



PIERRE MOIGNARD

Shylock à Vegas

Didier Ottinger

Nouveaux Tableaux, tel est le titre de l'exposition de Pierre Moignard qui se déroule jusqu'au 20 octobre galerie Anne Barrault, à Paris. L'occasion de revenir sur une œuvre qui a fait du collage une méthode et de l'histoire de l'art une ressource.

« Oxi 203 ». 2015. Huile sur toile. 166 x 202 cm.
(Collection musée d'art moderne de la Ville de Paris).
Oil on canvas



■ En 1987, flanqué de Marc Desgrandchamps et de Vincent Corpet, Pierre Moignard provoquait une tempête dans le verre d'eau, alors dénommée « galeries contemporaines » du Centre Pompidou (1). Le tsunami d'indignation provoqué par l'exposition déferla jusqu'aux pages d'*artpress* (2).

Comme il en fut pour toutes les « avant-gardes », c'est sur le plus petit dénominateur commun du trio pompidolien que la critique concentra sa puissance de feu. Le *Zeitgeist* de l'époque était à nouveau favorable à la pratique d'une peinture longtemps déconsidérée. De la Figuration libre au Nouveaux fauves

allemands, de la trans-avant-garde italienne au street art américain, une nouvelle génération d'artistes s'étourdissait à nouveau des effluves de téribenthine.

La remise en cause radicale de l'« avenirisme » avant-gardiste était un autre symptôme de l'époque. Elle conduisait à une réhabilitation brouillonne du passé et son héritage, dont témoignait l'avalanche de citations qui émaillait la préface du catalogue (rédigé par son commissaire Fabrice Hergott) de l'exposition du Centre Pompidou ; un « festival de références proprement ahurissant », commentait Philippe Dagen dans *artpress*.

Si les trois peintres partageaient une même boussole citationnelle (passant allégrement de Beckmann à Rubens, de Seurat à Lapicque, de Picasso à Mondrian...), chacun faisait de l'index de l'histoire de l'art universelle un usage singulier. Le rapprochement de Desgrandchamps et de Beckmann éclairait la nature profondément sentimentale, l'iconographie partagée entre mnémonique et onirisme du peintre lyonnais. La prodigalité picassienne, le productivisme warholien de l'œuvre de Corpet étaient les (anti)-qualités mêmes d'une peinture qu'il voulait ériger en purge suprême de tout ethos associé à sa pratique.

L'art de Moignard se distinguait de celui de ses compagnons de route. Si sa peinture reconnaissait une vertu au maelstrom de références, à la confusion qu'autorisait le déverrouillage postmoderne, c'était d'annoncer l'économie contemporaine des images, celle qu'instaurent leur enregistrement, leur diffusion par les médias modernes. D'emblée, il assignait à son œuvre un espace *critique*, celui de l'analyse de la production sociale des images, celui de leur usage politique.

UN ÂNE RIGOLARD

La première Épiphanie du social et du politique comme « puissance-artiste » s'impose à lui au début des années 2000. Elle prend la forme d'un *homeless* (un vétéran de la guerre du Vietnam ou de celle d'Irak) étendu sur le sable d'une plage de Californie. Activant le jeu des associations plus ou moins libres, Moignard met en relation la plage de Venise et le casino éponyme de Las Vegas, le souvenir



De haut en bas/from top:

«Who Chooseth Me» - Notes for the Merchant of Vegas», 2009. Film vidéo, DV, 30'

(Collection Mamco, Genève)

« Funambule # 2 ». 2009. Huile sur toile.

187 x 217 cm. Série « Découverte/setting Ludmila Volf ». (Collection particulière ; Ph. Mamco)

de la Venise italienne et le Shylock de Shakespeare, pour concevoir une série d'images, en lesquelles se condensent l'horreur économique, l'histoire contemporaine, l'ivresse du divertissement... Initiant une porosité entre les différents registres techniques de l'image, ce télescopage prend au même moment la forme d'un film vidéo : *le Marchand de Venise*.

Las Vegas devient pour un temps son aire de jeu favorite. Presque logiquement, il passe de Vegas à Orlando, des Venise de carton-pâte aux parcs d'attractions où se jouent à heure fixe la parade de Mickey et... la passion du Christ (*Hollyland Experience*, 2012). Entre fascination et nausée, de nouveaux (et rares) tableaux naissent de ces machines à recycler les mythologies, à en broyer le sens, à le noyer dans la confusion et la sentimentalité, à le débiter en produits dérivés. Ce moment de son immersion dans l'imaginaire contemporain le plus frelaté est celui qui voit proliférer

