur le dessin ; c'était à ce propos car c'est une idée qui t'appartient et qui caractérise ton travail.

François Martin – Oui, mais tu viens de nous montrer quelque chose dans ton atelier et on peut penser qu'il y a un protocole de travail, ou est-ce que protocole est un mot trop chargé ?

Bernard Moninot – Dans le protocole, il y a une intention, une pensée qui précèdent et commandent le projet, c'est un préambule, une construction mentale nécessaire pour s'activer. Pour moi aussi le dessin est ce qu'il y a de plus proche de la pensée.

François Martin – C'est la chose la plus mentale qui soit.

Bernard Moninot – C'est l'acte qui permet de voir et de penser l'instant, mais c'est plus visible dans ton travail que dans le mien.

François Martin – Je me souviens d'une chose que tu m'as dite il y a des années, au moment où tu faisais les Chambres noires, il y a très longtemps...tu m'as dit une chose terrible : « j'ai des carnets entiers de notes sur ce que je vais faire et je sais qu'à la vitesse à laquelle je travaille je n'en ferai pas la moitié ».

Bernard Moninot – La question que tu posais aux artistes qui travaillent sur des œuvres très lentes à réaliser était : qu'est-ce que vous vous empêchez de faire ? En effet, je m'affrontais à la peur d'être devant le rien. Pour moi, l'inquiétude est certainement le protocole originel, le départ de la recherche d'une solution possible et le commencement d'un autre état d'être que j'ai découvert dans l'art. Dessiner m'a fait entrevoir quelque chose, et donné la sensation de pouvoir me tenir sur une ligne de pensée pouvant peut-être me transformer, le pire serait pour moi que ce lien soit coupé.

François Martin – Quand tu m'as dit cela, j'étais très frappé, c'était comme un coup entre les deux oreilles, la preuve c'est que je m'en rappelle plus de trente cinq ans après. J'étais très intrigué, parce que je me demandais : « que sont ces projets qui n'existeront jamais ? » Je pense que le dessin est la chose la plus mentale qui soit de tous les arts visuels. Je me demandais comment tu pouvais tenir ce fil qui durait si longtemps.

Bernard Moninot – Mais c'est encore comme ça actuellement avec toutes ces choses qui ne sont pas exposables et qui se continuent dans mes carnets, qui sont pleins de pistes et d'études qui ne sont pas devenues œuvres.

François Martin – D'accord, ce que tu dis maintenant, c'est que le carnet ne peut faire œuvre.

Bernard Moninot – Si, mais le problème, c'est qu'il n'est pas montrable au sens...

François Martin – Et pourquoi ?

Bernard Moninot – Je pense avoir trouvé une solution et je vais bientôt utiliser un autre type de carnet relié en accordéon parce que je souhaite avoir une vision panoramique de ce dépôt

de mémoire et de ces choses fugitives que je note et annote d'informations avec les dates et les lieux où c'est vu et pensé. Après relecture ces notes génèrent d'autres dessins, et toutes ces répétitions par listes de choses à force de transferts et de copies décantent et cristallisent un projet. C'est comme ça que je construis quelque chose de moins lié à la précarité de l'intuition.

François Martin – Oui, je comprends, mais peux-tu envisager la publication de ces carnets en tant qu'œuvre ?

Bernard Moninot – Oui, tu as parlé du moment où l'on s'est connu, c'était bien avant l'exposition « Une idée en l'air » au début des années quatre-vingt à New York, et je me souviens d'une chose que tu as faite dans les années soixante-dix et qui m'avait beaucoup intrigué, cette série était exposée à l'ARC. Tu dessinais dans des carnets avec des pages dont le verso était carboné. Le dessin qui se déployait de pages en pages dans le carnet engendrait un processus d'apparition-disparition, et chaque dessin engendrait un écho visible sur plusieurs feuilles suivantes.

François Martin – Sur une seule feuille.

Bernard Moninot – Ah ! Je croyais que c'était sur plusieurs comme le jeu de la pierre qu'on lance à la surface de l'eau pour faire des ricochets. C'est une métaphore parfaite du dessin et de son trajet qui ne cesse de s'élargir et rebondir pour réapparaître constamment à son origine.

François Martin – Il y avait tout cela, oui.

Bernard Moninot – C'était la première fois que je voyais une œuvre où le processus est réellement inscrit dans le dessin lui-même. À cette époque, il y avait l'idée de sérialité qui circulait, caractéristique des travaux des minimalistes, mais pour notre génération de dessinateurs, c'était une réponse à l'art conceptuel.

