

MONORY

*Jean-Christophe Bailly*

Monory fait partie de ces artistes qui, dans le cours des années soixante, entraînent la peinture à renouer avec la réalité de leur temps : non en revenant purement et simplement à elle, mais en concurrençant de façon critique le flux d'images qui nous inonde.

Parmi ces artistes, Monory a suivi un chemin solitaire qui met en phase la peinture et le cinéma. Son « film » est fait d'arrêts sur image successifs et il incorpore des effets de montage qui transforment chaque arrêt, chaque tableau, en une énigme.

Proche du climat du *thriller*, sa peinture se présente comme une sorte d'autobiographie au jour le jour, mais qui serait perturbée par les images de l'Histoire. Par ses cadrages mais aussi par l'usage constant de la monochromie (bleue le plus souvent), elle a acquis une grande unité stylistique et forme un long roman discontinu dont le narrateur est le peintre et où chaque chapitre est l'écho troublant d'un autre.

Elle mord sur le réel, mais en même temps elle est saisie par la puissance de la fiction. Organisée en séries, elle ricoche et passe du suspens à l'explosion, de l'inquiétante étrangeté à la violence. Elle témoigne, mais dans une dimension d'adieu.

J'ai tenté de « raconter » cette peinture en la situant dans son temps et en la suivant dans son temps propre, j'ai essayé aussi de faire comprendre pourquoi la vision dilatée qui est la sienne est à mon avis l'une des plus fortes et des plus cohérentes de l'art de ces quarante dernières années.

*Jean-Christophe Bailly*

**Extrait de *Monory***

**Editions Ides et Calendes**

Neuchâtel, Suisse.

2001

« ... » N’y avait-il pas, dans le saut hors de la pure picturalité, hors des registres exclusifs de la forme et du signe, la chance d’un nouvel écart, d’une nouvelle donne ?

Nombreux sont les peintres qui ont répondu à ces questions, qui étaient pour eux vitales, qui impliquaient pour eux le sens même de leur engagement de peintre, en se jetant en avant dans ce nouveau cours, en s’ouvrant totalement à l’afflux des images que leur époque leur livrait en un bombardement continu. Ce mouvement, international et sans frontières, a connu, comme tout mouvement, la période florissante et excitante de son surgissement, aujourd’hui il se continue simplement dans les œuvres de ceux qui, comme Monory, sont restés fidèles à l’ouverture qu’il créa. A côté des travaux qui continuaient d’avancer sur le versant de la picturalité pure, et qui revenaient de façon appuyée sur les fondements mêmes de l’art moderne, cherchant à en prolonger les actes radicaux, une autre radicalité se mit à exister, qui pariait, elle, sur l’envahissement de la peinture par des langues ou des argots d’images qui lui étaient extérieurs. Des deux côtés, il y eut des œuvres fortes et des œuvres faibles, mais avec le recul qui est déjà possible, on peut considérer comme une chance cette ouverture que le retour de l’image suscita. D’une part il donnait à la peinture l’horizon critique d’un rapport à l’époque et à l’Histoire, d’autre part il préparait, à l’intérieur de la peinture, ce nouveau flux d’images qui lui succéda et qui, à travers la vidéo, est devenu une constante de l’art d’aujourd’hui.

Nombreux furent ceux, et il s’en rencontre encore, qui trouvèrent vulgaire ou trivial ce recours à l’imagerie et qui, croyant sauvegarder la pureté du grand art moderne, le consignaient de fait dans un nouvel avatar de l’art pour l’art. Jusque dans ses plus lointaines avancées, l’art moderne a été caractérisé par un violent et torturant besoin de concrétude : toute la volonté de prise sur le réel passait par la réalité concrète du tableau ou de l’objet, sans renvoi au monde, sans représentation. Mais il se trouve que ce besoin s’est en quelque sorte retourné contre lui-même et que des artistes ont pu ressentir cette sortie hors de tout statut figural comme une limitation. Ce qui leur manquait, ce n’est pas l’antique figure de la représentation classique, mais l’espace d’un contact avec le monde extérieur où l’art pût ricocher. De surcroît, à quelques exceptions près (comme celle de Gilles Aillaud), ce n’est pas la réalité en tant que telle, la réalité, disons, qui fut celle, autrefois, du motif, qui faisait retour dans leur peinture, mais celle, purement épocale et médiatisée, des systèmes de signes et d’objets flottant à la surface du temps comme une écume. La photographie, le cinéma, la publicité, les bandes dessinées, les objets de consommation courante, c’est tout cela qui était introduit et comme court-circuité par la peinture.

