



HAL
open science

La Temporalité dans le récit de voyage : Monory et l'Amérique

Fernando Stefanich

► **To cite this version:**

Fernando Stefanich. La Temporalité dans le récit de voyage : Monory et l'Amérique. Nottingham French Studies, 2012, 51 (1), pp.102-112. 10.3366/nfs.2012.0010 . hal-04372604

HAL Id: hal-04372604

<https://hal.science/hal-04372604>

Submitted on 4 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA TEMPORALITE DANS LE RECIT DE VOYAGE : MONORY ET L'AMERIQUE

FERNANDO STEFANICH

Dans cet article, nous analyserons les voyages de Jacques Monory en Amérique et le rapport qui existe entre ces voyages et sa production picturale. Jacques Monory, peintre français né en 1924, appartenant à la Figuration Narrative, voyagea en 1967 à Cuba et plus tard, à trois reprises, aux États-Unis. Catherine Flohic affirme, à juste titre, que « dans toute son œuvre, on trouve référence à son itinéraire personnel, à sa vie, d'affectivité et de voyages¹ ». En effet, Monory consacre des séries entières, directement ou indirectement, à ses voyages et il fait de même dans sa production littéraire. Pour mieux saisir tout ce matériel, nous allons confronter Monory à d'autres voyageurs, tels qu'Eugène Delacroix, Jacques Kerouac ou Alexis de Tocqueville.

Pour mener à bien notre recherche, nous devons d'abord décliner la notion de temporalité dans la production picturale et littéraire de Jacques Monory. Le concept même de temporalité est inépuisable, maints intellectuels (dont Bergson, Heidegger, Genette, Ricoeur) l'ont déjà développé. Nous pourrions procéder d'une manière presque mathématique en appliquant la notion de temporalité au littéraire d'un côté et au voyage, de l'autre. Nous suivrons le schéma dessiné par Milagros Ezquerro² pour lire le récit de voyage comme un processus de communication dont les participants sont l'Auteur (*sujet Alfa*) et le Récepteur (*sujet Omega*). Chacun de ces participants a son propre *Idiotope* (défini par Milagros Ezquerro comme les éléments psycho-biographiques et les composantes contextuelles susceptibles de les avoir imprégnés), et l'œuvre a son propre *Sémiotope* (système des signes produits – de façon consciente et inconsciente – par l'auteur et décodé par le récepteur qui inclut comme champs annexes les autres

¹ Catherine Flohic, « Monory », *Eighty : les peintres en France dans les années 80*, p. 2.

² Milagros Ezquerro, *Leerescibir*.

œuvres avec lesquelles elle dialogue et le contexte historico-culturel). En nous inspirant de ce schéma, nous avons décidé d'organiser les voyages de Monory en quatre étapes :

– La première étape est celle qui correspond au pré-voyage. Dans cet horizon d'attente, nous trouvons la carte mentale du voyageur, ses motivations, ses préparatifs, ses préjugés et un imaginaire collectif.

– Puis, il y a le voyage en soi qui est le domaine du voyageur.

– Ensuite, nous trouvons le temps de la narration, domaine de l'auteur. Le récit – produit par le voyageur ou par une autre personne, contemporain ou postérieur au voyage – peut être un acte unique ou bien s'étaler dans le temps ; les possibilités sont multiples.

– Pour finir, une fois que le voyage est terminé et qu'il est devenu récit, nous pouvons établir une quatrième étape, celle de la réception. Tandis que l'auteur est généralement unique, le récepteur est multiple et indéterminé. La figure du récepteur comprend le public, les critiques, les galéristes, les éditeurs, etc.

Quant au corpus, nous avons dans un premier temps sélectionné trois de ses séries – *Death Valley* (1974–1975), *N.Y.* (1971) et *U.S.A.* (1974) – pour finalement l'élargir à toutes ses œuvres. Cela est dû à deux raisons. Premièrement : sa façon de travailler. Monory a créé un véritable réseau, un dialogue incessant entre les disciplines, un tissu dont les éléments peuvent difficilement être isolés. Ainsi, au retour de l'un de ses voyages aux États-Unis, il peint deux séries de peintures et écrit un roman (*Diamondback*), roman qu'il va décomposer plus tard en peintures, la série *Fuites* de 1980. Deuxièmement : l'indétermination du topos. Certes, dans certains cas le topos est bien défini – *N.Y.* (1971), série *Noire* (1990–1991) – mais dans la plupart des cas nous sommes dans une zone grise qui est en fait la société occidentale dans son ensemble ; plus précisément, la société occidentale américanisée, et ce détail est loin d'être banal. Tout au long du vingtième siècle, les États-Unis ont imposé leur suprématie et avec elle leur modèle de société ; l'art a été l'un des outils de domination.

