

# Le montage et l'expérience de l'espace-temps chez Jacques Monory

Jia Zhao

Université de la Sorbonne Nouvelle

*[Le temps et l'espace ne sont pas simplement une circonstance où le sujet réalise son expérience, ils constituent l'expérience elle-même. Comment les images fixes (non-temporalisées) peuvent-elles rendre l'expérience du temps et de l'espace ? Nous choisissons pour cette réflexion le cas du montage dans la peinture. Devant le montage comme discours, nous nous confrontons à une expérience de l'espace-temps différente de celle que nous avons dans notre perception « normale ». Notre interrogation sur le rapport entre le montage et l'expérience du temps et de l'espace s'appuie sur l'analyse de trois tableaux de Jacques Monory. Les trois tableaux que nous choisissons à étudier ne sont que trois modes, entre autres, de juxtaposer les espaces-temps dans l'ensemble de l'œuvre de Monory. Notre but est de dégager quelques éléments-clés d'une expérience particulière de l'espace-temps qui est sans doute partagée par beaucoup de nos contemporains. A travers ces trois tableaux, Monory essaie de nous transmettre un message : l'espace et le temps sont des expériences vécues par les individus conditionnés par leur contexte historique et social. En retour, par la construction de l'expérience spatio-temporelle c'est l'expérience de l'« être au monde » qui est mis en jeu.]*

## Introduction

L'expérience humaine est bâtie sur trois axiomes, comme le disait Lyotard : le sujet, le temps et le monde. Il le précise comme suit : « Il faut un sujet d'abord, l'instant d'un Je, quelqu'un qui parle à la première personne. Il y faut une disposition temporelle type Augustin, Confession XI (œuvre moderne s'il en est), où la vue sur le passé, le présent et le futur est toujours prise du point d'une conscience actuelle insaisissable. Avec ces deux axiomes, on peut déjà engendrer la forme essentielle de l'expérience : je ne suis déjà plus qui je suis, et je ne le suis pas encore. La vie signifie la

mort de ce qu'on est, et cette mort atteste que la vie a un sens, qu'on n'est pas une pierre. Un troisième axiome donne à l'expérience toute son ampleur : le monde n'est pas une entité extérieure au sujet, il est le nom commun des objets dans lesquels le sujet s'aliène (se perd, meurt à soi) pour parvenir à soi, pour vivre. »<sup>1</sup>. Ceci dit, le temps et l'espace (le monde) ne sont pas simplement une circonstance où le sujet réalise son expérience, ils constituent l'expérience elle-même.

En effet, la représentation de nos sensations sous forme temporelle est le résultat complexe d'un travail qui combine les différents sens (sens du présent, sens de la durée, etc.) Le sentiment du temps ne découle pas de la durée objective des phénomènes, mais plutôt du changement de la perception du temps, laquelle résulte du processus permanent d'interprétation que nous opérons. « Si la durée est l'expérience du temps, le temps lui-même est toujours conçu comme une sorte de représentation plus ou moins abstraite de contenus de sensations. Autrement dit, le temps ne contient pas les événements, il est fait des événements eux-mêmes, dans la mesure où ceux-ci sont appréhendés par nous. »<sup>2</sup>. De même, il n'y a non plus une espace en tant qu'entité réelle, c'est une notion formée par le sujet suivant l'évolution historique de sa perception et de ses connaissances. « L'espace n'est pas une réalité en soi dont la représentation seule est variable suivant les époques. L'espace est l'expérience même de l'homme »<sup>3</sup>.

La question se pose : comment les images fixes (non-temporalisées) peuvent-elles rendre l'expérience du temps et de l'espace ? Autrement dit, comment faire correspondre l'espace-temps représenté dans un médium qui a ses limites représentatives à l'espace-temps vécu comme expérience ? Nous choisissons pour cette réflexion le cas du montage dans la peinture. Contrairement à ce qui se passe dans l'image temporalisée comme le cinéma où le montage vise le plus souvent à donner l'illusion de la continuité par le code métonymique de l'articulation des plans

---

<sup>1</sup> François Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory, Le Castor Astral, 1984., p. 7.

<sup>2</sup> Jacques Aumont, *L'image*, Nathan, 1990, p. 79.

<sup>3</sup> Pierre Francastel, *Peinture et société, naissance et destruction d'un espace plastique de la renaissance au cubisme*, Denoël/Gonthier, 1977, p. 39.

(par exemple, la succession des instants chronologiques et la présentation successive des fragments d'espaces appartenant à l'espace homogène de la scène diégétique), le montage dans la peinture brise cette illusion en juxtaposant les différents espace-temps dans le même cadre. Le montage dans la peinture produit un effet de « choc » qui pourrait troubler la tranquillité du spectateur dans sa contemplation d'une image qui devrait autrement être saisie dans sa globalité<sup>4</sup>. Devant le montage comme discours, nous nous confrontons à une expérience de l'espace-temps différente de celle que nous avons dans notre perception « normale ».

Notre interrogation sur le rapport entre le montage et l'expérience du temps et de l'espace s'appuie sur l'analyse de trois tableaux de Jacques Monory, figure majeure de la « Figuration narrative ». Notre étude ne se veut pas systématique : le montage chez Monory n'est qu'un cas parmi d'autres (le montage comme procédé iconographique ne cesse de se renouveler depuis le cubisme), les trois tableaux que nous choisissons à étudier ne sont que trois modes, entre autres, de juxtaposer les espace-temps dans l'ensemble de l'œuvre de Monory. Notre but est de dégager quelques éléments-clés d'une expérience particulière de l'espace-temps qui est sans doute partagée par beaucoup de nos contemporains.

