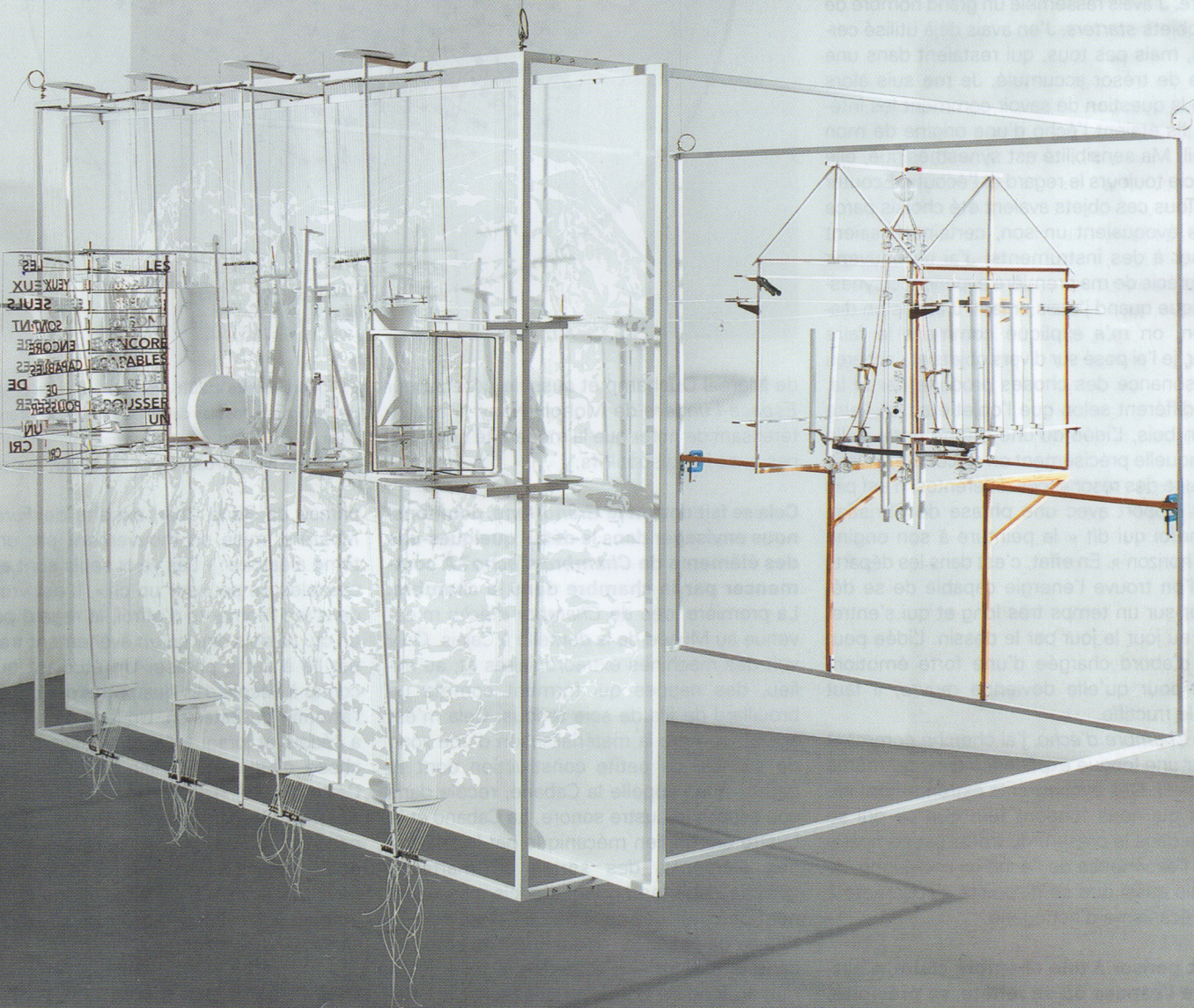


# l'espace-temps selon **BERNARD MONINOT**

interview par Catherine Millet

Des expositions simultanées à Paris (galeries Fournier et Putman) permettent de découvrir des séries de dessins récentes et une « chambre » qui fait « écho » à quelque quarante ans de recherche.

