

FRAC Provence
Fonds Régional d'Art Contemporain
Alpes Côte d'Azur

Jacques Monory

Documentation FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur

Le centre de documentation est ouvert du mardi au samedi de 12h à 19h

Nocturne : un vendredi par mois jusqu'à 21h

20 boulevard de Dunkerque 13002 Marseille - France / T. +33 (0)4 91 91 27 55 / www.fracpaca.org

Contacts : virginie.clement@fracpaca.org / elsa.pouilly@fracpaca.org

Jacques Monory

Né en 1934 à Paris
Vit et travaille à Cachan

Son site personnel : www.jacquesmonory.com

Ses galeries :

- Galerie Sonia Zannettacci, Genève : www.zanettacci.com
- Galerie Andata/Ritorno, Genève : www.andataritornolab.ch
- Galerie RueVisconti, Paris : www.ruevisconti-editions.com

Œuvre dans la collection du FRAC



documentation FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur

Inv. : 89.158

Jacques MONORY

Fragile n° 12, 1989

De la série *Fragile*

Huile sur toile

170 x 340 cm

Crédit photographique : Yves Gallois

© ADAGP, Paris 2014

Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur

Jacques Monory

Fragile n° 12, de la série *fragile*
1989
Huile sur toile
170 x 340 cm

Inv.: 89.158

Ce tableau fait partie de la série "fragile" peinte de 1985 (n°1) à 1990 (n°14).

Cette suite n'a pas été faite en un seul temps, mais intercalée parmi des séries plus systématiques comme "la voleuse", "le peintre", "alptraum" ou "tanatorolls".

Le sujet de cet ensemble est la fragilité des images, des choses, de l'histoire.

La dimension des tableaux n'est pas toujours identique comme dans la plupart des autres séries. Les images sont très différentes et les couleurs varient ; les premiers numéros sont en "Technicolor" et les derniers noirs.

"Fragile n°12" est un tableau qui a changé plusieurs fois pendant son exécution, il reste des traces de couleurs, des formes ont été modifiées ; ce qui donne cette espèce de chaos figé par la monochromie.

Il est un des premiers tableaux où des préoccupations d'ordre plus pictural se sont ajoutées à ma manière de peindre.

Le petit jouet en peluche devant le micro donne un commentaire inaudible de la situation.

Jacques Monory
Cachan, le 14 septembre 1999.

VIE DE L'ŒUVRE

Fragile n° 12, de la série *fragile*

Inv.: 89.158

L'art politique en France du XVIème siècle à nos jours, Centre d'arts plastiques, Villefranche-sur-Saône, 21 avril-10 juin 1989

La Figuration dans la collection du Frac, Galerie municipale Remp'Arts, Toulon, 10 septembre-13 octobre 1990

Art Jonction International, Palais des Expositions, Nice, 5-9 juillet 1990

Parc régional de matériel, Vitrolles, 15 mai-15 juin 1990

Théâtre de l'Olivier, Istres, 15 mai-15 juin 1992

Une sélection d'œuvres du Frac, Le Capitou, Fréjus, 9 mars-13 juin 1993

Aspects d'une collection : Figuration narrative, Chapelle du Collège, Carpentras, 6 août-2 octobre 1994

Peintures d'histoires, Villa Tamaris Pacha, La Seyne-sur-Mer, 21 juillet-24 septembre 1995

73ème Foire Internationale de Marseille, Palais des Arts, Marseille, 26 septembre-6 octobre 1997

Tableaux d'une histoire, Villa Arson, Nice, 24 octobre-19 décembre 1998

Château-Musée Grimaldi, Cagnes-sur-Mer, 15 février-30 mai 1999

La figuration narrative, Château-Musée Grimaldi, Cagnes-sur-Mer, 1 juin-31 décembre 1999

FRAC Provence
Fonds Régional
d'Art Contemporain
**Alpes
Côte d'Azur**

Expositions/textes critiques

Jacques MONORY

-
- Né à Paris en 1934.
 - Vit et travaille à Cachan (Val-de-Marne).
 -
-

«Dès 1962, Jacques Monory rompt avec l'abstraction pour aborder la description de la société moderne. Il présente des images de la vie quotidienne qu'il passe au crible de ses fantasmes. Ses tableaux parlent de son expérience avec le monde».

(Le portrait dans l'art contemporain 1945/1992 - Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice 1992).