---

<sup>4</sup> La globalité contemplative est un trait essentiel de la peinture par rapport au cinéma. Dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Benjamin compare à plusieurs endroits ces deux arts : « Les images qu'ils obtiennent l'un et l'autre diffèrent à un point extraordinaire. Celle du peintre est globale, celle du cameraman se morcelle en un grand nombre de parties, qui se recomposent selon une loi nouvelle ». Plus loin, il dit : « l'aspect distrayant du film a lui aussi en premier lieu un caractère tactile, en raison des changements de lieux et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups. Que l'on compare l'écran sur lequel se déroule le film à la toile sur laquelle se trouve le tableau. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il ne peut s'abandonner à ses associations d'idées ». Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), dans *Œuvres III*, Folio Essais, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, 2000. p. 269-316.

## Un instant, deux temporalités

---*Couleur n°1, 2002*<sup>5</sup>

Le tableau est composé de deux parties : la partie gauche est le fac-similé d'une affiche d'un film intitulé « gun crazy ». Elle représente une femme en train de tirer sur une cible que l'on ne peut pas identifier faute de repère hors-champ. Un homme à côté d'elle essaie de l'empêcher avec toute sa force. Dans la partie droite, un homme assis dans un restaurant désert a l'air en train de méditer. Si l'on relie ces deux images montées côte à côte par une sorte de logique diégétique, on peut en déduire une histoire d'assassinat : la femme à gauche est prise dans une folie de tuer, l'homme à droite attend sa mort. Ces deux images sont raccordées par le pistolet de la femme tendu justement sur la même ligne du bord des fenêtres du restaurant. On peut dire que c'est le même instant que les personnages sont en train de vivre : l'instant de l'assassinat. Or, le même instant signifie deux temporalités tout à fait différentes, ou plutôt, les deux personnes en question ont deux expériences temporelles diamétralement opposées.

La femme assassin est prise dans son émotion qui la pousse vers l'acte de tuer, ce qui se voit à travers son visage crispé et son corps tendu. A cet instant, elle se trouve dans une sorte d'extase qui lui fait oublier elle-même. Toute son attention est concentrée sur sa cible, mettre fin à la vie de celle-ci dans le plus bref instant est son seul but. Ici, le temps se résume littéralement à un instant, le minimum d'attente pour attendre le but. En ce sens, le temps est le pire ennemi de la femme assassin, tuer devient une sorte de lutte contre le temps qui retarde, qui consume, qui angoisse. Nous aimerions baptiser cet instant un « instant explosif » qui se veut réalisé sur le champ.

En revanche, l'homme qui attend sa mort prend tout son temps pour être assassiné. Il se trouve seul dans un restaurant rempli de tables et de chaises. Le personnage est au second plan, absorbé dans ses pensées. A côté de lui sont rangés quelques ustensiles. Au premier plan est mis en avant un crâne, une allégorie de la mort. Au dernier plan est insérée une image de tigre, qui pourrait signifier l'assassin qui poursuit le personnage. Ce qui manifeste l'ingéniosité de la composition, c'est l'alignement du crâne au premier plan, de l'homme et des ustensiles au second plan et du

---

<sup>5</sup> Pascal Le Thorel, *Monory*, Paris musée, 2006, p.243.

tigre au dernier plan. On peut lire cet alignement diagonal comme une concrétisation du temps qui immerge l'espace où se trouve l'assassiné : le temps qui s'étire en une durée, l'homme est à la fois en proie à l'assassin qui le poursuit et à la mort qui l'attend. De la poursuite à la mort, il n'y a qu'un instant : l'instant de l'assassinat - le tir de l'arme à feu. Pourtant, on sent l'étirement de cet instant, c'est donc un instant qui regroupe un flux du temps, un instant qui se répète à l'infini, c'est-à-dire, un « instant durable ».

Le contraste entre l'instant de l'assassin et l'instant de l'assassiné est renforcé par la configuration de l'espace. Le choix de l'emplacement des deux personnages dénote une intention d'extérioriser l'expérience du temps par la représentation de l'espace. L'assassin se trouve dans la rue, donc à l'extérieur. La femme et l'homme qui la retient remplissent le premier plan, l'espace est encombré par la présence des deux personnages. Comme nous l'avons indiqué plus haut, le temps que la femme assassin est en train de vivre est un « instant explosif » qui récuse la durée. Ainsi, c'est un chaînon qui ne se contente plus de sa finitude et veut sortir de la chaîne interminable dont il fait partie. Un instant qui veut sortir de la durée, c'est un instant qui s'extériorise et se met en avant.

En opposition, l'assassiné se place à l'intérieur. La composition souligne la perspective qui donne une impression de profondeur de l'espace. Les ustensiles et le crâne font partie des objets privilégiés de la « nature morte », en anglais « still life » dans laquelle la vie vivante s'arrête. Au dernier plan, l'image du tigre donne un effet de « catalogue » (nature morte faite de choses vivantes) pour reprendre l'expression de Lyotard<sup>6</sup>. Tout cela concourt à donner