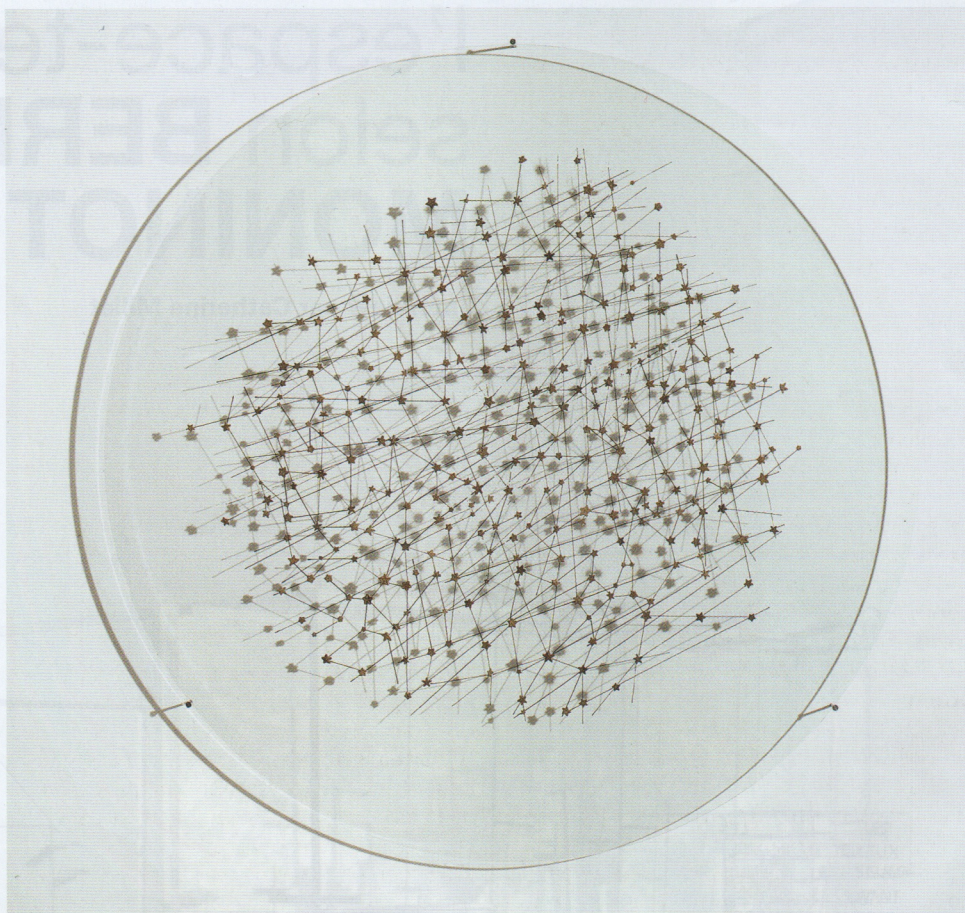


■ Je suis surprise par les dimensions de *Chambre d'écho*. Tu as déjà réalisé des installations, que tu appelles «dessins dans l'espace», beaucoup plus grandes. Cette fois, on se trouve face à une sorte de boîte suspendue, une œuvre ramassée, par contraste avec la dispersion des précédentes. Mes œuvres, et surtout celle-ci, ont un rapport au corps, et la proportion de ce parallélépipède est presque celle d'un lit à baldaquin.

Chez moi, une œuvre résulte toujours d'une œuvre antérieure. L'idée de celle-ci remonte à environ cinq ans et donc à une précédente série intitulée *Réserve inaccessible*. Cette série était un recensement sur carbone, avec du pigment bleu non fixé, de tout ce que j'ai appelé les « objets de mémoire », collectés depuis des années en vue d'en faire une œuvre. J'avais rassemblé un grand nombre de ces objets *starters*. J'en avais déjà utilisé certains, mais pas tous, qui restaient dans une sorte de trésor accumulé. Je me suis alors posé la question de savoir comment les intégrer. Ils étaient l'écho d'une origine de mon travail. Ma sensibilité est synesthésique, elle associe toujours le regard et l'écoute. Écouter voir. Tous ces objets avaient été choisis parce qu'ils évoquaient un son, certains faisaient penser à des instruments. J'ai un souvenir très précis de ma première expérience synesthésique quand j'étais enfant. J'ai pris un diapason, on m'a expliqué comment le faire vibrer, je l'ai posé sur divers objets et j'ai perçu la résonance des choses produite par le la, très différent selon que l'objet était en verre ou en bois. L'idée qu'une même note, celle sur laquelle précisément on s'accorde, puisse produire des résonances différentes, n'est pas sans rapport avec une phrase de Christian Bonnefoi qui dit « la peinture à son origine pour horizon ». En effet, c'est dans les départs que l'on trouve l'énergie capable de se déployer sur un temps très long et qui s'entretient au jour le jour par le dessin. L'idée peut être d'abord chargée d'une forte émotion, mais pour qu'elle devienne œuvre, il faut qu'elle fructifie.

Pour *Chambre d'écho*, j'ai cherché comment réunir une longue expérience dans un même dispositif. Des événements extrêmement anciens qui nous fondent font que ce qui se passe dans le présent du travail est comparable à l'expérience de l'écho en montagne. Je voulais aussi que ce dispositif s'apparente à un mécanisme d'horlogerie.