«Le temps chez Jacques Monory est nié, puisque pris entre un passé refusé, annulé, liquidé, un présent illusoire et un avenir aveugle dominé par la violence et la mort ; coincé entre deux néants, le présent n'est qu'une pellicule dont les frontières avec le rêve, l'imaginaire, s'effacent ; tout ce qui existe est déjà mort. La couleur monochrome, lilas ou bleu ne fait que renforcer ce sentiment de «déréalisation», augmenter la contradiction entre l'impression de réalité photographiée et le climat «d'onirisme actif» qui baigne le tout».

(Pierre Gaudibert, Jacques Monory, Opus n°38, novembre 1972).

«L'oeuvre de Monory est compréhensible par tous - on pourrait dire qu'elle est populaire, si ce mot n'était pas si souvent entaché de suspicion et de malentendu. Ses tableaux semblent semblent sans problème de lisibilité. Or c'est justement - et paradoxalement - le fait de paraître sans problème de lisibilité qui en constitue un de problème, et d'importance(...)

En ne revendiquant pas les séductions habituelles de la peinture moderne : gestualité, matière, déformation, abstraction... Monory affirme que l'art est ailleurs. mais plus un langage est défini, plus son ailleurs est dans l'ici et le maintenant... et plus il se presse et se fait urgent».

(Pierre Tilman, Monory, Editions Frédéric Loeb, Paris 1992).

L'oeuvre de Monory entretient par ailleurs un rapport étroit avec l'image cinématographique.

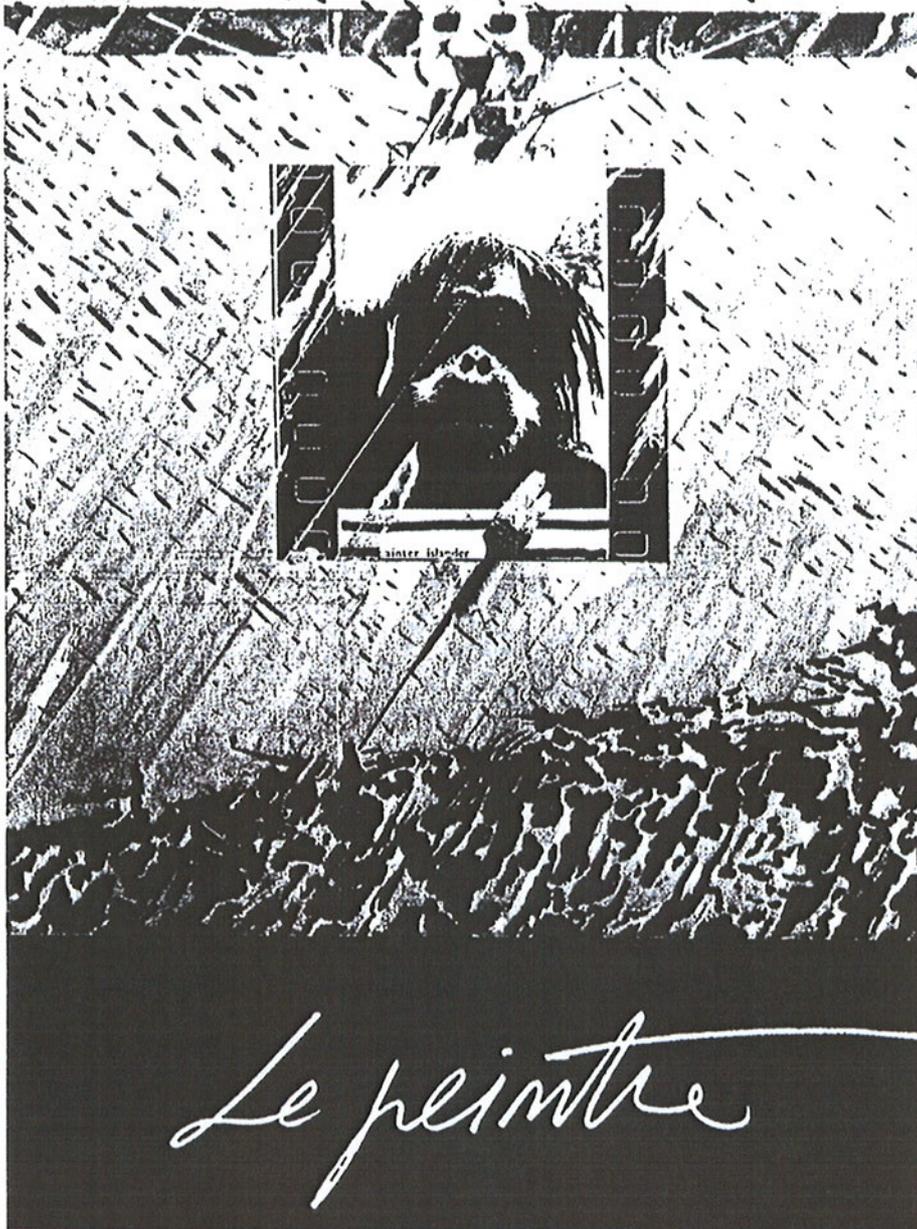
«Je ne peux pas peindre, raconter une histoire, mener un récit comme je l'aurais fait si la télévision, la presse, le cinéma, la vidéo n'existaient pas. L'image a perdu son innocence. Il faut tenir compte de son inflation(...) le découpage, le montage et certains effets spéciaux du cinéma libèrent le récit de la chronologie naturaliste, suppriment les temps morts et jouent avec l'ellipse. C'est ce que je veux faire sur ma toile».