dans ses œuvres la figure d'un âne rigolard, allégorie joyeuse du crétinisme ambiant. Jouant *crescendo* l'art contre la peinture, le mystère des images contre leur fétichisation, Moignard délaisse graduellement brosses et pinceaux au profit des caméras vidéo. Pourachever de tordre le cou au romantisme attaché à son art d'origine, il confie la réalisation des arrière-plans de vues de Vegas à des peintres d'enseignes. Orchestrant le télescopage des techniques (illusionnisme photographique et rendu *painterly*) et des images (il emprunte à Goya ou à Hopper les figures qu'il superpose aux casinos de Vegas), il réinterprète les gestes, les leçons du « collage », actualise la formule d'un art inventé par Louis Aragon au début des années 1930. Ce moment est alors, pour le poète, celui du déchirement que provoque une double allégeance. Délégué par le groupe surréaliste au congrès des écrivains révolutionnaires réuni à Kharkov, en Russie soviétique, il se voit contraint de « choisir son

camp », de renier freudisme et trotskisme, donc le surréalisme. Cette même année 1930, Aragon organise à la galerie Goemans une exposition de collage qu'il intitule : *la Peinture au défi*. Éclairé par le contexte des relations houleuses entre surréalisme et communisme, le collage devient pour lui le manifeste d'un art politique. Prélevant son matériau dans les journaux quotidiens, dans l'imagerie populaire, le collage provoque, écrit Louis Aragon, l'affleurement de la réalité sociale elle-même. Art « pauvre », il est la contestation rendue visible du « luxe » de la peinture ; « anonyme », il instruit le « procès de la personnalité », rend possible l'avènement d'un art qui, conciliant Marx et Lautréamont, « doit être fait par tous. Non par un (3) ». Au début des années 1930, le collage s'impose à Aragon comme moyen privilégié de faire politiquement de l'art. Après son ralliement définitif au Parti communiste, et sa rupture avec le surréalisme en 1932, il adopte la ligne artistique du parti, celle du réalisme-socialiste, soit le programme de l'art le plus pauvrement politique...

Moignard adhère au programme de « politisation de l'art » d'un Aragon qui transmutait dans le collage l'héritage de dada et du surréalisme. Après avoir emprunté ses formes au réel, après avoir recyclé dans ses tableaux les images de ses films, Moignard ouvre à nouveau les livres de cette histoire de l'art qui hantait ses tableaux exposés au Centre Pompidou. Manet, Guston, De Kooning, Picasso... portent, pour lui, les images utiles au temps présent. Et si, dans un de ses tableaux récents, Macron rime avec Mac Mahon, c'est *d'la faute* de Manet (auteur en 1874 d'un polichinelle « en marche ») pas *d' celle* de Mélenchon. ■

(1) Vincent Corpet, *Marc Desgrandchamps, Pierre Moignard, François Perrodin, Marie-Françoise Poutays, Michel Verjux*, exposition du 23 septembre au 22 novembre 1987.

(2) Voir *artpress* n°119, novembre 1987.

(3) Voir Louis Aragon, *les Collages*, Hermann, 2003.

Didier Ottinger est conservateur du patrimoine.

Pierre Moignard

Né en /born 1961 à /in Tébessa (Algérie)

Vit et travaille à /lives in Paris

Expositions récentes/recent shows:

2010 Mamco, Genève

2011 *Who chooseth me shall gain what many men desire*, Galerie Pictura, Centre culturel, Cesson-Sévigné

2012 *Holyland Experience* (film)

2017 *XIX Beach*, musée d'art moderne de la Ville de Paris

2018 Galerie Anne Barrault
(jusqu'au 20 octobre)



« Made # 2 ». 2014. Huile sur toile. 162 x 130 cm
(Collection particulière). Oil on canvas

"Tableaux Nouveaux" is the title of the exhibition of Pierre Moignard's works currently on show at Galerie Anne Barrault in Paris until the 20th of October. Here is an opportunity to come back on the oeuvre of an artist who has invented a collage methodology and turned art history into a resource per se.

In 1987, along with Marc Desgrandchamps and Vincent Corpet, Pierre Moignard created a storm in a teacup that went by the name of "contemporary galleries" at the Centre Pompidou (1). The tsunami of indignation provoked by the exhibition unfurled onto the pages of artpress (2).

As always with any "avant-garde", the lowest common denominator of this Pompidou trio was where critics concentrated their fire-power. The *zeitgeist* of the times was once more partial to the long out-of-favour practice of painting. From Free Figuration to the German New Fauves, from the Italian Trans-avantgarde to American Street Art, a new generation of artists was once more getting high on wafts of turpentine.

The radical challenge to the avant-gardist "future-for-the-sake-of-it" idea was one more symptom of the times. It led to a rough-and-ready rehabilitation of the past and its legacy, as evidenced in the avalanche of quotations dropped into the preface, written by curator Fabrice Hergott, of the Centre Pompidou's exhibition catalogue; "a truly mind-boggling festival of references", wrote Philippe Dagen in artpress.