---

<sup>6</sup> Lyotard utilise le mot « catalogue » pour désigner l'esthétique de Monory ainsi que celle des hyperréalistes. L'art de « catalogue » réside dans des « objets exhibés pour susciter et suspendre le désir de prendre, la pulsion d'emprise. L'œil est collé par les choses montrées, elles avancent vers nous, font pression contre la paroi du

tableau, nous investissent impérieusement, font ventouse ». Même quand il représente des êtres vivants en mouvement, Monory ne manque pas à « arrêter » l'image. Plus loin, Lyotard continue : « ces mouvements sont arrêtés, clichés. Même le flou évoque l'instantané photographique pris et arrêté sur un mobile doué d'une très grande vitesse. 'Tableau vivants' comme dans les dessins de

une impression d'arrêt de la vie. L'homme intercalé parmi ces « natures mortes » devient lui-même la nature morte : il ne cherche pas à dominer les objets, ni à se faire ressortir par les objets. Il est humble, il est l'un d'eux. L'« instant durable » de l'assassiné est un instant qui s'intériorise dans la chaîne temporelle. Paradoxalement, quand cet instant accepte sa position dans la durée, il dépasse sa petitesse en tant que chaînon et devient la chaîne même. Tous les instants viennent à lui, s'absorbent en lui. Un instant intériorisé dans la durée est un instant qui s'ouvre : les fenêtres transparentes donnent sur un autre paysage, un au-delà, la lumière du jour inonde partout l'intérieur du restaurant. Cette œuvre ouvre la série des tableaux qui ont pour nom commun la « couleur ». Le peintre joue ici avec les connotations des différentes couleurs ainsi que les effets émotionnels que la combinaison de ces couleurs peut provoquer. La partie gauche est imbibée dans un vert clair, tandis que la partie droite est d'un bleu foncé, emblématique de l'œuvre de Monory. Le vert est une couleur de la vitalité, il fait allusion à l'accumulation de la libido, à la charge du désir. L'assassin court vers l'« instant explosif » en ne faisant de l'accumulation libidinale qu'un processus que l'on peut brûler à toute vitesse. Son but ultime (son seul but d'ailleurs) est de décharger son énergie en un seul instant. Si la plupart du temps chez Monory, l'assassin se pose souvent comme un dandy qui tue pour la simple volupté <sup>7</sup> et qui, par conséquent, retarde à l'infini la réalisation du meurtre, ici, le meurtrier perd son sang-froid dans sa course avec le temps. A l'instar de celui qui court vers la jouissance finale et perd ainsi tout le plaisir de l'érotisme, celui qui ne vise qu'à un instant perd tous les instants qui le précèdent. Paradoxalement, pris dans son élan vers l'instant explosif, l'assassin ne peut jamais l'atteindre, il est constamment dans l'instant du pré- paroxysme. Il n'y a qu'un pas à franchir, mais il n'en est pas capable, l'instant du déchargement lui échappe

---

Klossowski ou les photos de Zucca, c'est-à-dire natures mortes faites des choses vivantes ». Lyotard, *op.cit.*, p. 30-32.

<sup>7</sup> En commentant le dandysme monorien, Lyotard cite De Quincey à propos de l'« assassinat de pure volupté » : « [...] Dans un assassinat de pure volupté, tout à fait désintéressé, où il n'y avait pas à éloigner de témoin hostile, où il n'y avait à gagner aucun butin supplémentaire, où il n'y avait à satisfaire aucune vengeance, il est claire que se hâter serait en même temps perdre tout. ». De Quincey cité par Lyotard, *ibid.*, p. 76.

pour toujours. La femme assassin mobilise toute son énergie pour tirer, mais elle n'y arrive pas (elle n'y arriverait jamais), car l'homme qui l'accompagne la retient (le destin de l'assassin-travailleur<sup>8</sup>). C'est la raison pour laquelle l'assassin est pris dans une hystérie. L'hystérie, c'est le déchargement libidinal échoué.

Le bleu de l'assassiné a aussi trait à la libido, mais c'est une libido qui prend son temps à se décharger. L'assassiné sent l'approche de la mort, il ne cherche pas à s'échapper ni à courir à sa rencontre, il s'immobilise, il attend que la mort vienne à lui. La mort pour lui est le déchargement suprême d'énergie qui ne se fait pas en un seul instant. Il sait parfaitement que la mort n'est pas la dissolution soudaine de soi dans l'intemporel, que mourir, c'est faire l'expérience de la durée. C'est en attendant de mourir que l'on perçoit la pure durée telle qu'elle est. En retour, grâce à la durée, la mort (re)devient une expérience vitale que l'homme moderne perd peu à peu dans son aliénation. Ainsi, l'assassiné prend tout son temps pour mourir, il n'attend pas l'instant final du déchargement de la vie, car tous les instants sont égaux pour lui, ou plutôt, tous les instants s'unissent en un seul instant qui est le présent<sup>9</sup>. Triomphe de l'assassiné : celui qui ne prétend à aucun instant gagne toute la durée.

---

<sup>8</sup> Au sens où Lyotard donne à l'ouvrier dans le roman de De Quincey, qui va « épargner des secondes en se hâtant de produire sa corde plus vite que le temps de travail social moyen ne le comporte » pour sauver l'enfant des mains de l'« assassin dandy ». *Ibid.*, p. 77.

<sup>9</sup> En parlant du « Sacrifice d'Isaac » du Caravage qui représente un instant immédiatement précédant le meurtre, Louis Marin évoque l'« imminence du présent » qu'Isaac ressent : « [...] l'imminence du présent au double sens que recèle toute imminence, celle d'un futur infiniment proche, d'un possible devenant réel, celle d'un désir qui tend vers son accomplissement et d'autre part, celle d'une menace d'autant plus menaçante, d'autant plus 'présent' qu'elle est à la fois indéfinie et inexorable ». Louis Marin, « déposition du temps », dans *Etudes sémiologiques, écritures, peintures*, Klincksieck, 1971, p. 290. Même si Isaac chez Caravage est dans la même situation que l'assassiné dans la « couleur n°1 » de Monory, le sentiment de la pression que l'on a devant le tableau de Caravage n'est pas aussi net que dans le tableau de Monory. Cela parce que le montage sert à ressortir deux temporalités différentes en isolant chaque image composante, ce qui ne serait sans doute pas pareil dans un tableau unique où la temporalité reste homogène, ou contagieuse s'il y en a deux. Il n'y a pas d'« imminence du présent » chez l'assassiné de Monory, car il est constamment dans le présent.