(Monory. L'image et le scandale - entretien avec Claude Bouyeure. Opus international n°114).

OPUS N° 114
juin / août 89.

MONORY

L'IMAGE ET LE SCANDALE



Jacques Monory. Le peintre.

Claude Bouyeure : Vous êtes le seul peintre, à ma connaissance dont les tableaux entretiennent un rapport étroit — et voulu — avec les images du cinéma. Chez vous tout bouge, glisse, insensé, pressé. Il n'est pas possible de retenir le temps. Il se défile. Vos figures, vos personnages sont tendus vers le vide, l'extérieur. Ils regardent vers le dehors, hors-champ. La toile n'est pas

un lieu de séjour, c'est un écran. Mais aussi un miroir. C'est l'espace devant le tableau — là où se trouve, en somme, le spectateur — qui est reflété dans le miroir, mais devenu mythique, irréel. Le miroir reste toujours un miroir, un paravent, un lieu de rêve, mais aussi de protection. C'est un espace d'évasion. Tout comme l'écran.

Jacques Monory : Je ne peux pas peindre, raconter une histoire, mener un récit comme je l'aurais fait si la télévision, la presse, le cinéma, la vidéo n'existaient pas. L'image a perdu son innocence. Il faut tenir compte de son inflation, de la domination grandissante des circuits information/communication. A tout moment l'image surgit. Folle, crue. L'histoire de n'importe qui, n'importe où se constitue devant nous. Les catastrophes de l'Histoire contemporaine viennent s'intégrer au quotidien. Tout devient d'une valeur égale et requiert une attention soutenue, très dispersée et très active. La technique cinématographique, dans toute sa richesse, me paraît être un des moyens les plus efficaces pour rendre ce climat. Le découpage, le montage, et certains effets spéciaux du cinéma libèrent le récit de la chronologie naturaliste, suppriment les temps morts et jouent avec l'ellipse. C'est ce que je veux faire sur ma toile.

C.B. : *En effet, vos récits se développent comme produits par des mouvements d'appareils, des effets de caméra avec des cadrages, des métamorphoses d'espace, de lumière, de couleur qui sont des prolongements, des commentaires, des cadences. J'ai d'abord été tentée de vous comparer à Godard pour votre façon de ne pas être dupe de la vérité de la fiction, de transformer le quotidien en catastrophe, de mélanger la douceur et la violence. Réflexion faite, c'est Resnais qui me vient à l'esprit parce que, comme lui, vous jouez avec le mythe et le destin, vous vous servez de figures iconiques, de récurrences, de symboles feuilletonesques — séduction, nostalgie, mort, amour, hère... —, vous intégrez l'histoire au récit romanesque, faites intervenir le passé comme imaginaire. Enfin, le lyrisme du matériau est utilisé comme principe formel. Vos hommages pourtant vont au cinéma hollywoodien. Aux films de Hawks.*

J.M. : Entre les années 38 et 50 le cinéma américain a occupé une place si importante qu'il demeure une référence obligée. Le cinéma européen en est encore marqué. Je suis d'ailleurs surpris qu'aucun peintre américain n'ait vraiment utilisé les ressources de l'image cinématographique.