François Martin – Quand on m'a proposé de montrer ce travail au musée d'Art Moderne, à Paris, dans une exposition qui s'appelait « dessins au travail », je ne savais vraiment pas quoi en dire, j'ai demandé à Jean-Luc Nancy, que je ne connaissais pas, que j'avais à peine lu, d'écrire quelque chose. Je n'avais lu de lui qu'un texte de quinze lignes dans la revue *Première livraison* (que dirigeaient Matthieu Bénézet et Philippe Lacoue-Labarthe), sur la biographie, et je m'étais dit que cet homme-là pouvait peut-être dire quelque chose sur ces cinq cents dessins. J'appelle Jean-Luc Nancy que je n'ai jamais vu, et il a emporté le morceau. Je lui explique vaguement ce que je viens de faire, il me répond qu'il est très surpris parce qu'il n'a jamais écrit sur la peinture et il ajoute : « je peux même vous dire que, lorsque nous allons en famille à Baden-Baden regarder de la peinture, je reste dehors, dans la voiture, à garder les chiens ». Et donc je lui dis : c'est magnifique, vous êtes exactement la personne que je cherche. J'habitais Strasbourg, comme lui, il est venu chercher les dessins qui tenaient dans une boîte de chaussures, et huit jours après j'avais quinze pages.

Elle ne raconte jamais la même chose.

Bernard Moninot – Je pense que dans les années soixante-dix, il y avait une constante qui caractérise toutes nos œuvres, c'est la relation espace-temps. Traditionnellement, le dessin est une trace, une esquisse, en quête de l'œuvre, mais notre préoccupation était différente, il fallait autonomiser le dessin, lui donner une existence spécifique, penser et réfléchir en dessin dans des ensembles, des séries ou des protocoles permettant de donner figure au temps. Une durée devenue visible et lisible, saisie à travers des obsessions très différentes, mais ce point était commun à nous tous. Jean-Michel Alberola, qui est un artiste dont j'aime le travail, pense que le dessin est une élaboration de l'instant, alors que la peinture est un travail du temps, mais il me semble que nous deux, quand nous sommes dans le dessin, nous entrons dans une pensée du temps déployée, dans l'intention qu'il dépose sa trace. Penser l'idée du temps à l'œuvre dans l'œuvre est une idée essentielle pour comprendre l'art de notre époque.

François Martin – Oui, je suis professeur de dessin à l'école des Beaux-Arts du Havre et pendant les séances de dessin, il n'y a pas un mot, alors que dans les cours de peinture, c'est le bordel, tout le monde parle. Ce silence fait trace de je ne sais quoi, et après les séances de dessin les étudiants sont épuisés.

Bernard Moninot – Sur la relation entre le dessin et le temps, quelle œuvre a été déterminante pour toi ?

François Martin – Je ne sais pas. Mais je peux dire que j'ai été très frappé par Titus Carmel, mais surtout j'ai vécu avec une femme qui avait cette particularité remarquable, à chaque fois qu'elle racontait à quelqu'un quelque chose qui nous était arrivé, elle ne racontait jamais la même chose à une autre personne. D'abord j'ai été très surpris et au fur et à mesure je me suis rendu compte que c'était la superposition de tous ces récits qui fabriquait le récit, et je me suis dit, longtemps après, que l'idée de la série, chez moi, c'était ça, c'est-à-dire l'infime différence dans le dessin qui faisait que la chose était là.