While the three painters shared in this quotation bulimia (cheerfully jumping from Beckmann to Rubens, Seurat to Lapicque, and Picasso to Mondrian), each of them was putting the universal history of art's index to a different use. The alignment of Desgrandchamps with Beckmann brought to light the Lyonnais artist's deeply sentimental character, as well as his iconography that exists between mnemonics and fantasy. Picasso's prodigality and the Warholian productivism of Corpet's work - these were the very (anti-) qualities of a type of painting he wanted to establish in a supreme purge of all ethos associated with his practice.

Moignard's art was different from his fellow travellers'. While his painting acknowledged a merit in the maelstrom of references, and in the confusion unlocked and facilitated by postmodernism, he proclaimed the contemporary economic aspect of images, brought about by their recording and dissemination in the modern media. From the outset, he assigned a critical dimension to his work, that of analysing the social production of images and their political use.

Pierre Moignard Shylock in Vegas

A CHORTLING DONKEY

His first epiphany with regard to the socio-political as "artist-power" came to him in the early 2000s. It took the form of a homeless man - Vietnam or Iraq War veteran - stretched out on a Californian beach. Activating a game of more or less free association, Moignard links Venice Beach to the Venetian Casino in Las Vegas, and the memory of the Italian Venice to Shakespeare's Shylock, creating a series of images in which are concentrated economic horror, contemporary history, the intoxication of entertainment, and so forth. This generates permeability between the images' various technical registers, and the resultant telescoping simultaneously takes the form of a video named *Le Marchand de Venise* (*The Merchant of Venice*).

Las Vegas became for a time his favourite playground. Quite logically he went from Vegas to Orlando, from cardboard Venices to theme parks where the Mickey parade takes place on the dot daily, as well as... the Passion of Christ (Holy Land Experience, 2012). Somewhere between fascination and nausea, new (and rare) pictures are born from these machines for recycling mythologies, that squeeze the meaning out of them, drown them in confusion and sentimentality, and deliver them as derivative products. At a time when he immerses himself in this most bastardised form of contemporary imagination, we see in his work the proliferation of the figure of a chortling donkey, as a jolly allegory for the ambient imbecility. Increasingly playing art against painting, and the mystery of images against their fetishisation, Moignard gradually abandons his paintbrushes in favour of video cameras. In order to once and for all break the neck of any romanticism linked to his first art form, he entrusts the production of background views of Vegas to billboard painters. He orchestrates the telescoping of techniques (photographic illusionism and painterly rendition), and of images (he borrows figures from Goya and Hopper and superimposes them onto Vegas casinos), reinterprets the processes and lessons of "collage", and updates the formula of an art invented by Louis Aragon in the early 1930s. That time was, for the poet, a real wrench caused by a dual allegiance. When delegated by the Sur-

realist group to attend the revolutionary writers' congress in Kharkov, Soviet Russia, he was obliged to "choose his camp", disown Freudianism and Trotskyism, and therefore Surrealism. In that very same year of 1930 Aragon organised at the Geomans Gallery a collage exhibition he named: *La Peinture au défi* (*Painting to the Challenge*). Informed by the context of Surrealism and Communism's turbulent relationship, collage became his manifesto for a political art. Drawing its material from daily newspapers and popular imagery, collage allows, writes Louis Aragon, the surfacing of actual social reality. Being a "poor" art, it represents the visual contesting of the "luxury" aspect of painting; and being "anonymous", it conducts the "trial of personality" and facilitates the advent of an art that, reconciling Marx and Lautréamont, "must be made by all, not by one". In the early 1930s collage becomes for Aragon the preferred means of making political art. Following his permanent adherence to the Communist Party and his break with Surrealism in 1932, he adopts the party line on art - Socialist Realism - that being the most politically impoverished art programme...

Moignard is an adherent of the "politicisation of art" favoured by Aragon, who transmuted the Dada and Surrealist legacy into collage. Having borrowed forms from reality, and recycled images from his films into his paintings, Moignard comes back to those books on that same history of art that haunted the pictures shown at the Centre Pompidou. Manet, Guston, de Kooning, Picasso, all hold, in his view, the images of the present time. And if, in one of his recent paintings, Macron rhymes with MacMahon, Manet (who authored in 1874 a Punch figure "en marche") is to blame, not Melenchon (3). ■

Translation, C. Demaison Doherty

(1) Vincent Corpet, Marc Desgrandchamps, Pierre Moignard, François Perrodin, Marie-Françoise Poutays, Michel Verjux, exhibited from 23 September 1987 to 22 November 1987.

(2) See artpress No. 119, November 1987.

(3) The leader of La France insoumise, a left-wing populist and democratic socialist political party in France and a member of the National Assembly.