Au sein de ce grand mouvement, de ce grand recyclage d’images qui empruntait, en les amplifiant, des voies qui avaient été celles du collage, chaque artiste creusa pour ainsi dire la niche de sa propre mythologie : entre une attitude critique et même quasi politique et la reprise neutre ou objectivante des signes, entre un travail à nouveau formel à partir du décodage de ces signes et une accentuation plutôt narrative, toutes les directions étaient possibles, de même que toutes les influences et toutes les citations. Dans l’autoréflexivité qui est un trait permanent de l’art moderne, le nouveau courant apportait la possibilité d’une mise en crise de l’image par la peinture, comme d’ailleurs de la peinture par l’image. Comme telle, c’est-à-dire comme art du visible, ayant lieu dans le visible, la peinture se retrouvait au contact de toutes les techniques de production d’images et directement confrontée au problème de la série et de la reproductibilité. En s’épaulant de la sorte à la grande fabrique du

temps, la peinture revenait en quelque sorte à cette partie du programme moderne défini par Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne* qu'elle avait, emportée par son propre élan, négligée : ce même besoin de faire passer dans l'art le souffle de l'air du temps, ce désir de le faire rebondir à même le labyrinthe d'images et de types que chaque époque s'accorde, c'est cela qui s'est ouvert, ou réouvert, au sein de la modernité et non pas contre elle, autour des années soixante, et en suivant une piste d'intuitions qui ne fut jamais tout à fait abandonnée.

C'est dans ce cadre historique qu'il convient d'approcher l'œuvre de Monory et d'en sonder la profondeur. Vers 1963/1964, lorsqu'il s'immergea dans ce flux d'images pour apparaître peu après, d'emblée, comme l'une des figures marquantes de ce qu'on allait appeler la « figuration narrative », Monory avait déjà un certain nombre d'années de peinture derrière lui. De ces périodes où l'on trouve d'étranges natures mortes, de beaux collages abstraits, Monory n'aime guère parler. Les images, alors, il les manipulait couramment, en réalisant les mises en pages des beaux livres (notamment de photographie) qu'éditait dans ces années Robert Delpire. Mais le contact entre sa pensée et une manière qui sache la rencontrer et la faire rebondir, il ne l'avait pas encore trouvé en peinture, ne se résolvant toutefois ni à vivre sans elle ni, pour parler comme Marcel Duchamp, à vivre comme un tachiste. Toujours est-il qu'à partir de 1963, quelque chose s'ouvre, lentement tout d'abord, puis en déferlant. Sans doute les exemples de la peinture américaine (et de James Rosenquist avant tout) et de ce qui se passait autour de lui à Paris ont-ils compté dans ce passage, sans doute Monory s'enclenche-t-il dans un mouvement plein d'allant et d'enthousiasme, mais la netteté avec laquelle il va trouver son propre chemin au sein de ce mouvement frappe plus que son adhésion : s'il y a une formule, une méthode, une manière, ce sont les siennes, il a trouvé le fil de son labyrinthe.

Ce sont des objets, à commencer par le revolver, des animaux, à commencer par les chats, des visages, à commencer par ceux de sa femme et de son fils, des paysages, mais comme en train de basculer, qui viennent figurer comme tels sur la toile, apparaissant au sein d'une sorte d'émulsion ou de tournoiement qu'ils finiront par dissoudre. Rendu monochrome et réalisme photographique (expression que je n'utilise que provisoirement) ne sont pas encore là tout entiers, c'est plutôt comme si on les voyait se frayer un chemin à travers une sorte de carrousel intime et onirique. Très souvent, l'œil lui-même, le regard est représenté, comme s'il s'agissait, en peignant l'organe de la vue, de rétablir le droit de regard de la peinture sur les choses du monde. La boîte d'un puzzle géant aux pièces disséminées s'est ouverte devant Monory, et ce qu'il peint alors, c'est cette irruption, ce désordre, qu'il mime par des systèmes de juxtaposition ou de cartes battues ou parfois même en faisant éclater la surface du tableau. C'est en traversant un univers de miroirs, de fissures, d'éclats, empli de femmes, de gestes doux et même alanguis, où l'amateur pourrait relever des traces fétichistes, que Monory est sorti de son atelier. Ces thèmes ou ces accents érotiques, rêveurs, dilatés, jamais il ne les abandonnera, mais ils s'entremêleront à d'autres, et avant tout à des images provenant de l'actualité, pour former une sorte d'autobiographie au jour le jour, un long et dérégulé journal intime où la solitude du peintre-narrateur est comme bombardée par le jeu d'apparences déchirées du monde.