Bernard Moninot – C'est presque le concept deleuzien d'agencement. Dans les entretiens avec Claire Parnet, Gilles Deleuze dit, on aime une personne dans un agencement avec un ensemble de choses. L'agencement visage-paysage, ainsi, j'aimerais cette femme tant que je pourrai déployer l'ensemble des paysages repliés à l'intérieur de son visage, on désire un visage-paysage. C'est aussi comme ça que le dessin est en marche et fonctionne, c'est à force de retours qu'il chemine et se déplie à l'intérieur d'un paysage dont l'horizon reste invisible. L'intérêt et ma réflexion sur cette notion du temps viennent du *Grand Verre* de Marcel Duchamp. J'avais une reproduction de *La mariée mise à nu par ses célibataires, mêmes*, et je ne comprenais pas cette œuvre, mais elle ne cessait de m'interroger. J'ai commencé à la comprendre un peu mieux en lisant les *Entretiens* avec Pierre Cabane dans lesquels Marcel Duchamp explique qu'il a commencé cette œuvre au retour d'un voyage dans le Jura. L'idée aurait commencé là. Pendant sept années, il s'avance dans la réalisation d'une chose inconnue dont il ne connaît pas la solution, ni le moyen d'atteindre sa forme définitive, et pour cela il ne cesse d'inventer des stratégies et des systèmes qui sont souvent concrétisés en diagrammes ou dessins. Cette œuvre m'a aidé considérablement pour comprendre le trajet mental, et le temps nécessaire à la vie pour qu'elle puisse exercer une influence certaine au point de provoquer l'idée ou la forme de l'œuvre. J'ai pensé mes dessins de manière plus expérimentale pour trouver d'autres chemins que ceux que j'avais sous la main. Faire vivre des choses, non pas pour les représenter, mais pour comprendre les processus intérieurs qui peuvent avoir une action sur la constitution de la forme de l'œuvre. Cela nécessite de se confronter à des choses imprévues pouvant parfois se substituer au dessin. Ces détours nous imposent un décentrement dont on peut constater l'effet par un changement de nature de ces desseins.

François Martin – À l'instant même, je ne comprends pas pourquoi je n'ai jamais pensé à Duchamp quand je regarde ton travail.

Bernard Moninot – Humm ! Tu me fais plaisir (rires). Une œuvre ne naît pas de rien. Le *Grand Verre*, la *Melencolia* de Dürer et *La bataille de San Romano* d'Ucello, rien qu'avec ces trois œuvres, je sais que c'est là que ça se passe. Mais il y a des fascinations qui ne reposent pas sur des œuvres historiques précises, mais qui influencent notre travail profondément par des sensations induites par le climat de certaines œuvres, comme celles de László Moholy-Nagy ou de Calder. Il y a autre chose de très particulier chez toi, c'est la notion de transit, le travail se faisant dans le mouvement du déplacement du corps migrateur en destination vers, ou au cours d'un voyage. Je pense à l'exposition que tu as faite à Melbourne. Cet aspect nomade est une particularité de tes dessins. Je n'ai abordé cette situation qu'une fois lors d'un voyage en Inde pour un *workshop* où l'on avait préparé pour moi un petit atelier. Mais je n'ai pas pu travailler car j'avais l'impression que l'institution, en m'invitant dans ce lieu, me commandait de faire ce que je faisais dans mon atelier parisien. Pour moi, c'était impossible, j'avais l'impression d'être en prison. J'étais arrivé en Inde avec, en mémoire, les photos des

jardins astronomiques de Delhi et de Jaïpur, quand je me suis rendu dans ces lieux, ce fut, pour moi, un choc et une véritable révélation. Dans l'expérience physique de ces visites, j'ai ressenti avec émotion l'intime lien qui existe entre l'espace et le temps, au point de produire à la suite de ces promenades la reformulation complète de tout mon travail ; aussitôt après, j'ai commencé un travail expérimental sur place avec les moyens du bord. Ces expériences sont à l'origine de presque toutes mes œuvres réalisées depuis 1981. Je ne sais plus qui a dit que l'ombre est une matière du lointain, grâce à l'observation de ce phénomène, l'intuition m'est venu que le dessin pouvait matérialiser le temps en captant le trajet des ombres portées mesurées en écarts de déplacements. Être là, au milieu d'un lieu et en même temps ici avec la présence tactile du lointain. Cette sensation fut déterminante. Le dessin n'ouvrait pas seulement sur lui-même, il était possible de mettre en place des dispositifs permettant plutôt que de tracer le dessin, d'essayer de le faire advenir : le dessin est un processus d'appel.

L'impossible.

François Martin – Je pense au projet de Gilberte Tsai, *Tableaux impossibles*, créé en 1991, pour le théâtre et auquel on a travaillé tous les deux. Elle demandait à des artistes de décrire une œuvre impossible. J'avais une idée très précise. Dans *Moby Dick*, lorsque le maître d'équipage d'Achab entre dans une auberge, la première chose qu'il voit est un tableau, il s'arrête devant et demande ce que c'est, parce que des couches de nicotine, des saloperies le recouvrent, chaque marin donne sa version, et à la fin on apprend que c'est une baleine empalée sur un bateau. J'avais donc décidé de faire tous les tableaux qui étaient dans la littérature, et je commence par celui-là, mais évidemment ça ne peut pas marcher, c'est du texte.