### Trois espaces-temps, trois réalités

---*La voleuse n°4 1986*<sup>10</sup> :

Le tableau intitulé « la voleuse n°4 » fait partie de la série hyponyme. Dans le premier tableau de la série, le peintre a inscrit un petit récit explicatif sous forme d'affiche : « ... la petite fille et moi nous leur échappons toujours... nous avons le même plaisir à voler dans les magasins, les boutiques de vêtements, les bijouteries très chics, nous courons parmi les couloirs, les rues des labyrinthes [...] »<sup>11</sup>. Malgré le titre et l'inscription, les tableaux dans la série représentent peu des scènes de vol, par contre, le peintre se plaît à brosser des scènes de retrouvailles entre la petite voleuse et son complice (soit ils courent l'un vers l'autre, soit ils s'étreignent). De l'aveu propre de Monory, la voleuse qu'il met en scène dans cette série est sa fille, tandis que le complice est le peintre lui-même. Il est évident que Monory ajoute plus de tonalité humaine et enjouée dans cette série du jeu plutôt que d'aspect criminel. C'est pourquoi la majorité des tableaux de cette série sont teintés d'amour euphorique quoi que le sentiment d'inquiétude persiste. Cela est particulièrement évident dans « la voleuse n°4 » que nous choisissons d'étudier.

Ce tableau de Monory est un peu particulier en matière de montage. Si le découpage de la plupart des tableaux monoriens se fait de façon nette (les différentes composantes du montage sont séparées l'une de l'autre et bien encadrées par des contours nets), ici les lignes démarcatives font place à une sorte de fondu. Les frontières entre images s'édulcorent, les images peuvent être perçues dans leur globalité comme un tout organique. Pourtant, ce n'est pas un espace-temps homogène qui est en représentation, nous y repérons trois ordres d'espace-temps et nous les nommons respectivement espace-temps de la mémoire, espace-temps du rêve et espace-temps de l'être (nous expliquerons le sens de ces dénominations plus loin). Ces trois espace-temps sont enchaînés entre eux sous forme circulaire, il n'y pas de commencement ni de fin, mais ils sont disposés de façon à rendre la valeur propre à chacun. L'espace-temps de la mémoire occupe tout l'arrière-plan, celui du rêve au second plan à droite, celui de l'être est au premier

<sup>10</sup> *Monory, ibid.*, p. 182.

<sup>11</sup> L'inscription n'est pas complète dans le tableau.



plan en plein milieu. Les trois espaces sont raccordés par un objet ingénieusement disposé de façon à faire correspondre les différents espaces (la porte qui ouvre l'espace du rêve à l'espace de la mémoire ; une sorte de commode basse enchaîne l'espace du rêve à celui de l'être). La fluidité de l'enchaînement des espaces est d'autant plus sensible que tout le tableau est plongé dans un jaune clair lumineux.

On peut toujours trouver tant bien que mal un récit dans l'enchaînement de ces images : l'arrière-plan indique le temps et le lieu où se déroule l'histoire ; le second plan représente une scène de vol ; le premier plan met en avant la scène de retrouvailles. Néanmoins, le récit ainsi déduit à partir du montage n'est pas aussi cohérent qu'on le croit, les références de ces images restent ambivalentes : l'arrière-plan ne donne qu'une référence flottante de l'espace-temps, est-ce la nuit ou le jour ? Qu'est-ce que la rue a à voir avec les scènes de vol ? Qui est cette femme dans la rue ? La voleuse et son complice sont-ils au même endroit ? Qu'est-ce qui se passe entre le vol et leurs retrouvailles ? Toutes ces questions restent suspendues. L'essentiel n'est pas dans le récit, le montage n'est pas là pour recoudre les petits morceaux et dissimuler les intervalles entre ceux-ci. Le montage dans ce tableau vise plutôt à mettre en parallèle les différentes réalités que tout un chacun vit dans son expérience intérieure, en l'occurrence, l'expérience de l'espace-temps<sup>12</sup>.

Revenons aux trois espace-temps que nous avons indiqués ci-dessus. L'arrière-plan est l'espace-temps de la mémoire. Nous entendons par la mémoire l'ensemble du temps qu'un être humain a vécu dans le passé. Dans un certain sens, le temps en tant qu'entité réelle n'existe pas, c'est un produit de la mémoire : l'instant peut se réduire à l'infini, la durée est le déroulement de la mémoire. Le passé et le futur en tant qu'expérience intérieure (est-ce qu'il existe un temps en dehors de l'expérience intérieure ?) ne sont que l'émanation de la mémoire, l'anticipation du futur étant la projection de la mémoire du passé. Il n'y a que le présent qui est tangible, mais le présent est sans cesse renouvelable, donc

---

<sup>12</sup> Toutes les réflexions ci-dessous se sont largement inspirées de la philosophie indienne de la non-dualité, notamment de l'enseignement de Sri Nisargadatta Maharaj. Cf. *Je suis*, entretiens avec Nisargadatta Maharaj recueillis par Maurice Frydman, trad. de la version anglaise, Les deux océans, 1982.

sans cesse invalidé. Au mieux, on peut dire que le présent est l'existence « infiniment instantanée » dans un espace, autrement dit le maintenant se trouve dans l'ici.