En guise d'introduction, nous allons présenter Monory et l'école picturale à laquelle il appartient, la Figuration narrative, école étroitement liée, comme nous allons le voir, à l'idée de temporalité ; puis, nous nous occuperons des étapes du voyage pour nous attarder plus longuement sur la troisième, le temps de la narration. Nous passerons ensuite aux conclusions.

Figuration narrative et temporalité

Certains critiques (dont Pierre Restany) voient la *Figuration narrative* comme un Pop Art à la française. Nous sommes intéressés d'approfondir cette idée car elle cache déjà un premier voyage, le voyage de la culture américaine en France. Nous pouvons fixer 1964 comme année de la naissance de la Figuration narrative, année dans laquelle Gassiot-Talabot organise l'exposition *Mythologies quotidiennes* dans le Musée d'Art Moderne de Paris. Quelques mois avant, Robert Rauschenberg triomphait à la Biennale de Venise, « les artistes américains », dit Pascale Le Thorel, « soutenus par une politique volontariste, accompagnée d'encouragements fiscaux, vont connaître pour la première fois une consécration mondiale, à l'échelle de la force économique de leur pays et mettre en avant la culture populaire de cette société de consommation³ ». Cette lecture politique des faits est partagée par Serge Guilbaut dans son *Comment New York vola l'idée d'art moderne*⁴. C'est dans ce contexte que, quelques mois plus tard, encore en 1964, Gassiot-Talabot organise ses *Mythologies quotidiennes*; Monory est l'un des protagonistes de cette exposition. Il avait commencé la peinture sous le signe de l'abstraction et c'est le Pop Art qui va lui montrer que la vie quotidienne peut servir de sujet d'inspiration. Une série de manifestations va aider à consolider le mouvement. Chacune de ces manifestations aura le soutien théorique de Gassiot-Talabot dont les textes deviendront rapidement de véritables manifestes. Cette *Figuration narrative* apparaît comme réponse à l'abstraction. Bien qu'elle soit inspirée du Pop Art, elle a ses propres règles. Gassiot-Talabot établit quatre techniques : juxtaposition, images cloisonnées, métamorphose, narration en séquences⁵. L'idée de narration, même introvertie (telle est la dénomination donnée par Monory) est toujours présente et ses sources d'inspiration sont, parmi d'autres, la bande dessinée, le cinéma, la littérature policière (ce recours à la culture populaire doit être vu comme une manifestation contestataire). Dans le cas de Monory, la passion pour la narration remonte à son enfance, lorsqu'il allait, accompagné par sa mère, au cinéma de campagne. Là, le projectionniste utilisait un filtre jaune pour les scènes de jour et un filtre bleu pour les scènes de nuit.

Quant à ses débuts en peinture, Catherine Flohic nous explique qu'en 1955 il expose à la galerie Kléber, à Paris (sous le signe de l'expressionnisme). A ce moment

³ Pascale Le Thorel, *Monory*, p. 15.

⁴ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*.

⁵ Gérald Gassiot-Talabot, p. 50.