**Il fait penser à une chambre claire, c'est-à-dire l'espace où se reflète, se précipite, le sujet à peindre.** Parmi toutes les œuvres d'art qui nous précèdent, celles qui exercent sur moi le plus de fascination sont des dispositifs : les *Ménines*, la *Melancholia* de Dürer, certaines œuvres de Vermeer et de Poussin dont on sait qu'ils construisaient des dispositifs, et puis, bien sûr, le *Grand Verre*



de Marcel Duchamp et aussi le *Modulateur Espace-Lumière* de Moholy Nagy. Il est intéressant de noter que la modernité ne rompt pas avec les dispositifs.

**Cela se fait devant le *Grand Verre*, pourrions-nous envisager dans le détail quelques-uns des éléments de *Chambre d'écho*? À commencer par la chambre dans la chambre.**

La première idée de *Chambre d'écho* m'est venue au Musée de la dentelle à Calais. On y voit des machines extraordinaires et, au milieu, des nappes qui forment comme un brouillard de fils de soie tendus. Cela m'est apparu comme la matérialisation d'une zone de silence. La petite construction dont tu parles, que j'appelle la Cabane, recèle dans son espace le Lustre sonore. La Cabane et le Lustre ont un lien mécanique par le fait que des éléments, des sortes de marteaux comme dans les horloges anciennes, viennent percuter des carillons. En face, il y a le Rideau de patience – c'est le terme employé dans le théâtre –, c'est-à-dire la toile qu'on met au fond de la scène pour cacher les éléments de décor en attente. Dans la *Chambre d'écho*, il y a donc un tableau, le Rideau de patience, qui cache la machinerie à l'arrière. La réalisation de cette œuvre a duré très longtemps parce qu'elle est la concrétion de différents récits qui s'imbriquent. La dernière version comprend, parmi la machinerie, une

« Lumière fossile ». 2016. Peinture sur verre et collages de Pentacrines, fossiles datant de 200 millions d'années. Diam. 55 cm. (Court. galerie Catherine Putman, Paris Ph. Alberto Ricci). "*Fossil Light.*" Paint/glass, Pentacrinites

phrase de René Char, extraite de *Fureur et Mystère*, mise en mouvement par un système aléatoire : « Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri ». Il est vrai que, dans les moments d'effroi, le regard pousse un cri. Je dois dire qu'un événement tragique est lié à cette phrase. Un étudiant que j'ai connu à l'école des beaux-arts est mort dans l'attentat du Bataclan. Un livre d'or a été mis à l'école et lorsque j'ai dû y inscrire quelque chose, c'est cette phrase qui m'est revenue. Cette phrase, René Char l'a écrite dans une situation très particulière, celle de l'assassinat, pendant la Résistance, sous ses yeux, du poète Roger Bernard. Char aurait pu intervenir, mais s'il l'avait fait, c'était le village entier qui était rasé. La violence de cette situation s'incarne dans cette phrase.

#### DES RÉCITS QUI S'IMBRIQUENT

**La *Chambre d'écho* est un condensé de tant d'éléments qu'on pourrait en parler comme d'un Grand Œuvre, en cela comparable au *Grand Verre* de Duchamp.** Une grande œuvre est un événement, mais c'est aussi un avènement. Quelque chose va en découler. Ce qui a marqué historiquement le

siècle, c'est le ready made, un geste très important, mais qui occulte complètement ce chef-d'œuvre extraordinaire et complexe qu'est *la Mariée mise à nu*, que Duchamp a eu le génie d'appeler *Retard en verre*. L'œuvre que l'on considère comme son ultime tableau est pour nous une nouvelle façon de concevoir et de penser le devenir de la peinture par d'autres moyens. Quand, encore étudiant en 1966, j'ai découvert cette œuvre, je n'y ai rien compris, mais j'ai su tout de suite qu'elle était extrêmement importante. Duchamp dit pendant sa mise en œuvre qu'il avait recours à l'inconscient, l'intuition et le hasard. On n'avait jamais encore formulé de cette façon un programme artistique. D'ailleurs, Breton dit de lui qu'il est le premier philosophe artiste.

**La première fois que j'ai vu un de tes dispositifs, c'était dans le sous-sol de la galerie Baudoin Lebon, en 2009. On y était comme dans une crypte, contemplant un trésor à une certaine distance. Tes dispositifs, comme ceux de Duchamp, ne peuvent être pénétrés par le spectateur.** Je me préoccupe surtout de la trace que l'œuvre va laisser dans la mémoire du spectateur. Ces réalisations sont une extension du dessin. Je suis dessinateur avant tout et Jean-Christophe Bailly, dans un texte à propos de mon travail, a parlé de « dessin élargi », en référence à la notion de poésie élargie de Novalis. Mon travail s'est nourri de plein de références dans les années 1970, par exemple l'art minimal, les wall drawings, la notion d'in situ... Une exposition qui m'a beaucoup marqué est celle de James Turrell, *Light & Space* en 1981, au Whitney Museum. Travailler sur des phénomènes, des choses qui n'existent que le temps de la vision. Mon travail prend sa source dans la Renaissance, mais aussi dans des réalisations modernes qui sont le prolongement des spéculations de la Renaissance.