Ce qui se met en place alors, c'est une méthode et un tourment. Monory a longé en tâtonnant les parois du labyrinthe, mais il lui fallait un fil, c'est-à-dire une Ariane. Ce fil qui le maintient en contact avec le monde, comment le nommer ? Est-ce la « figuration » ? Oui, mais c'est plus que cela encore, c'est une sensation, celle de tenir enfin quelque chose qui répond, et dès lors, chaque déclic du Leica puis chaque coup de pinceau deviennent comme des touches ou des secousses qui affirment et vérifient ce contact : la peinture n'est plus ce fluide gras qui se dérobaient, qui semblait avoir ses propres lois, elle devient une sorte de

seconde pellicule, un révélateur, écran froid et lucide où pourront se projeter les images du film intérieur et heurté, du film discontinu où le monde se dévide comme une suite d'instantanés perdus et pourtant saisissables.

Cette image du labyrinthe, qui est l'un des leit-motifs de l'œuvre, Monory en a fourni une version dramatique dans un tableau de 1967, *Ariane, hommage à Gesualdo*.



On y voit, de profil, une voiture américaine stationnée devant la mer. La portière est ouverte et à la place du passager, une femme écroulée dont le bras pend dehors tient encore dans la main un fil blanc (réel) qui s'en va vers le sol. Au-delà de l'horizon le ciel s'ouvre sur un nuage rouge-violet qui tombe comme l'ourlet d'un gigantesque rideau. Sur la carrosserie et la capote de la voiture, de drôles d'ombres forment des taches qu'on croirait voir bouger. Cette scène de film a la force d'un commencement ou d'une fin, elle est en tout cas dans le registre de l'accident et de la ponctuation tragique. La référence à Gesualdo, le musicien aux madrigaux sublimement éthérés qui tua sa femme et son amant d'un seul coup tend la piste du meurtre, mais l'autre référence du titre, reprise par le fil blanc réel qui serpente jusque sous les pieds du regardeur, ouvre une porte différente, et toutes deux se rejoignent en une allégorie où Thésée devient le peintre, l'amant d'Ariane assassinée. Nous sommes avec ce tableau devant une énigme que son titre ne résout pas. Du mythe, il ne reste au fond qu'un nom et qu'un objet, mais tout se passe comme si, par delà la tristesse, ce tableau exaltait le rapport même dont il signifie l'anéantissement. Le fil que tient cette Ariane moderne a à la fois la signification qu'il eut à l'origine – une très subtile extension du toucher, un dépliement de l'amour – et celui du lien de Monory à la réalité – une ponctuation de touches dont l'image est le vecteur immobile et suspendu.



Ce tableau est aussi comme un seuil. Il fixe en quelque sorte une manière, un style, il contracte ensemble violence et douceur, réalité et mythe, de même qu'il installe la peinture, l'acte de figurer par la peinture, dans la proximité du cinéma. Le tableau qui le précède dans le catalogue, ironiquement intitulé *Impressionnisme*, montre un simple mur de briques doublé par un grillage, celui qui le suit et qui s'intitule *For all that we see or seem is a dream within a dream*, emprunte son titre à Edgar Poe et utilise les éléments mêmes qui composent *Ariane* (la voiture, la femme, le peintre, les reflets) mais en leur faisant figurer l'image d'un bonheur illusoire et fragile : désormais l'on peut dire que la peinture de Monory a atteint sa vitesse de libération, qu'elle a trouvé son plan d'immanence. Peu après viendra avec les *Meurtres* la première de ces séries qui formeront son œuvre selon une succession de chapitres distincts,

essayant à chaque fois une idée, une variation à l'intérieur d'une idée lancée comme un coup de dés pictural.

« ... » Si la base objective de la peinture de Monory est bien la photographie, c'est pourtant davantage avec le cinéma qu'elle tisse un lien continu. Au demeurant, photographie et cinéma, que moins d'un siècle séparent (et le XIX<sup>e</sup> siècle est ce qui se déplie de l'un vers l'autre, tandis que le cinéma ouvre le XX<sup>e</sup> siècle), proviennent de la même matrice et sont apparentés techniquement, le cinéma n'étant guère qu'un bougé actif, qu'une photo en mouvement. Mais de ce fait même, du fait qu'il est « image-temps », le cinéma inclut la durée dans sa lecture et dans son être même, il n'existe que comme le temps et dans le temps, comme une fuite et une fonte, et c'est ce qui a permis de l'articuler si étroitement à la narration. D'autre part, cette narrativité intrinsèque ou d'essence, le cinéma l'a couplée à son époque, devenant de la sorte, et en tant qu'art de masse, une sorte d'usine à images, où la mythologie des temps modernes était chez elle. C'est à ces deux aspects du cinéma que Monory s'affronte : en se saisissant de l'« image- temps » au sein d'un art muet et immobile, et en faisant basculer les contenus et l'aura de l'image cinématographique dans son propre univers.