apparurent les premières images du Pop Art américain et Monory « comprit qu'on pouvait peindre le monde comme il se le présentait. Il détruisit toutes ses anciennes toiles et se mit à peindre ce qu'il aimait : sa femme, son fils, les chats, et les revolvers, à partir de photos⁶ ». Une autre caractéristique de Monory est le flux d'images (les temps ne sont plus linéaires : futur, présent et passé se mêlent, les images se juxtaposent et nous ne savons plus s'il s'agit de la réalité, d'un souvenir ou d'un cauchemar). Ce concept est propre au Surréalisme. Ainsi nous voyons que la culture américaine a été recyclée, travaillée à la française, mêlée à des tendances locales. Mais le concept central est la temporalité. La temporalité se traduit en engagement et en mouvement. La *Figuration narrative* est par essence un mouvement contestataire, c'est l'époque du Vietnam, la mort de Che Guevara et de Malcom X, le conflit Israélo-Arabe, l'invasion américaine aux Antilles. C'est dans ce contexte qu'en 1967 un groupe d'artistes français – dont Monory – voyage à Cuba, laissant en souvenir une fresque collective. L'intellectualité française, dominée par des figures telles que Roland Barthes (avec ses *Mythologies quotidiennes* dont s'est inspiré Gassiot-Talabot pour la première exposition de la *Figuration narrative*) et Jean Paul Sartre (avec sa conception de l'art engagé), participe activement aux manifestations de Mai 68, comme le feront d'ailleurs quelques artistes de la *Figuration narrative* qui sont à l'origine du fameux Atelier populaire des Beaux-Arts, atelier où se créaient et s'imprimaient les affiches de protestation. Monory, lui, ne fait pas partie de ce groupe. Son père avait été anarchiste révolutionnaire et son oncle, stalinien. Toutefois, nous trouvons dans le livre de Pierre Tilman une interview où il reconnaît ne pas croire aux mouvements collectifs, préférant ainsi ce qu'il appelle – la dénomination appartient en fait à Alain Jouffroy – « l'individualisme révolutionnaire⁷ ».

Au-delà de l'engagement, en Monory apparaît le mouvement. Le Thorel dit : « Il oppose cette narration, cette imagerie choc prise dans le mouvement de la vie au statisme du Pop Art américain⁸ ». Le mouvement est l'une des idées fondamentales de la *Nouvelle Vague*, et nous pouvons établir un lien entre certains tableaux de la série *Meurtres* (1968) et la scène finale du film de Godard *A bout de souffle* (1959).

⁶ Flohic, p. 2.

⁷ Pierre Tilman, p. 155.

⁸ Le Thorel, p. 15.

Temps du pré-voyage

Nous trouvons dans le texte qui accompagne les *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, de Delacroix, la définition suivante : « Il n'est pas de voyageur qui ne se livre à l'avance à la stérile occupation de deviner dans son imagination la physionomie des hommes et des choses qu'il va chercher⁹. » Ce travail d'anticipation, c'est le pré-voyage.

Après avoir étudié plus haut la vie et la production de Monory, nous comprenons que ses voyages font partie d'un travail de récupération, récupération de l'enfance, de la figure paternelle (Cuba et la vision critique des États-Unis, c'est le passé révolutionnaire de son père) et de la figure maternelle (les États-Unis, c'est aussi le cinéma, *Citizen Kane*, *Scarface* et James Cagney, c'est le cinéma de campagne avec sa mère). Outre le travail de récupération, nous trouvons dans le pré-voyage l'imaginaire collectif qui est en fait, et spécialement dans le cas qui nous occupe, une construction politique. Le voyage de Monory est une espèce de pèlerinage, certes, mais il obéit aussi, comme dans le cas de Tocqueville, au besoin de comprendre ; après tout, comme Monory le déclare dans l'ouvrage de Pascale Le Thorel, « L'Amérique [sic] est un enfant monstrueux qui nous fascine¹⁰ ».

Temps de la narration

Les faits nous parviennent au travers d'un récit. Ici, le voyageur se dédouble, il devient auteur. Cette figure, celle de l'auteur, est complexe, pensons par exemple au compilateur de Roa Bastos. La *Figuration narrative* abrite des groupes qui se manifestent, eux aussi, contre cette figure. Nous pouvons citer le travail collectif de *l'Equipo Crónica* ou l'œuvre de Aillaud, Arroyo et Recalcati « Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp » (1965), aucun indice nous permet d'identifier l'auteur de chaque tableau. Nous allons suivre le concept de Milagros Ezquerro qui parle non d'auteur mais de *sujet Alfa*, ce *sujet alfa* est constitué de l'auteur, mais aussi de ses lectures, de ses références artistiques, et de sa temporalité, c'est à dire du contexte tant individuel qu'historique. Dans le sujet que nous abordons, le récit de voyage, cette figure se révèle encore plus complexe, étant donné qu'il se peut aussi que le voyage soit raconté non par le protagoniste mais par une autre personne, un compagnon de route (témoin) ou un biographe. Il faut se demander donc quelles sont les sources de cet auteur. Il est possible

⁹ Eugène Delacroix, p. 97.