Bernard Moninot – Pour cette pièce, j'ai décrit un rêve dans lequel je visite l'atelier d'un jeune peintre qui a fait un immense tableau matérialisé par un plan d'eau dressé verticalement. Dans ce rêve, la surface de cette œuvre étrange est animée périodiquement d'ondes concentriques qui se croisent, elles sont produites par la chute simultanée de deux gouttes d'eau. Le peintre qui est l'auteur de l'œuvre est Antoine, le fils de Jacques Monory. Je l'interroge :

- « ton tableau est extraordinaire, mais que veux-tu signifier ? »
- « Ce sont les larmes de mon père et de ma mère... »

À la suite de cette courte pièce qui durait douze minutes, l'impossible s'est imposé dans ma méthode de travail. L'impossible est une puissance, et l'idée s'est précisée de ne plus travailler par rapport à ce que l'on peut faire, mais énoncer des impossibles, et chercher comment le dessin permet d'inventer quelque chose.

François Martin – Tu es plus fort que moi (rires), je n'ai jamais pensé à des trucs pareils (rires). Je ne suis pas sûr que ce soit le dessin qui m'ait intéressé, mais le papier, c'était le support, et j'ai toujours dit que mon atelier était dans mes poches. Je pense à l'histoire de Melbourne, c'est insensé, j'arrive à six heures du soir à Melbourne, le lendemain à six heures il y a le vernissage où j'expose ce que j'ai fait pendant le voyage dans l'avion. Et Jean-Luc Nancy avait écrit sa préface pendant la durée du voyage. Cela démarre à toute vitesse Jean-Luc Nancy me dit qu'il ne peut pas venir, le lendemain je reçois un coup de téléphone de Melbourne, on me demande combien de dessins je vais faire, je ne sais pas ; on me demande alors combien de cadres il faut préparer, je réponds qu'il n'y aura pas plus de cinquante dessins, j'indique seulement le format pour les cadres. J'arrive à Melbourne, on me tend deux enveloppes, dans l'une il y a la préface de Jean-Luc Nancy, dans l'autre l'invitation pour le vernissage de l'exposition des dessins que je viens de donner. C'est formidable, le vernissage a lieu le lendemain.

Bernard Moninot – Je pense à cette idée extraordinaire du *Journal* de Delacroix : « Peindre la chute d'un homme du deuxième étage dans le même temps que sa chute. » Tu dessines dans le même temps que le voyage lui-même, et cela donne l'idée d'une œuvre parfaitement satisfaisante dans la mesure où elle est tenue dans la contrainte que tu énonces.

Le poids du regard.

Bernard Moninot – Il y a une période où j'ai inventé des instruments qui dessinaient à ma place, des machines qui étaient souvent liées à des questions impossibles. Par exemple, je m'interrogeais sur l'acte de regarder car j'avais l'impression que certaines œuvres comme celles de Piero Della Francesca, créaient à un moment donné un état de contemplation intense où l'ouïe prolonge la vue, alors on écoute le tableau. En posant son regard sur quelque chose, le regard a peut-être une densité et un poids. Dans ce but, j'ai fabriqué différents instruments pour tenter de peser le regard et j'ai démonté des balances de précision, et plus particulièrement un pèse-lettre. Observer le regard, se poser sur une chose, et penser la pression qui s'exerce sur elle par l'action la plus immatérielle qu'est le regard est identique à ce qui se produit lorsque je pose une lettre sur un pèse-lettre. Que se passe-t-il si je pose, en plus, mon regard sur cette lettre ?

François Martin – Oui, mais tu te rends compte que ton regard, là, ne pèse pas lourd (rires)...

Bernard Moninot – Oui, mais le pèse-lettre retourné, le plateau contre le sol, ce socle nouveau peut peser le poids de la balance elle-même. J'avais trouvé le truc, j'ai construit avec des cordes de piano une sorte de balance que j'ai adaptée au système de mesure afin de le faire coïncider avec un dessin copié dans la *Dioptrique* de Descartes : une figure de la coupe du rayon visuel représenté par deux cônes aboutés. L'instrument était traversé par un curseur, un axe vertical composé d'une fine et gracile aiguille dont l'extrémité prolongée par un poil de moustache de chat, permettait de graver sur des plaques de verre enduites de noir de fumée, le dessin des moindres oscillations de l'appareil. L'appareil était si sensible que la pesée s'est transformée en dessins de légèreté d'une dizaine de secondes. Ensuite, pour continuer ces recherches, j'ai eu recours à une plante d'eau, un *Thalia* qui se compose d'une très longue tige terminée par une feuille en forme de lame. En observant dans l'atelier cette plante qui oscillait dans les courants d'air, j'ai tenté de faire dessiner le vent, et d'enregistrer ses traces dans des boîtes de Petri préparées avec de la fumée. L'été qui suivit, j'assistais à une éclipse totale de soleil dans les Cévennes avec un nouvel appareil pour de nouvelles captures des « tracés anémones » en me souvenant qu'à l'instant où l'éclipse est totale, le vent s'arrête.