« ... » Ce dont il faudrait parler tout d'abord, c'est de cette oscillation entre l'autobiographique et le fictionnel. Nombreux sont les autoportraits ou, plutôt, les tableaux où Monory se représente lui-même, surtout dans les années qui suivent la découverte de sa méthode. Il ne se représente pas dans l'atelier, en train de peindre, mais en général sous les traits d'une sorte de double, personnage qui se serait évadé d'un roman ou d'un film noirs, et que l'on retrouve d'ailleurs dans le narrateur des récits que Monory a écrits. Il y a un tableau qui situe bien cela, cet écart, et il date de 1969 et s'intitule *J'ai vécu une autre vie*. Il est composé de deux parties séparées : un grand tableau qui ne montre que des nuages, et un autre, beaucoup plus petit, où l'on voit, appuyé à une porte, Monory accoutré en cow boy. Qu'il s'agisse de cette image ou de celle, plus fréquente, du tueur, nous avons affaire dans les deux cas à un déplacement : un jeu, pas une identification. Le tueur est le peintre, mais il est aussi quelqu'un d'autre. Sans doute Monory s'entraîne-t-il régulièrement au tir au revolver et est-il fasciné par tout un monde d'associations qui en dérive : la précision, l'effacement de l'intention dans le rapport à la cible, la brusque apparition d'une tension vers la vérité, dont la mort est l'ombre portée. Mais surtout, le tueur élégant qui traverse en se jouant un univers de décombres est celui qui survit : à la violence du monde, il réplique par la violence, par le gommage, l'effacement, la destruction, mais lui, comme la petite voleuse qui toujours parvient à se sauver, en réchappe toujours. La métaphore n'est pas tant celle d'une sorte de spirale infernale que celle d'une fuite, d'une fugue dont chaque image serait une scansion.

La fiction du tueur, et l'univers de roman noir qui l'accompagne, ne dérivent pas à proprement parler d'un récit, ils sont plutôt comme une « matière de récit » que chaque tableau fait lever en lui-même. Ce qui caractérise une telle matière, c'est que chacun des éléments qui la composent fonctionne comme un indice – non parce qu'il y aurait meurtre ou simplement violence, mais parce que la structure du réel que le tableau met en place est tout entière une structure de l'indice. La part de la fiction, c'est ce qui dérive de cette structure. La fiction n'est pas une catégorie, pas même un régime, elle est une fonction, une pente, une propension du réel à glisser, à s'en aller, à brouiller les pistes que pourtant il indique. Les indices sont les agents et les témoins de ce départ suspendu : vestiges ou présages d'une histoire qui a eu lieu ou qui va survenir. Dans son chemin vers la fiction, le réel se constitue comme énigme, l'énigme est ce qui résulte objectivement de la réunion des indices. Mais au

lieu que ces indices soient coordonnés, ils gisent épars, et cette dissémination n'est pas un reste, elle est ce qui vient, ce qui est venu, ce qui se forme sur la frange de la conscience, comme une série d'éclats et de souvenirs.

« ... » Dans un texte de jeunesse (*De l'évasion*), Emmanuel Levinas a parlé de « la pureté du fait d'être qui s'annonce déjà comme évasion ». Cette évasion ancrée à l'être n'est pas seulement ce qui en lui s'offre à être plié par le devenir, elle lui appartient, elle est ce qui le délivre de la pure pesanteur. Le temps, qui accueille cette délivrance, en même temps la consume. Ce que Monory peint, c'est cette consommation et cette délivrance, ce sont les gestes qui vivent et se détruisent dans le temps, mais aussi quelque chose qui, sans prétendre échapper à la destruction, s'en évade : un film, la mince paroi sur laquelle un instant le temps s'arrête, parce qu'il est visionné.

Jean-Christophe Bailly

Extrait de la monographie *MONORY*  
Éditions Ides et Calendes,  
Évole 19 CH 2000 Neuchâtel 2001

[www.idesetcalendes.com/](http://www.idesetcalendes.com/)