¹⁰ Le Thorel, p. 24.

que les faits lui aient été racontés par le voyageur lui-même, par d'autres personnes (interviews) ou qu'il existe des sources documentaires (archives, lettres, etc.). Les risques sont donc la subjectivité et la distance. L'auteur peut respecter son pacte avec le récepteur – et rester fidèle aux faits –, se laisser tenter par la fiction ou bien transiter dans une zone intermédiaire. Ainsi, par exemple, dans son *Journal*, Delacroix parle de Marrakech, ville qu'il n'a jamais visitée. A propos de son expérience en tant qu'auteur de récits de voyage, Delacroix dit : « Je n'ai commencé à faire quelque chose de passable, dans mon voyage d'Afrique, qu'au moment où j'avais oublié les petits détails pour ne me rappeler dans mes tableaux que le côté frappant et poétique ; jusque-là, j'étais poursuivi par l'amour de l'exactitude, que le plus grand nombre tient pour la vérité¹¹ ». Plus haut, il avait déclaré : « Si authenticité il y a, elle résulte plutôt d'une sorte de généralisation de la vision : tout finit par se ressembler et se fondre dans une même entité¹² ».

Dans ce processus, l'artiste fait appel à son arsenal communicatif, il choisit de raconter, quand et comment raconter, il choisit la langue, la technique, le genre et le style. Voyons rapidement les cas de Delacroix et de Kerouac. La comparaison entre Delacroix et Monory nous semble inévitable. Nous nous contenterons de signaler que tous deux, peintres, avaient une vision globale de l'art. Delacroix garde un lien étroit avec la littérature : il représente en peinture des sujets littéraires comme dans « Le naufrage de Dom Juan » ou les lithographies d'Hamlet, il rédige pendant toute sa vie son journal intime. Il s'intéresse aussi à la musique et au théâtre (les points communs entre les deux peintres sont nombreux : Delacroix travaille déjà, comme les artistes de sa génération, à partir des photographies, le composant politique est important dans leurs œuvres, etc.). Dans son voyage au Maroc, Delacroix se sert des cahiers comme technique mnémotechnique et il va étaler ses souvenirs tout au long de sa vie. Delacroix, dix ans après le voyage, écrit *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*. Les spécialistes pensent qu'il a utilisé comme modèle ses carnets, il est possible qu'il s'agisse d'un exercice de mémoire. Et beaucoup plus tard, en 1863, peu de temps avant sa mort alors que le voyage date de 1832, il peint « La Perception de l'impôt arabe ». Kerouac est le beatnik par excellence. Selon Michel Mohrt : « Il a rejeté le mensonge social, il s'est enfui sur les routes d'Amérique¹³ ». Dans *Sur la route* (1957), Kerouac raconte ses expériences de voyage (le

¹¹ Eugène Delacroix, p. 59.

¹² *Ibid*, p. 57.

¹³ Michel Mohrt, « Préface » de J. Kerouac, *Sur la route*, p. 8.

protagoniste voyage le long du Pacifique vers le Mexique). Symbole du nomadisme (tant physique que spirituel), il écrit le roman en trois semaines sur le scroll, rouleau de papier de 36 mètres. Il n'écrit pas au moment du voyage, comme Delacroix avec ses carnets (mnémotechnique). Lui, par contre, vomit le texte, vomit le texte après le voyage, le voyage est sa source d'inspiration. Il voyage pour écrire.

Le Cas Monory

En 1967, Monory voyage à Cuba ; lui et d'autres artistes sont invités par le gouvernement cubain à visiter l'île. On ignore les vraies conséquences de ce voyage dans sa production, mais il imprègne, par ses résonances et sa charge idéologique, toute sa biographie. A son retour il réalise le film *Ex*, court-métrage qui à son tour inspirera la série *Meurtres* (1968). Malgré l'ambiance festive dans laquelle s'est déroulé son séjour, nous ne trouvons pratiquement pas de traces de Cuba dans cette série. Pour des motifs personnels, c'est une étape obscure pour le peintre : à son retour en France, celle qu'il aimait le quitte et cette rupture est ressentie par Monory comme une agression du monde, meurtre de sa propre existence. Dans l'un des tableaux, « Meurtre n° 1 », une main de femme tire, la balle coupe le miroir reflétant une rue de La Havane, le peintre atteint au ventre s'effondre. *Meurtres* est une fresque qui peut être cataloguée de thérapeutique.