**Cela nous amène à Robert Fludd (1), ce savant de la Renaissance auquel tu t'es intéressé et qui a cherché une explication cosmogonique du monde dans sa totalité. Dans *Chambre d'écho*, tu réunis tout : la lumière, le son, l'espace, la mémoire... Toi aussi tu as le désir de tout articuler.** C'est possible. Robert Fludd précède les Encyclopédistes ; il annonce l'apparition du monde nouveau de la connaissance et, en même temps, il entretient la survivance du monde magique ancien à travers l'alchimie et la pensée kabbaliste. Pourtant, je ne m'intéresse absolument pas à l'éсотérisme. Mais, comme Dalí a représenté un morceau de pain sur le bord d'une table, tableau hallucinant qui montre le mystère de l'apparence, je pense que les objets ordinaires que nous avons sous les yeux recèlent parfois une telle étrangeté que nous préférons les ignorer parce que, sinon, nous y passerions tout notre temps ! Cer-

taines œuvres restent énigmatiques même après une vie à les contempler, comme la *Melancholia* de Dürer. Elles sont bouclées et, en même temps, elles conservent une force magnétique qui nous questionne.

### L'art cinétique a-t-il eu un effet sur toi ?

Quand j'étais étudiant aux Beaux-Arts, je fréquentais quatre galeries : Iolas, Givaudan, Sonnabend et Denise René. L'art cinétique était associé à la mode de l'époque si bien que l'ambiance de la galerie Denise René avait une puissance érotique : des photos de mode étaient faites avec des œuvres de la galerie. Il y avait aussi les robes de Paco Rabanne qui faisaient que les corps des filles étaient habillés de sculptures. Mais j'ai vu surtout l'exposition sur le Bauhaus au musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1969, où figurait le *Moduleur* de Lazlo Moholy Nagy et cette œuvre a énormément compté pour moi.

### DUCHAMP ET L'OP ART

**Tu cites souvent Duchamp et Moholy Nagy, alors que tu t'es fait connaître avec des œuvres qui te rapprochaient plutôt des Hyperréalistes, d'autant que tu représentais des vitrines, à l'instar de Richard Estes.** Ta question est intéressante. Pierre Restany parlait souvent du ready-made, dont il voyait le prolongement dans l'aventure des objets, et il parlait de Camille Bryen (2). J'ai compris qu'il y avait donc un lien entre tout ça. Et puis, j'ai rencontré quelqu'un qui a beaucoup compté : Jean Hélicon. Il disait qu'il n'y avait pas tellement de différence entre la pensée de l'art de Duchamp et la sienne, et que la seule différence était que lui croyait qu'il était encore possible de faire quelque chose avec la peinture.

**Hélicon qui a peint aussi des vitrines, c'est à dire des métaphores explicites de la fonction spéculaire de la peinture.** On a, à un moment donné, opposé ceux qui travaillaient l'image et les artistes de l'idée. En fait, il y a toujours une dimension conceptuelle dans une œuvre d'art. Le fait d'avoir rencontré des artistes beaucoup plus âgés que moi et d'avoir vu ce qu'avait été leur vie d'artiste, a créé un contexte qui m'a fait prendre conscience, au bout de dix ans, qu'en dépit du succès que je rencontrais avec ma peinture, le travail n'avait toutefois pas encore commencé. Le travail a vraiment commencé après que j'eus traversé une crise. Ce moment très particulier correspond à un voyage en Inde au cours duquel j'ai découvert les jardins astronomiques de Jaipur et Delhi. Ces visites eurent des conséquences importantes. J'ai compris là comment espace et temps étaient intimement liés. Avant, je pensais que la peinture n'était que l'art de l'espace. Mais l'espace est lié au temps. Les physiciens le disent. À partir de là, j'ai fait non plus des objets ou des œuvres, mais des

expériences. J'aimais l'idée que l'atelier devienne un laboratoire.

**Des encres de Chine de la fin des années 1970, *Chambres noires*, représentent littéralement des tables de laboratoire où sont posés des instruments.** J'appelle « instruments de pensée » des instruments que j'invente à partir de la déformation d'un objet parfois très simple. J'observe ses ombres portées dont je fais le relevé. Le relevé produit un dessin qui peut produire un nouveau volume que je peux à nouveau soumettre à la lumière, observer son ombre, etc. Au fil des années, l'objet se déréalise et s'anamorphose.

**La « machinerie » de *Chambre d'écho* est le résultat de ce processus.** Je qualifie aussi ces objets d'« amnésiques ». Parfois, en voyant un objet, on se dit : « ça me rappelle quelque chose », mais sa fonction reste mystérieuse. C'est un mystère laïque. Ou physique.