Dans ce sens, le flux du temps se déverse définitivement dans l'espace, l'espace est le dernier refuge vraisemblable. C'est sans doute pour cela que le temps de la mémoire est métamorphosé en espace dans ce tableau de Monory. L'arrière-plan donne une profondeur tant spatiale que temporelle. La rue est déserte, une femme marche dans le trottoir avec son chien. Elle vient de la profondeur et elle continue de marcher en avant. La lumière éblouissante du soleil (ou de la lune) projette de la profondeur et éclaire presque tout le tableau, est-ce la lumière divine qui donne la splendeur à toutes les expériences (en l'occurrence spatio-temporelles) de l'être humain? La perspective (la profondeur du champ) en tant qu'invention de représentation iconographique à la Renaissance marque un jalon historique dans l'évolution de l'expérience spatiale de l'humanité : c'est le divin qui se réduit à la conscience de l'humain<sup>13</sup>. La perspective extériorise en même temps la durée, de la profondeur mnésique jusqu'au présent de l'être au premier plan.

L'espace-temps de la mémoire est censé être la seule réalité, car c'est la mémoire qui permet de construire l'identité d'une personne. L'espace-temps mnésique sert donc d'arrière-plan à tous

---

<sup>13</sup> Panofsky développe une sorte de petite histoire de la perspective comme forme symbolique, il associe l'élaboration de la perspective à la Renaissance avec la rupture décisive avec la vision aristotélicienne du monde à l'époque. « [...]En effet, dans les années mêmes où la spatialité de Duccio et de Giotto, correspondant à la période de transition de la scolastique classique, était supplantée par l'élaboration progressive de la véritable perspective centrale, avec la spatialité infiniment étendue, centrée autour d'un point de vue pris arbitrairement, dans ces mêmes années la pensée abstraite consommait publiquement et de façon décisive la rupture, jusque-là toujours voilée, avec la vision aristotélicienne du monde en abandonnant la notion d'un cosmos édifié autour du centre de la terre considérée comme une limite absolue, et en développant de ce fait le concept d'un infini dont il n'y a pas seulement un modèle en Dieu, mais qui est effectivement réalisé dans la réalité empirique (c'est-à-dire, en un sens, le concept d'un 'infini en acte', *energéia apeiron*, à l'intérieur de la nature) ». Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, précédés de la question de la perspective par Marisa Dalai Emiliani, Éditions de Minuit, 1975, p. 157.

les autres espaces-temps intérieurement vécus. Nous avons un autre espace en profondeur situé à droite du tableau : l'espace du rêve. Contrairement à l'espace de la mémoire qui vient loin de l'horizon et s'ouvre sur le premier plan, celui du rêve est circonscrit dans une sorte de volume enfermé de trois côtés. Par cette composition, le peintre met en avant l'aspect scénographique<sup>14</sup> de l'espace onirique. Nous avons dit l'espace du rêve, car le temps semble spatialisé ici comme d'ailleurs dans beaucoup de rêves<sup>15</sup>. On peut repérer trois personnages dans cet espace : la voleuse, son complice et un autre homme que l'on ne peut pas identifier. Tous les trois s'absorbent dans leur propre activité : la voleuse est en train de viser une cible en avant que le spectateur ne peut pas voir ; son complice, assis près du comptoir, louche sur un coin ; l'homme non-identifiable est en train de toucher la fenêtre tout en regardant dans la direction du spectateur (est-ce la même personne que le complice ?). Ils regardent tous dans la même direction, mais leurs regards ne se convergent pas sur le même objet, ce qui donne un sentiment d'isolement total malgré leur coprésence dans le même espace. On ne peut pas dire s'ils sont vraiment dans le même espace « diégétique », on a plutôt l'impression que le même espace onirique réunit les différents espaces dispersés (ou les différents instants du déroulement du rêve). Il émerge ici une structure du récit : l'espace du rêve est le discours du narrateur qui organise l'histoire et produit tous les discours seconds.

Nous avons évoqué le côté scénographique de l'espace onirique, d'autant plus que l'hétérogénéité spatiale au sein d'un espace homogène fait penser au soliloque auquel chaque

---

<sup>14</sup> « Comme le dit son étymologie, ce terme technique désigne l'art de peindre (en perspective) les décors de la scène à l'italienne-puis, plus largement l'art de planter les décors, enfin, la façon dont se sont représentés les lieux », Jacques Aumont, *op.cit.*, p.177.

<sup>15</sup> « L'élaboration du rêve, partout où elle se produit transforme les rapports temporels en rapport spatiaux et les fait apparaître sous cette dernière forme. Supposons qu'au cours du rêve nous voyions se dérouler une scène entre deux personnes qui paraissent très petites et fort éloignées, comme si elles étaient observées à l'aide d'une jumelle de théâtre tenue à l'envers. La petitesse, l'éloignement ont un sens identique, ils traduisent l'éloignement dans le temps et nous comprenons qu'il s'agit là d'une scène appartenant à un passé lointain. », Freud cité par Alain Bergala, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Les cahiers de l'auto-visuel, 1977. p. 17.

personnage se livre. Chacun est noyé dans ses propres expériences sensorio-émotionnelles : la vigilance de l'homme qui louche, l'absorption extatique de la voleuse dans son attention sur la cible, le décalage entre l'acte de l'homme non-identifiable et le point focal de son attention. D'une part, l'homme perd la capacité du contact avec les autres dans sa noyade dans les expériences, d'autre part, il se perd soi-même dans sa course sans arrêt vers les expériences. En ce sens, l'espace du rêve est bel et bien l'espace du désir, car le désir pousse l'homme dans sa recherche de diverses expériences afin d'oublier la vacuité de l'existence. La peinture de Monory est bel est bien la peinture du dandy, car le dandy est celui qui se perd dans ses expériences indifférenciées<sup>16</sup>.