En 1969, Monory séjourne pour la première fois aux États-Unis. Cette fois, à l'inverse du cas de Cuba, le voyage aux États-Unis est le produit d'une démarche personnelle. Il reste quatre mois à New York. Les photographies qu'il prend de la ville sont transposées en tableaux (grâce à l'évêque) dans la série *New York* (1971) : nous y trouvons un Central Park jaune d'or et monochrome (« N.Y. n° 10 »), la statue de la liberté comme une carte postale géante (« N.Y. n° 4 »), les immeubles chers aux photographes précisionnistes ou à Hopper (« N.Y. n° 6 » ou « N.Y. n° 11 »).

Quatre ans plus tard, en 1973, Monory entame avec son fils Antoine, âgé alors de douze ans, la traversée des États-Unis, de N.Y. à L.A. Dans le livre de Pascal Le Thorel, Monory explique : « De N.Y. à Louisiane, on est remonté par le Texas au New Mexique, le Utah, on a traversé la Death Valley pour aller jusqu'à L.A.¹⁴. » Le peintre constitue à partir de photos, un répertoire de formes, d'images, comme tant de peintres avant lui ont réalisé des carnets de modèles. Il ne s'agit pas uniquement de photographies de paysages,

¹⁴ Le Thorel, p. 32.

d'architectures ou de portraits, mais aussi de photographies prises dans les revues, les journaux, à la télé, au cinéma. Plus bas dans le livre de Le Thorel, il justifie ainsi sa démarche : « On ne regarde plus la nature, on travaille d'après une image qu'on t'a déjà montrée. Ça crée une réalité, qui n'est pas un réalisme mais une sorte de rêve de ce qu'on t'a montré. Une sorte d'image de la nature. Une transposition de l'image réelle¹⁵ ». Les séries *Images incurables* (72-74) et *Death Valley* (74-75) doivent beaucoup à ce voyage. Voyons comme exemple le tableau « Death Valley n° 1 ». Pour ce triptyque, Monory peint d'abord le tableau de droite, en se servant d'une photographie prise dans un musée d'ethnographie et de souvenirs de pionniers en Arizona, et d'une autre photographie prise par son fils où il était accoudé à une voiture de 1935 trouvée dans une petite ville du Nevada. Le tableau fini, il s'aperçut que c'était la transposition moderne avec tous les éléments symboliques de la gravure de Durer « Le Chevalier et la mort ». Enfin, il peint la Death Valley qu'ils avaient traversée.

En 1976, Monory rend visite à Jean François Lyotard aux États-Unis. Ce dernier est professeur à Milwaukee, une ville située au nord de Chicago sur le lac Michigan. Ce n'est pas cette région qu'il retient pour la série Technicolor, peinte entre 1976 et 1977, mais le monde d'Hollywood. Il y représente l'imbécillité de la richesse et du pouvoir, une méditation sur le faux. En 1979, il publie le roman *Diamondback*. La littérature a toujours occupé une place centrale dans la production de Jacques Monory. Il utilise en peinture des techniques littéraires : ellipse (il y a dans ses récits des trous et c'est à nous de compléter les histoires), le double et l'autofiction (nous pouvons le reconnaître facilement dans ses tableaux, nous le trouvons comme Meurtrier, comme Victime, comme Fugitif, nous le trouvons sous de différents pseudonymes : Jonq'Erouas Cym, Jeascuq Myroon), intertexte, hypertexte, etc. *Diamondback* raconte l'histoire d'un homme traqué qui traverse les États-Unis en Chrysler électronique comme le fit le peintre avec son fils Antoine (Monory prend des photos et prend des notes, *Diamondback* commence à se dessiner dans des motels et des tables de bars). Il est armé de deux colts Diamondback qui doivent le protéger des tueurs qui le poursuivent. Dans la monographie de Pascale Le Thorel, Monory explique : « J'ai écrit ce petit roman noir à télescopage d'images sur le bord des tables de restaurants de motels, en voiture, à la piscine, au soleil. Tous ces morceaux ont vite pris une forme de thriller. C'est la Californie que je traversais : je suis passé dans chaque endroit décrit,