**Des mots sont souvent inscrits dans tes œuvres.** La première fois qu'un mot a été utilisé, c'était dans un tableau de 1974 qui a été reproduit dans *artpress*, le mot « iceberg » (3). Ce mot était le manifeste de mon rapport au réalisme. On voit quelque chose, mais ce qu'on perçoit n'est qu'un dixième de la chose. Le mot « iceberg », associé aux reflets d'une vitrine, est l'élément indiciel qui permet au regard de chercher en procédant par effet d'accommodation, passant d'un plan à l'autre, si bien qu'on ne sait plus ce qui est dans ou au delà de la transparence. C'est un effet souvent utilisé dans l'Optical Art.

**Tu présentes à la galerie Catherine Putman des séries nouvelles de dessins. *Clinamen*, *Lumière fossile*, *Cadastre*.** Il s'agit d'une part de mon travail beaucoup plus spontanée. Je n'aurais jamais imaginé que j'arriverai un jour à dessiner comme ça. C'est l'observation de la manière dont se font les dessins de *la Mémoire du vent* qui m'a donné cette liberté (4). Pour *Cadastre* comme pour la série *À la poursuite des nuages*, je suis assis à ma fenêtre et mes dessins transcrivent le mouvement du regard sur le paysage ou sur la course des nuages. J'enregistre, sans savoir une seconde avant ce qui va se passer. J'adore le système du sismographe.

**Est-ce que tu regardes ta main ?** Par intermittence. Mais je sais exactement dans quel espace le dessin va s'inscrire. S'il y a une quelconque chose de l'ordre de la laisser-aller, c'est néanmoins guidé par ce qui est scruté. On sait que l'œil bouge tout le temps. Mais quand se produit une image en nous, c'est que le cerveau a fait arrêter sur image. L'œil se balade, la ligne se déploie et puis, là où il y a un point, il devient un centre, c'est qu'il y a un arbre ou une maison... Il s'agit de restituer possiblement

un éblouissement. À la source des dessins de la série *Clinamen*, il y a mon intérêt pour l'astrophysique et un séjour de huit jours à l'Observatoire de Haute-Provence. Je m'étais aperçu que, dans l'histoire de l'art, les étoiles étaient représentées symboliquement, et qu'il y avait peu de tableaux qui représentaient vraiment la voûte céleste. Je viens de découvrir un texte de Malevitch de 1920, passionnant du fait qu'il établit une relation entre le crâne et le cosmos.

### L'astrophysique nous ramène au rapport de l'espace et du temps.

On parle de lumière fossile. Plus on voit loin, plus on voit avant. On peut voir la lumière d'un grand nombre d'étoiles qui sont morts depuis très longtemps. Les astres les plus anciens datent de plus de 13 milliards d'années. Longtemps après ces gigantesques distances parcourues, nous arrive l'éclat de leur disparition. Le 24 janvier 2014, on a observé l'explosion de la supernova SN 2014 J qui a libéré en quelques secondes l'énergie égale à 10 milliards de soleils ! Pourquoi je m'intéresse à cela ? En raison d'une notion commune au domaine des arts et à celui des sciences, formulée par Einstein, celle « d'expérience de pensée ». Si tu réfléchis à ce phénomène, tu entres dans un rapport au réel qui n'existe que dans la pensée. J'ai entendu la nouvelle, un matin, à la radio. Et puis, je suis sorti dans les rues, je regardais les gens. Ça ne changeait rien à leur façon de vivre, et pourtant, si on y pense bien, ça bouleversait tant de choses !

Les *Lumières fossiles* remontent à des expériences enfantines. Quand je me promenais, je trouvais autour de la maison de mes parents, dans le Jura, les Pentacrines, fossile en forme d'étoile datant de 200 millions d'années (ce qui n'est rien à côté de 13 milliards). Je les laissais à leur place et je dessinais des cartes du ciel imaginaires en tendant des fils entre elles parce qu'elles ressemblaient à des constellations. L'idée était que le ciel était aussi sur le sol. Il y a une parenté avec le cadastre, parce que dans « cadastre », il y a le mot « astre ». Mon idée serait d'en faire une œuvre très grande, mais il m'en faudrait 10 000. Or, c'est quand même assez rare. Pour en trouver une centaine, il faut bien trois heures... ■

(1) Voir notamment Joscelyn Godwin, *Robert Fludd, philosophe hermétique et arpenteur de deux mondes*, Jean-Jacques Pauvert, 1980.

(2) Pierre Restany a parlé de la « caution » que Dada pouvait apporter à l'abstraction lyrique, notamment de Wols et de Bryen. Rappelons aussi l'expérience de Bryen et Ubac des « objets déposés dans les endroits les plus inattendus ».

(3) Cf. *artpress* n° 421, avril 2015.

(4) Pour la série *Mémoire du vent*, l'artiste a mis au point le petit dispositif d'une aiguille de verre fixée à une plante agitée par le vent et qui grave une surface couverte de noir de fumée.