Il n'est pas étonnant que l'espace-temps onirique et l'espace-temps mnésique débouchent sur l'espace-temps de l'être situé au milieu du premier plan. En fait, le mot d'espace-temps n'est plus valable dans ce cas, car il n'y a plus d'espace ni de temps, l'espace-temps s'efface devant le pur être. La voleuse et son complice se retrouvent dans un lieu qui ne se distingue pas d'avec d'autres lieux, l'espace, s'il y en a, s'ouvre de tous côtés vers d'autres espaces. Il n'y pas de profondeur comme dans l'espace de la mémoire et celui du rêve, car la profondeur connote le temps et que le temps disparaît dans le pur être. Devant celui-ci, le désir se rétrécit, même la mémoire s'arrête : la rature d'une photo par des courbes blanches connote l'effondrement de la mémoire. L'homme sans mémoire ni désir est celui qui est dépourvu de son identité personnelle pour se fondre dans la non-identité de la transcendance : la lumière se projetant de loin éclaire les deux personnages qui s'étreignent sans que l'on voie leur visage. La voleuse et son complice servent de double l'un à l'autre, la retrouvaille des deux personnages signifie la retrouvaille de l'homme avec lui-même. Le bonheur, dit Hegel, c'est se retrouver soi-même dans son être. Le pur être, dirions-nous, c'est se retrouver soi-même ici et maintenant.

---

<sup>16</sup> Lyotard voit en jésuites « la même morphologie perverse, la même incapacité d'investir et la même jouissance dans l'imprudence libidinale qui est aussi l'extrême prudence, la même relation au jeu (comme on dit jouer avec le feu), la même indifférence dans la recherche des plus grandes différenciations, le même flegme de la passion que chez le dandy et que chez le capital ». Pour Lyotard, le dandy est « jésuite sans Jésus » qui se préoccupe de « se perdre et sans rien donner, sans se donner ». Lyotard, *op.cit.*, p. 57, 58.

### Instant sublime, geste éternisé

---Opéra glacé n° 9, 1975<sup>17</sup> :

La série « opéra glacé » a pour but de représenter la vie humaine saisie sur le vif dans ses moments les plus dramatiques. Tous les tableaux dans la série décrivent un instant arrêté dans son plein développement, c'est souvent le paroxysme de l'évolution de l'action qui est mis en image. Ces instants du paroxysme, contrairement à ce que Lessing croyait, envoûtent le spectateur et le mettent dans un état d'extase dans lequel justement l'imagination s'arrête<sup>18</sup>. Le tableau n° 9 dans la même série saisit trois moments différents reliés par le même geste. Il s'agit du geste sublime déployé dans sa dimension quelque peu pathétique. L'« opéra glacé » en l'occurrence, c'est le sentiment sublime instantané et extériorisé par le corps humain. En revanche, le geste, arrêté dans son plein déploiement, est en quelque sorte muséifié par l'instant sublime qui lui attribue une signification en le délivrant de son caractère éphémère dans l'enchaînement de l'action.

Les trois instants se déroulent dans des espaces-temps différents. En haut à droite dans un rectangle de taille moyenne est représenté un morceau de la façade d'un monument historique. Le morceau est centré sur une statue d'un groupe composé par une femme nue entourée par d'autres personnes aussi nues. La femme entourée déploie ses bras grands ouverts en regardant en bas. En haut à gauche dans un rectangle minuscule, on voit un chef d'orchestre en train de diriger. Il ouvre ses bras avec sa baguette, bouche béante. La troisième image épouse le cadre du tableau, les

---

<sup>17</sup> *Monory, op.cit.*, p. 139.

<sup>18</sup> Pour Lessing, l'artiste doit choisir un moment fécond puisque la peinture est contrainte de représenter un seul moment. « Or cela seul est fécond qui laisse un champ libre à l'imagination. Plus nous voyons de choses dans une œuvre d'art, plus elle doit faire naître d'idées ; plus elle fait naître d'idées, plus nous devons nous figurer y voir des choses. Or dans le cours d'une passion, l'instant du paroxysme est celui qui jouit le moins de ce privilège. Au-delà, il n'y a plus rien, et présenter aux yeux le degré extrême, c'est lier les ailes à l'imagination. Ne pouvant s'élever au-dessus de l'impression sensible, elle doit se rabattre sur des images plus faibles et craindre de se limiter à ce qui lui paraît dans la plénitude du visible. » Lessing, *Laocoon*, édition française intégrale, coll. Savoir : sur l'art, L'Hermann éditeur des sciences et des arts, 1990, p. 56.

deux autres y sont insérées. Cette image représente l'instant de l'explosion : les constructions éclatées en morceaux qui s'envolent en l'air ; un soldat sortant de sa voiture est en train de tirer sur un autre soldat ; en premier plan à gauche le soldat-cible a l'air de s'effondrer, il se renverse en arrière, son bras droit dirigé vers le haut. Le montage a pour but de creuser les significations du même geste dans des circonstances différentes. Le peintre veut nous montrer par la juxtaposition des trois images de bras ouverts comment le même geste peut produire le même pathos du sublime dont le sens varie d'une image à l'autre : une espèce de petit panorama de la typologie du sublime lié à l'idée de la transcendance.