¹⁵ Le Thorel, pp. 32-34.

réécrit en suivant le trajet sur la carte¹⁶ », pour conclure : « Pas d'imagination : j'ai une faculté de modification de la réalité, parfois hallucinée, toujours noire, mais au fond réaliste avec un peu d'humour¹⁷ ». Le récit a été conçu comme un road-movie et nous y trouvons des lieux qui nous sont familiers et qui appartiennent déjà à notre imaginaire collectif. Voyons certains extraits : « Il dépassa la fin de Sunset Boulevard, roula quelques minutes dans un paysage plus vide. Il s'arrêta près d'un motel dans la partie sombre du parking¹⁸ » ; plus loin : « Il se balada deux jours avant de se décider à téléphoner d'une cabine publique à AB. AB habitait un immeuble bourgeois en haut de Larkin Street d'où l'on voyait les embarcadères du nord et au loin le Golden Gate bridge peint en rouge¹⁹ », ou bien : « Il traversa la Death Valley, arriva un soir à Las Vegas, ne s'y arrêta pas, prit de l'essence en dehors de la ville, remonta dans le Nevada, en ressortit au travers du Great Salt Lake désert, évitant les villes, les Indiens qui se saoulaient le samedi dans les bars²⁰ ». Outre les marques territoriales, la mythologie monoryenne tourne autour de la culture américaine. Ainsi, nous lisons : « [...] ils visitèrent [...] le Paramount, merveille art déco, pissoirs superbes, lavabos vert et crème, ou rose violine, l'or, le chrome, l'orange et le vert, les tapis, vitraux, escaliers, couloirs, fumoirs, salons pour se recoiffer, miroirs, divans mauves, lustres – cathédrale pour apothéose hollywoodienne – le moindre détail authentique²¹ » ou plus bas : « Il prit le Greyhound qui l'emmena à Sacramento, changea et prit la direction du sud-est²² » et spécialement les armes (Colt Diamondback, Colt Python, un Pistol Match Timer) et les voitures (Chrysler, Cadillac, Buick, Ford, Triumph, Jeep). Ce roman, *Diamondback*, qui date de 1979, sera la base, un an plus tard, de la série Fuite, ensemble de sept tableaux qui suivent l'itinéraire du personnage.

Le voyage de 1976 est, d'après Le Thorel, le dernier voyage de Monory aux États-Unis. Cependant, comme dans le cas de Delacroix, il continuera à nourrir, de manière explicite ou implicite, son imaginaire. Entre 1985 et 1986, il peint la série *La Voleuse*, suite de dix tableaux. C'est l'histoire d'une petite fille qui vole un bijou et qui en éprouve du plaisir. Dans cette série Monory non seulement situe l'action à N.Y. mais il y théâtralise sa mort ; dans « La Voleuse n° 1 », nous lisons : « Jeascuq Myroon (Monory) gisait dans une

¹⁶ Le Thorel, p. 36.

¹⁷ *Ibid*, p. 36.

¹⁸ Jacques Monory, p. 36.

¹⁹ *Ibid*, p. 65.

²⁰ *Ibid*, p. 90.

²¹ *Ibid*, p. 80.

²² *Ibid*, p. 88.

des rues centrales de NY, il avait reçu cinq balles. / El veinticinco de junio de 1984 el cuerpo de Jeascuq Myroon amaneció en una de las calles centrales de NY, había recibido cinco balazos. » Cette série deviendra peu après un court-métrage.