## Bernard Moninot, Time-Space Modulator

**Two simultaneous exhibitions in Paris (at the Fournier and Putman galleries) offer a view of this artist's recent drawings and feature an "echo chamber" resonant with forty years of his interests and researches.**

**I am surprised by the dimensions of *Chambre d'écho*. You have made a lot of installations, which you call "drawings in space," that are much larger. This time, we have a kind of box, a compact work that contrasts with the scattered nature of the previous ones.** My works, and this one above all, have a relation to the body, and the proportions of this parallelepiped are almost the same as those of a four-poster bed.

With me, a work is always the result of another earlier one. The idea for this one goes back about five years, to an earlier series titled "Réserve inaccessible." This series was a record, made in unfixed blue pigment on carbon, of all the "memory objects," as I call them, that I have collected over the years with a view to making them into a work. I had gathered a large number of these starter objects and I had already used some of them but not all. They were like a kind of accumulated treasure. I then asked myself how I was going to fit them in.

They echoed one of the origins of my work. My sensibility is synesthetic, it always associates seeing and hearing. Look and listen. These objects had all been chosen because they evoked a sound. Some brought to mind instruments. I have a very precise memory of my first synesthetic experience, when I was a child. I took a tuning fork, they explained how to make it vibrate and I put it on various objects, and I saw the resonance produced by the tone, which varied tremendously depending on whether the object was in glass or in wood. The idea that the same note, the one that we tune by, could produce different resonances, is not unrelated to Christian Bonnefoi's words when he says that, "Painting's horizon is its origin." It's this fact of starting something that gives you an energy that can extend over a long period, and that you maintain each day by drawing. The idea may start out packed with emotion, but for it to develop into an artwork, it has to



bear fruit. For *Chambre d'écho*, I looked for a way of compressing an extensive experience in a single device. Events far back in time that are seminal for us make the present experience of working a bit like echoes in the mountain. I also wanted this device to be a bit like a watch mechanism.

**It brings to mind a camera lucida, that is, the space where the subject to be painted is reflected and precipitated.** Among all the works that go before us, the ones that fascinate me the most are the ones involving visual apparatus: *Las Meninas*, *Melancholia* by Dürer, certain works by Vermeer and Poussin, which, as we know, construct visual devices, and then, of course the *Large Glass* by Marcel Duchamp and also the



*Space-Light Modulator* by Moholy-Nagy. It's interesting to note that modernity has not rejected the device.

#### INTERTWINING NARRATIVES

Could we look at some of the elements of *Chambre d'écho* in detail, as we do in front of the *Large Glass*? Starting with the chamber within the chamber. The idea for *Chambre d'écho* came to me at the lace museum in Calais. There are those extraordinary machines and, in the middle, sheets that form a kind of fog of stretched silk threads. It struck me as being like the materialization of a zone of silence. The small construction that you mentioned, which I call the "Cabin," houses the "Sound Chandelier." The "Cabin" and the "Chandelier"

are mechanically linked by the fact that elements, like the hammers in old clocks, hit the chimes. Opposite, there is the "Curtain of Patience"—this is the term used in the theatre—, that is, the backdrop used to hide the set elements about to be used. In the "Echo Chamber" there is thus a painting, the "Curtain of Patience" which hides the stage machinery. This work took so long to make because it is the concretion of different, intertwining narratives. Among the machinery of the latest version are some words by Char, an excerpt from *Fureur et Mystère*, set in motion by a random system: "Only the eyes are still capable of uttering a cry." It's true that at moments of dread, the gaze does cry out. I should say that there is a tragic event linked to this

Page 47 : « *Chambre d'écho* ». 2012-2017. Acrylique, toile polyester, acier, verre, bois, carton, fil de coton, plexi, serre-joint, perles de verre. À dr. Le « rideau de patience » avec objets de mémoire. 136 x 310 x 191 cm. Ci-dessus/above: détail. 1<sup>er</sup> plan : la « Cabane » avec le Lustre sonore. Au fond : le « Rideau de patience ». (Court. galerie Jean Fournier, Paris ; Ph. A. Ricci) Opening page: "Echo Chamber." Acrylic, canvas, steel, glass, wood, cardboard, cotton, Plexiglas, clamps, beads Above: "Cabin with sound chandelier (foreground) and "Curtain of Patience" (behind)

phrase. A student I knew at art school died in the attack at the Bataclan. A remembrance book was put out at the school and when I had to write something, those were the words that came to me. René Char wrote them when he was in a very particular si-

tuation: the killing, during the Resistance, of the poet Roger Bernard, right in front of his eyes. Char could have done something but if he had the whole village would have been razed. The violence of that situation is contained in those words.