François Martin – Tout s'arrête, sauf les vaches (rires).

Bernard Moninot – J'avais préparé des boîtes de pétri, j'ai choisi une plante dans la campagne, établi un compte à rebours du temps avant l'éclipse, et toutes les dix minutes, je prélevais un dessin réalisé pendant quelques secondes par le vent. Plus l'obscurité arrivait, moins ça dessinait, et au moment où l'éclipse fut totale, le vent a laissé seulement un petit point sur la pellicule de carbone. Pendant dix ans, j'ai répété cette expérience de collecte dans différents endroits du monde : en Inde, au Mexique, en Iran. Je cherchais toujours des lieux précis. À Genève, j'ai recueilli des dessins du vent prélevé par le mouvement d'une branche de l'arbre situé juste à côté du lieu où est enterré Jorge Luis Borgès. Ce mode de dessin me conduit vers quelque chose qui est peut-être déjà là, mais que je ne vois pas encore, il faut inventer son mode d'apparition.

François Martin – Je dessine en ce moment dans le train, je dessine en fait les chaos du train, et je m'arrête quand j'ai des crampes. C'est la douleur du corps qui arrête le dessin. Je fais ces dessins à chaque fois que je prends le train depuis un an, mais depuis quinze jours apparaît quelque chose de nouveau : j'en ai ras-le-bol.

Bernard Moninot – C'est quelque chose dont tu as souvent parlé, le protocole s'arrête...

François Martin – Non, cette fois-ci je continue avec le ras-le-bol, pour voir ce qu'ouvre le ras-le-bol.

Effacement de la bande.

François Martin – Nos paroles se sont effacées comme Rauschenberg effaçant les dessins de De Kooning.

Bernard Moninot – Les bandes magnétiques, comme les lignes tracées dans nos dessins sont soumises à l'effacement et à l'altération de la lumière.

François Martin – C'est une question très compliquée car je ne crois pas que le papier soit le seul support du dessin ; par exemple, quand j'étais professeur à Arles, on nous a donné un hôtel particulier qui devait être détruit, et avec les étudiants on a dessiné au marteau pneumatique sur les murs. Le dessin n'est pas lié à un support.

Bernard Moninot – On cherche d'autres matériaux possibles pour renouveler le dessin hors du papier, ce qui explique mon intérêt pour les trajectoires de combustion des avions de lignes ou les câbles des tramways...

François Martin – Ça peut être le son aussi. La Monte Young, c'est aussi du dessin.

Bernard Moninot – Quand je réalise une œuvre, un objet sonore me guide, les dessins sur soie devaient être bruyants, l'effet de moirage des écrans de soie superposés devaient être un équivalent visuel au bruissement des feuilles d'un peuplier.

François Martin – Oui, mais quand j'évoquais La Monte Young, je disais que le son est du dessin. Dans ce que tu disais, j'entendais que le dessin n'est pas préparatoire à quelque chose, mais qu'il est préparatoire au dessin.

Bernard Moninot – Oui, je ne sais pas ce qu'il en est pour toi, mais j'ai l'impression que tout le travail que je fais est préparatoire à quelque chose, mais je ne sais pas encore à quoi. J'ai l'impression que le travail ne fait que commencer...

Profiter de tout ce qui passe.

François Martin – Je ne vise rien. L'intention, s'il y en a une pour moi, c'est de profiter de tout ce qui passe. Dans ce train, je ne peux rien faire, il bouge trop, je ne peux rien faire, je ne peux pas écrire, je ne peux pas lire, donc je décide d'en faire quelque chose. Je retourne la situation et le train dessine à ma place, et là cela commence à m'amuser très sérieusement.

Bernard Moninot – François cherche toujours à créer des mises en situations de son propre corps qui, dans une vitesse de travail, est capable de faire surgir l'inattendu.