Dans le cas de Monory, il ne s'agit pas d'un seul voyage mais de quatre. Puisque quelques années se sont écoulées (neuf), les composants de ce processus de communication, l'auteur et le récepteur, chacun avec son *idiotope*, se sont modifiés. Et l'œuvre même s'est modifiée. Voyons plus en détail ce processus de transformation qui va à notre avis de l'individuel au social. Nous avons sélectionné trois images de ses voyages : la première représente une scène urbaine ; la deuxième, un paysage ; la troisième, la plage. La première image correspond à « N.Y. n ° 4 ». Dans ce tableau, nous trouvons le Central Park jaune et monochrome, affreusement vide. Les arbres ont déjà perdu leurs feuilles, la cruauté de l'hiver approche, au fond, comme submergés dans la brume, se dessinent les bâtiments de la ville. En bas, à gauche, nous trouvons le portrait d'une femme. Cette série de 1971 est un hommage à E. Hopper. C'est le *sémiotope* de l'œuvre. Les œuvres des deux peintres dialoguent, Monory et Hopper partagent la même vision critique de la ville, l'idée de solitude, d'incommunicabilité. La position de Monory est d'une certaine manière celle des romantiques. Son Italie à lui, c'est les États-Unis, il est solitaire, passionné, il a, à sa façon, le mal du siècle. C'est encore une démarche personnelle, ses tableaux sont écrits à la première personne, ses sujets sont l'amour, la perte, la solitude, la nostalgie, la mémoire. La deuxième image que nous avons sélectionnée correspond à « Death Valley n° 1 » (1974). Nous allons nous attarder sur la partie gauche de ce triptyque, tableau que nous avons déjà décrit. Ici nous voyons un paysage, cette fois il ne s'agit pas de la ville mais, comme le titre l'indique, de la Death Valley. Nous sommes au milieu d'une route, longue, monotone, monochrome. Derrida, en parlant de Valerio Adami, fait référence au voyage du dessin et à l'amour d'Adami pour les frontières (frontière où Walter Benjamin, si admiré par Adami, s'est donné la mort). En suivant le même raisonnement, si Adami est la frontière, Monory est la route. Il est sur la route. Cette route, monotone, monochrome, est le fleuve, le temps, la vie. Monory s'échappe, comme le personnage de *Diamondback*, comme les personnages de la série *La Fuite*. Il quitte la ville. Il éprouve la fascination du beatnik, l'homme de la ville qui découvre la nature. Dans la préface de *Sur la route*, nous lisons : « Le beatnik [...] a rejeté le

mensonge social, il s'est enfui sur les routes d'Amérique²³ » ; ou encore : « ils ont tous [les beatniks] les vices des citadins : leur nostalgie d'une vie naturelle, sauvage et libre²⁴ ». Toute communication exige un travail de décodage. Dans cette toile il y a de l'introspection mais aussi du social.

La troisième image est issue de la série *Toxique* (1982). Il s'agit de « Toxique n° 12 ». Ce tableau, en noir et blanc, contraste violemment avec le reste de la série dont la couleur, une combinaison kitsch de rose et jaune, fait référence à une société vulgaire et superficielle. Le contraste est brutal parce que si les tableaux précédents étaient vides, celui-ci, une sorte de variation sur le « Moulin de la Galette » de Renoir, est surpeuplé : les gens bronzent à la plage, il s'agit d'une scène banale, un cliché touristique, mais cette fois nous assistons – imperturbables – à une mort annoncée. La une du journal, au centre du tableau, parle de « l'Apocalypse : ce qui va se passer ». C'est ici, dans le domaine social, que le voyage de Monory a sans doute des résonances avec un autre voyage, celui d'Alexis de Tocqueville. Le voyage de Tocqueville (1831) aboutira à un livre, *De la démocratie en Amérique*. Pour Tocqueville, le secret du lien social est *l'intérêt*²⁵, les gens cherchent le bonheur et le bonheur dans une société capitaliste est, nous le savons bien, synonyme de profit et de consommation. Tocqueville dit : « [...] à mesure qu'on creuse dans le caractère national des Américains, on s'aperçoit qu'ils n'ont cherché la valeur de presque toutes les choses de ce monde que dans la réponse à cette seule question : combien cela rapporte-t-il d'argent ?²⁶ » L'autre risque de ces sociétés est, selon Tocqueville, le *conformisme*, conformisme que reflète Monory dans ce tableau. Les gens, indifférents, endormis, se dirigent vers la débâcle, c'est ce que Pierre Tilman appelle *l'American way of death*²⁷. Avec un écart de cent cinquante ans, Tocqueville et Monory semblent tirer les mêmes conclusions.