**La Chambre d'écho is a condensate of so many elements that one could talk about it as a kind of magnum opus, comparable in that respect to Duchamp's *Large Glass*. Speaking of which, didn't the students in your atelier at the Beaux-Arts make a copy of the *Large Glass* for use in a film?**

A magnum opus is an event, but it's also an *ad-vent*: something will result from it. Historically, what marked the century was the readymade, which is very important gesture, but which completely masked that extraordinary and complex masterpiece that is *The Bride Stripped Bare*, which Duchamp had the genius to call a "delay in glass." The work that we think of as his last painting is for us a new way of conceiving and thinking about painting by other means. When I was still a student, in 1966, I discovered this work. I didn't understand a thing about it, but I knew at once that it was extraordinarily important. Duchamp said that when he was making it drew on the unconscious, on intuition and on chance. No one had ever formulated an artistic program in this way, and indeed, Breton said of him that he was the first artist philosopher.

**The first time I saw one of your apparatuses, it was in the basement at the Baudoin Lebon gallery in 2009. It was like being in a crypt, contemplating a treasure from a certain distance. Your apparatuses, like Duchamp's, don't allow the viewer to enter them.** What most concerns me is the trace the work will leave in the viewer's memory. These realizations are an extension of the drawing. I am primarily a draftsman, and in a text he wrote about my work Jean-Christophe Bailly spoke of "expanded drawing," with reference to Novalis's idea of expanded poetry. My work drew on numerous references in the 1970s, for example, minimal art, wall drawings, the notion of the site-specific. One exhibition that greatly interested me was *Light & Space* by James Turrell at the Whitney Museum in 1981. Working on phenomena, things that exist only in the time of vision. My work is rooted in the Renaissance but also in modern creations that continue the speculations of the Renaissance.

**This brings us to Robert Fludd,(1) that Renaissance scientist you were interested in and who tried to find a cosmogonic explanation of the world in its totality. In *Chambre d'écho* you bring it all together:**

**light, sound, space, memory. You too have the desire to articulate everything.** That's possible. Robert Fludd came before the Encyclopedists; he foreshadows the appearance of a new world of knowledge and, at the same time, he kept the connection with the old magical world through alchemy and cabalistic thought. But I absolutely have no interest in esotericism. But, just as Dalí represented a piece of bread on the edge of a table, a hallucinatory painting which shows the mystery of appearance, I think that ordinary objects sometimes contain such strangeness that we prefer to ignore them because, otherwise, we'd never have done with them. Some works remain enigmatic, even after a life spent contemplating them, like Dürer's *Melancholia*. They are complete and at the same time retain a magnetic power which asks questions.

## DUCHAMP AND OP ART

**Did kinetic art have an impact on you?**

When I was a student at the Beaux-Arts, I frequented four galleries: Iolas, Givaudan, Sonabend and Denise René. Kinetic art was associated with the fashion of the day. The atmosphere at the Galerie Denise René was really erotic: fashion photos were taken featuring works in the gallery. There were also dresses by Paco Rabanne which were like dressing girls' bodies with sculptures. But the big exhibition for me was the one about the Bauhaus at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1969. It featured the *Modulator* by Lazlo Moholy-Nagy and that work was hugely important to me.

« Cinamen n° 19 », 2016. Acrylique sur écran polyester et toile. 52,5 x 41 x 2,5 cm. (Court. galerie Jean Fournier, Paris ; Ph. Alberto Ricci). *Acrylic on polyester and canvas*



**You refer a lot to Duchamp and Moholy-Nagy, and yet the works for which you became known are closer to photorealism, especially since you represented shop windows, like Richard Estes. It's an interesting question.** Pierre Restany spoke often about readymades, but he saw them as being extended by the adventure of objects, by Camille Bryen.<sup>(2)</sup> I understood that there was a link between all those things. At that point I met someone who was tremendously important. This was Jean Hélion. He said that there wasn't such a big difference between Duchamp's idea of art and his own, that the only difference was that he believed it was still possible to do something with painting.

**Hélion also painted shop windows, that is, explicit metaphors of painting's specular functions.** People use to oppose those who worked with images and artists of ideas. In fact there is always a conceptual dimension in a work of art. The fact of meeting artists much older than me, and of having seen how they lived as artists, created a context that made me aware, after ten years, that in spite of the success I was having with my painting, the real work hadn't started yet. The work really got started after I went through a crisis. This happened at a very specific moment, my trip to India, where I discovered the astronomical gardens of Jaipur and Delhi. These visits had big repercussions. I understood how space and time were intimately linked. Before that, I thought painting was just a spatial art. But space is linked to time. Physicists say so. From that moment, I have not made objects or works but experience. I liked the idea that the studio should become a laboratory.

**Works in Indian ink from the late 1970s, *Chambres noires*, literally represent laboratory tables with instruments laid out on them.** I used the term "thought instrument" for instruments that I make by deforming objects, sometimes very simple ones. I observe and sketch the cast shadows. This record produces a drawing which may result in a new volume, a new volume that I can once again put in the light, and observe its shadows, etc. Over the years, the object loses its reality and becomes anamorphic.