L'image de statue rattachée au monument historique ne présente pas un instant proprement dit. Le monument historique relève du domaine de l'éternité, c'est un instant inscrit une fois pour toute dans l'histoire de l'humanité. Le monument historique trahit la volonté de l'homme de simuler l'aura de la transcendance en la rendant géographiquement plus proche de lui et en condensant l'histoire en un instant<sup>19</sup>. En effet, la transcendance est un lointain en double sens : d'une part elle est l'Au-delà en opposition de l'Ici-bas, d'autre part elle est l'éternité sans commencement ni fin, partant intemporel. Capturer l'espace-temps infini dans la finitude d'un monument concret et limité, devant lequel se provoque le sentiment du sublime, voilà l'ambition de l'humanité à rendre la transcendance. Il y a une double opération

---

<sup>19</sup> Benjamin a donné plusieurs descriptions de l'aura. Dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », il définit l'aura d'une œuvre d'art comme « le *hic et nunc* de l'œuvre d'art-l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve ». Plus loin, il évoque l'aura d'un objet historique en disant que « ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique », tandis que l'aura d'un objet naturel se définit comme « l'unique apparition d'un lointain ». Dans « Sur quelques thèmes baudelairiens », il évoque brièvement l'aura d'un objet offert à l'intuition comme « l'ensemble des images qui, surgies de la *mémoire involontaire*, tendent à se grouper autour de lui, l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience même que l'exercice sédimente autour d'un objet d'usage ». Nous entendons ici par l'aura de la transcendance l'ensemble des images, ses sensations, des idées provoquées par la perception directe de la transcendance. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *l'Œuvre III, op.cit.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Ibid.*, p. 329-390.

de substitution: celui de la transcendance au-delà de la perception par le sentiment humain du sublime ; celui du sublime en tant que sentiment par le sublime en tant que représentation.

Pourtant, la transcendance n'est pas séparée de l'homme, le divin s'incarne dans l'humain. A ce stade de l'histoire, l'homme est encore un être complet, il n'est pas aliéné de ?? la transcendance, c'est-à-dire de son origine. Un être complet est en harmonie avec lui-même et avec le monde, car il voit en lui-même et le reste du monde la même incarnation de la transcendance. Il aime mettre en représentation la transcendance, parce qu'il en fait partie intégrante. Pour lui, représenter la transcendance c'est se représenter lui-même, et *vice versa*. D'où la statue de groupe plaquée sur avec la construction. Le groupe de gens nus dansant et se réjouissant ne connaît pas le clivage intérieur, il s'inscrit dans l'espace-temps infini et dépasse pour cela la finitude de leur corps. Ils n'ont pas besoin d'aller chercher la transcendance ailleurs, elle est tout proche d'eux, elle est dans la vie, elle est dans ce monument sublime, elle est dans tout un chacun. Les bras ouverts de la femme que l'on trouve au milieu symbolise le geste triomphal de l'humanité euphorique dans son enfance : elle accueille tout comme émanation de la transcendance, elle célèbre le sublime transcendantal en se célébrant elle-même.

Avec l'évolution du temps, l'histoire de l'humanité passe du geste de la femme triomphante à celui du chef d'orchestre. En même temps, on passe de la monumentalisation du sublime dans l'espace à sa fluidisation dans la durée. Ce qui fait la nuance entre la vue et l'ouïe, c'est que l'on a plus tendance à identifier ce que l'on voit comme objet de perception en dehors du sujet et à incorporer ce que l'on entend comme une partie du sujet. Cela explique peut-être partiellement pourquoi la musique prête davantage à la méditation que l'art visuel, d'autant plus que la musique est un art de durée et que la durée est plus en accord avec la mémoire qui est le moteur de la construction de l'identité du sujet.

Le sentiment de sublime provoqué par la musique intervient au moment où la transcendance commence à se séparer de l'homme. Au lieu de se voir partie intégrante de la transcendance, l'homme transforme celle-ci en une expérience qu'il vit et qu'il peut incorporer en lui-même. Pourtant, l'expérience n'est pas immanente au sujet, car dans l'expérience il y a toujours le monde

(l'espace) et la mémoire (le temps). L'expérience est quelque chose que l'homme doit acquérir avant et mémoriser après, elle n'est pas immanente pour lui. Ceci dit, la dualité sujet-objet est essentielle pour faire une quelconque expérience. Ainsi, le divin n'est plus consubstantiel à l'humain, il devient une expérience à acquérir. Au lieu de se maintenir intact, l'homme recherche les expériences afin de se compléter par l'objet. C'est le moment où l'épopée fait place au roman, l'homme tombe dans la triste solitude dans sa recherche de l'expérience intérieure<sup>20</sup>. Le clivage intérieur est inévitable avec la dualité divin-humain, l'homme n'est plus en harmonie avec lui-même ni avec le monde. Les bras ouverts du chef d'orchestre et sa bouche béante fait référence à l'homme qui se trouve dans une sorte d'extase. L'extase veut dire sortir de soi-même, s'oublier et se réfugier dans l'expérience.

Qu'en est-il quand l'expérience devient impossible ? C'est ce sur quoi le peintre s'interroge dans la troisième image qui est l'éclatement de l'espace et la mort de l'homme. L'époque moderne a réussi à évacuer le divin de l'humain, la soi-disant postmodernité avance encore plus loin dans cette voie en suspectant toute notion de transcendance. Le sentiment de sublime fait même l'objet de raillerie, parce que notre époque ne produit plus de sublime. Non seulement l'homme a détrôné la transcendance, mais il se coupe la seule voie qui lui reste vers celle-ci, à savoir, l'expérience. L'individu est aliéné de son environnement à cause du rétrécissement de l'expérience collective<sup>21</sup>, il est aussi bien aliéné

---

<sup>20</sup> Benjamin a une jolie comparaison pour la distinction entre l'épopée et le roman. « Pour l'épopée, l'existence est un océan. Rien n'est plus épique que l'océan. Bien entendu, on peut adopter à son égard toute sorte d'attitudes. Par exemple, s'allonger sur la plage, écouter le ressac et ramasser les coquillages qu'il rejette. C'est ce que fait le poète épique. On peut aussi voyager sur l'océan. On peut le faire pour de nombreuses raisons, ou même sans aucune. On peut partir en mer et puis, au large, aucune terre en vue, rien que la mer et le ciel, entreprendre une croisière. C'est ce que fait le romancier. Il est vraiment solitaire et muet. », Benjamin, « La crise du roman », dans *Œuvre III, op.cit.*, p.189-197.