Temps de la réception

Tandis que l'auteur est – généralement – unique, le récepteur, lui, est multiple et indéterminé. La figure du récepteur comprend le public, les critiques, galeristes, éditeurs, etc. La réception nous oblige à un travail d'interprétation mais, dans ce cas, le temps qui

²³ Mohrt, p. 8.

²⁴ *Ibid*, p. 10.

²⁵ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, p. 29.

²⁶ *Ibid*, p. 30.

²⁷ Tilman, p. 190.

s'est écoulé entre le voyage de Monory et l'exposition de son travail au public est infime, en d'autres termes, il n'y a pas d'anachronisme entre la production et la réception. Aujourd'hui le Maroc est devenu une destination touristique, mais en 1832, lorsque Delacroix y était, il s'agissait d'un pays méconnu où le peintre a du mal à dessiner car il est dans un pays musulman. Dès qu'il rentre dans son habitation il remplit ses cahiers, il franchira cet obstacle s'approchant des juifs (par exemple « Les Noces juives »). Il n'y a donc pas de décalage dans le cas de Monory. Notre travail interprétatif se limite à déchiffrer son langage pictural, sa mythologie personnelle. Le travail de Monory fut très bien accueilli par le public et par la critique. A partir des *Mythologies quotidiennes*, les expositions se succèdent et ses œuvres entrent rapidement aux musées (Georges Pompidou, Musée d'Art Contemporain, Val Mac, etc.). Puis, la *Figuration narrative* sera mise à l'écart, supplantée par d'autres avant-gardes ; c'est en fin de compte la dynamique de l'industrie culturelle. Il faut signaler que la Figuration narrative vit de nos jours une importante renaissance : une grande exposition lui est consacrée au *Grand Palais* et nous pouvons voir Messac dans la galerie Maeght Lelong (Paris, 6e), Cueco, Arroyo et Rancillac et autres dans la galerie Jean Charles Laporte (Paris, 8e) et pouvons même voir l'œuvre d'Erró ornant la façade d'un grand magasin parisien (BHV). Il faudrait se demander le pourquoi de cet engouement. Il y a certes de l'opportunisme dans cette démarche car elle coïncide avec l'anniversaire de Mai 68. Mais, quoi qu'il en soit, ce qui nous intéresse c'est que la *Figuration narrative* est aujourd'hui valorisée comme le dernier des mouvements artistiques français et que les messages et les interrogations de ces peintres sont toujours d'actualité.

Conclusion

Nous avons vu dans ce travail que le récit de voyage est un processus de communication et que la temporalité y joue un rôle fondamental, elle est présente dans l'auteur, dans les récepteurs et dans l'œuvre même. Ce cadre théorique nous a permis de l'organiser en étapes. De toutes les étapes d'un voyage, la plus énigmatique est sans aucun doute celle du voyage proprement dit. Nous avons vu la difficulté, voire l'impossibilité, de représenter la réalité. Nous, récepteurs, prenons connaissance des détails ultérieurement, une fois le voyage terminé, soit à travers l'œuvre de l'artiste soit à travers des biographies. Les récits des voyages sont construits à partir de la tension qui produit la quête de vérité et le souci

esthétique, le conflit entre le souvenir et l'oubli. Monory en est conscient ; l'ensemble de sa production en est la preuve.

Bibliographie

Delacroix, Eugène, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Gallimard, 1999.

Delacroix, Eugène, *Journal : 1822-1863*, Paris, Plon, 1981.

Ezquerro, Milagros, *Leerescribir*, México, ADEHL/ Rilma 2, 2008.

Flohic, Catherine, « Monory », *Eighty : les peintres en France dans les années 80*, 2 mars 1984.

Gassiot-Talabot, Gérald, *La Figuration narrative*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

Guilbaut, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel Arts, 2006.

Le Thorel, Pascale, *Monory*, Paris, Paris-Musées, 2006.

Mohrt, Michel, « Préface » de J. Kerouac, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960.

Monory, Jacques, *Diamondback*, Paris, Christian Bourgois, 1979.

Tocqueville, Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Gallimard, 2007.

Tilman, Pierre, *Monory*, Paris, Editions Frédéric Loeb, 1992.