**The "machinery" of *Chambre d'écho* is the result of this process.** I also describe these objects as "amnesic." Sometimes, when you see an object, you think, "That reminds me of something," but its function remains a mystery. It's a secular mystery. Or a physical one.

**You often inscribe words in your works. The first time a word was used it was in a pain-**

**ting from 1974 which was reproduced in *artpress*. This word was "iceberg."**<sup>(3)</sup> That word was the manifesto of my relation to realism. You see something, but what you perceive is only a tenth of the thing. The word "iceberg," when combined with the reflections in a vitrine, is the clue that enables the gaze to seek by a process of accommodation, going from one plane to another, with the result that you don't know what is in or beyond the transparency. It's an effect that is used often in Op Art.

**At Galerie Catherine Putman you are showing new series of drawings. *Clinamen, Lumière fossile, Cadastre*.** This is a much more spontaneous aspect of my work. I would never have imagined that one day I might be able to draw like that. I got to this freedom by observing the way the drawings in *Mémoire du vent* are made.<sup>(4)</sup> For *Cadastre* and for the *À la poursuite des nuages* series, I sat at my window and my drawings transcribed the movement of the gaze over the landscape or the movements of clouds. I record, but I have no idea what will happen, not even a second before I love the seismograph system.

#### A THOUGHT EXPERIMENT

**Do you watch your hand?** Now and again. But I know exactly what space the drawing is going to be inscribed in. If there is an element of relaxation, it's still guided by what is watched. I know that the eye is constantly moving. But when image appears to us, that is because the brain has fixed on an image. The eye moves around, line unfolds and then, where there is a point it becomes a center, that's because there is a tree, or a house... It's probably about recapturing a dazzlement.

The root of my drawings in the *Clinamen* series is my interest in astrophysics and an eight-day stay at the Haute-Provence Observatory. I realized that throughout art history the stars have been represented symbolically, and that not many paintings showed the heavenly vault as it really is. I have just discovered a text by Malevich from 1920 which is fascinating because it establishes a relation between the skull and the cosmos.

**Astrophysics brings us back to the time-space relation.** People talk about fossil light. The further you see, the further back in time you are seeing. We can see the light from a great number of stars that died a very long time ago. The oldest stars date from over thirteen billion years ago. A long time after their extinction, the brilliance of their disappearance reaches us across these gigantic distances. On 24 January 2014, we observed the explosion of the supernova SN 2014 J which liberated in only a few seconds the

energy-equivalent of ten billion suns! Why am I interested in all that? Because of a notion that is shared by the arts and sciences, one formulated by Einstein as a "thought experiment." If you think about this phenomenon, you enter into a relation with the real that exists only in thought. I heard the news on the radio one morning. And then I went out into the street and I looked at the people. Nothing in the way they lived changed and yet, if you think about it, it turns so many things on their head. Fossil light goes back to childhood experiences. When I went out walking around my parents' house in the Jura I used to find Pentacrinites, star-shaped fossils that were two hundred million years old (which is nothing compared to thirteen billion). I left them where they were and I drew maps of imaginary skies by stretching string between them because they looked like constellations. The idea was that the sun was also on the ground. There is link with the cadaster, because in cadaster there is *astre*: star. I wanted to make a very big work with them, but I'd need ten thousand, and in the end these things are quite rare. It takes a good three hours to find a hundred of them. ■

Translation, C. Penwarden

(1) See Joscelyn Godwin, *Robert Fludd, Hermetic philosopher and surveyor of two worlds*, Shambhala, 1979.

(2) Pierre Restany spoke of Dada as possibly "sanctifying" lyrical abstraction, notably by Wols and Bryen. We might also recall Bryen and Ubac's experiments with "objects left in the most unexpected places."

(3) Cf. *artpress* 421, April 2015.

(4) For his *Mémoire du vent* series, the artist attached a glass needle fixed to a plant blown by the wind, causing it to engrave a surface coated with lampblack.

#### Bernard Moninot

Né en/born 1949 à/in Le Fay

Expositions personnelles/Solo shows:

1974 Musée d'art moderne, Saint-Étienne

1977 Documenta VI, Cassel

1979 Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence

1980 Musée d'art moderne de la Ville de Paris

1997 Galerie nationale du Jeu de paume, Paris

1998 Fruit Market Gallery, Edimbourg

2001 National Gallery of Modern Art,

Bombay and Delhi

2010 MACVAL, Vitry-sur-Seine

2013 Musée Jean Cocteau, Menton

2014 Cabinet des dessins Jean Bonna,

École des beaux-arts, Paris

2017 Art Genève Galerie Andata Ritorno

2018 *Chambre d'écho*, Galerie Jean Fournier,

Paris (15 mars - 4 mai); *Cadastre*, Galerie

Catherine Putman, Paris (17 mars - 4 mai)

*Drawing Now*, salon du dessin contemporain,

galerie Catherine Putman, Paris

(22 - 25 mars); Galerie Art Espace 83,

La Rochelle (21 septembre - 10 novembre)