<sup>21</sup> « Le civilisé des villes immenses revient à l'état sauvage, c'est-à-dire isolé, parce que le mécanisme social lui permet d'oublier la nécessité de la communauté et de perdre le sentiment du lien entre les individus, autrefois réveillés incessamment par le besoin. Tout perfectionnement du mécanisme social rend inutiles des actes, des manières de sentir, des aptitudes à la vie



de lui-même parce que l'expérience personnelle qu'il pourrait avoir est uniformisée, standardisée et mise en marchandise. Le monde n'est plus celui qui lui était consubstantiel ni celui qu'il essayait de rejoindre par l'expérience, mais un monde qui lui est étranger, même étanche. Le rapport qu'il a à lui-même n'est plus l'harmonie ni le clivage, mais l'« insoutenable légèreté de l'être ». L'homme dépourvu de la transcendance et rompant avec la voie de l'expérience vit dans la vacuité du sens.

L'aspiration à l'absolu est enracinée chez l'être humain, l'homme a besoin de la transcendance pour dépasser sa finitude, quelque soit le moyen. Pourtant, la question est que quand la transcendance n'est plus en lui ni en dehors de lui (c'est-à-dire qu'il est encore possible de l'acquérir par l'expérience), où peut-il encore aller la chercher ? La réponse est sans doute ceci : il ne peut que se construire une transcendance au prix de sa propre existence. Mettre en scène la mort par le geste sublime tendu vers le ciel, transformer la destruction de l'existence en une espèce d'« opéra glacé », là réside le bouquet final de la quête instinctive de la transcendance chez l'humanité.

### **Conclusion :**

On voit que la composition des tableaux de Monory demeure conforme au schéma hérité du *Quattrocento*. Le montage auquel il procède ne vise pas à décomposer l'espace et le temps comme le font les artistes du cubisme analytique<sup>22</sup>. Au contraire, il conserve la visibilité des espaces-temps uniques pour les mettre en parallèle. Son montage ne passe pas par le « démontage » et le « remontage », c'est plutôt un procédé de « rajout ». En d'autres termes, le montage monorien n'a pas pour but de détruire un instant pour mettre à nu le caractère fabriqué, reconstitué, synthétique de l'« instant prégnant », il conserve chaque « instant

---

commune », Paul Valéry cité par Benjamin, dans « Sur quelques thèmes baudelairiens », *op.cit.* p. 360.

<sup>22</sup> « [...] les principes du cubisme analytique consistent pour l'essentiel, on le sait, à tirer les conséquences de la leçon de Cézanne selon laquelle toute figure naturelle peut se décomposer en volumes simples (sphères, cubes, etc.), et d'autres part à multiplier les points de vue différents sur le même sujet à l'intérieur d'un seul tableau. Ce second principe amène à construire le tableau comme un collage imaginaire de fragments possédant chacun sa logique spatiale et aussi, souvent, sa logique temporelle. » Jacques Aumont, *op.cit.*, p. 189.

prégnant » ainsi que leur teneur sentimentale en vue de faire contraster les diverses expériences spatio-temporelles.

« Couleur n°1 » révèle les deux visages d'un même instant, celui-ci peut être vécu comme un « instant explosif » ou une simple durée, la perception distinctive des différentes modalités temporelles (en l'occurrence le sens de l'instant et celui de la durée) est brouillée. « La voleuse n°4 » enchaîne trois espaces-temps différents et les fait correspondre à trois réalités différentes, à savoir la mémoire, le rêve et le pur être. C'est ainsi que les espaces-temps comme construction objective se transmutent en expérience intérieure. « Opéra glacé n°9 » rapproche trois instants en les examinant sous un même angle : le sublime. Les trois instants semblables transmettent trois significations différentes d'une même expérience.

A travers ces trois tableaux, Monory essaie de nous transmettre un message : l'espace et le temps sont des expériences vécues par les individus conditionnés par leur contexte historique et social. En retour, par la construction de l'expérience spatio-temporelle c'est l'expérience de l'« être au monde » qui est mis en jeu. C'est pour cela que le montage de Monory n'est pas analytique ni critique, il est romantique. La juxtaposition de diverses perceptions spatio-temporelles éveille chez le spectateur une nouvelle expérience reconstruite, chargée d'une forte teneur sentimentale : il est émerveillé par l'épaisseur de son expérience existentielle.

## BIBLIOGRAPHIE

Aumont, Jacques. *L'image*, Nathan, 1990.

Benjamin, Walter. *Œuvre*, Folio Essais, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, 2000.

Bergala, Alain. *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Les cahiers de l'auto-visuel, 1977.

Francastel, Pierre. *Peinture et société, naissance et destruction d'un espace plastique de la renaissance au cubisme*, Denoël/Gonther, 1977.

- Frydman, Maurice. *Je suis*, entretiens avec Nisargadatta Maharaj recueillis par Maurice Frydman, trad. de la version anglaise, Les deux océans, 1982.
- Lessing, *Laocoon*. édition française intégrale, coll. Savoir : sur l'art, L'Hermann éditeur des sciences et des arts, 1990.
- Le Thorel, Pascal. *Monory*, Paris musée, 2006.
- Lyotard, François. *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, *Monory*, Le Castor Astral, 1984.
- Marin, Louis. *Etudes sémiologiques, écritures, peintures*, Klincksieck, 1971.
- Panofsky, Erwin. *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, précédés de la question de la perspective par Marisa Dalai Emiliani, Editions de Minuit, 1975