C.B. : *Votre dernière série s'intitule « Le Peintre ». Vos tableaux sont des portraits de singes.*

J.M. : Depuis l'Égypte, où il a fait l'objet d'un culte en passant par la Grèce où on le peignait sur des vases, Rome qui s'en amusait, le Moyen Âge qui le voyait comme le Diable, le singe est présent dans la peinture. Ucello, Pisanello, Brueghel ont dessiné des singes pour les cabinets zoologiques. Hogarth s'est portraituré en singe en train de peindre. En Chine le philosophe qui souvent était aussi peintre est montré sous les traits d'un singe calligraphe. Le goût de la farce s'exprime chez Téniers — et beaucoup d'autres — avec des singes habillés et coiffés de chapeaux à plumes. Il y a le singe sculpteur de Watteau, le singe peintre de Chardin. Grandville a représenté Delacroix et Ingres sous la forme de singes...

C.B. : *Le peintre fait le singe ?*

J.M. : Sans doute se croit-il tenu de le faire. Autrefois pour recevoir des médailles, être reçu au Salon, à l'Académie des Beaux-Arts... Les choses ne sont pas différentes. Mais en plus maintenant il veut être reconnu comme moderne. Moderne à perpétuité. Pour des raisons qui tiennent au marché de l'art la mode incline l'artiste à changer. Comme elles passent vite il doit « coller au leurre ». Être « performant » comme un cadre, un patron d'entreprise. C'est ainsi que l'on devient un petit pompier mobile.

C.B. : *Vous ne vous sentez jamais obligé de faire le singe ?*

J.M. : Si parfois. Mais plutôt j'ai essayé d'avoir l'air d'être ce que je suis. Alors, il faut savoir qui l'on est, et c'est tout le travail de la peinture.

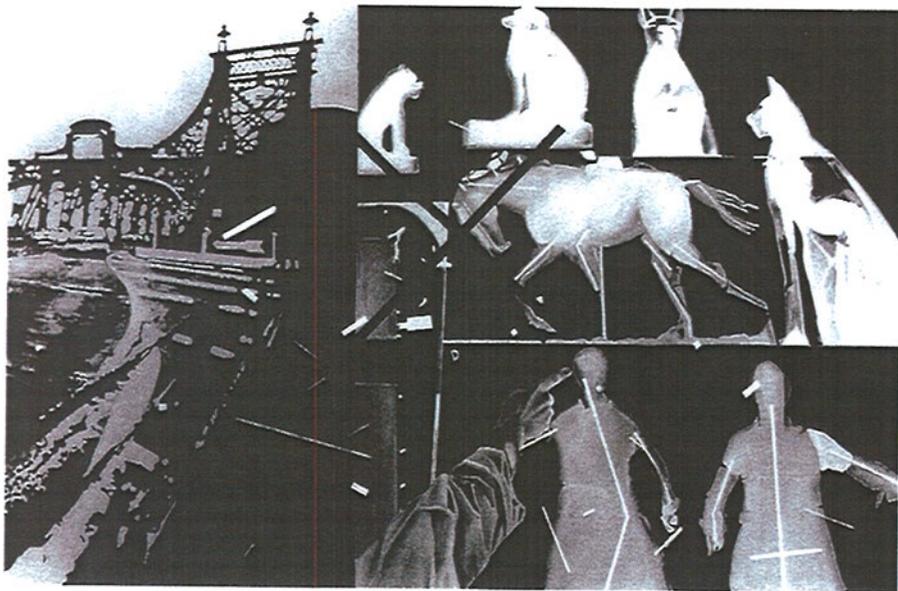
C.B. : *Votre peinture est tout à la fois caustique et sentimentale. Moi je vous vois comme un « anartiste ». Vous occupez la position, d'une subjectivité absolue, de celui qui produit et détruit avec humour et arbitraire, ne laissant rien intact, survivant à la fin de l'art... Vos tableaux sont de petits scandales ■*

Films de Jacques Monory :

Ex. film 16 mm monochrome bleu (1968)
Brighton Belle, 16 mm couleur (1973)

Galerie Lelong

Jacques Monory
Enigme n° 4.
Peinture et néon
230 x 150.
1992.



"ME PERSUADER QUE JE SUIS MORT..."

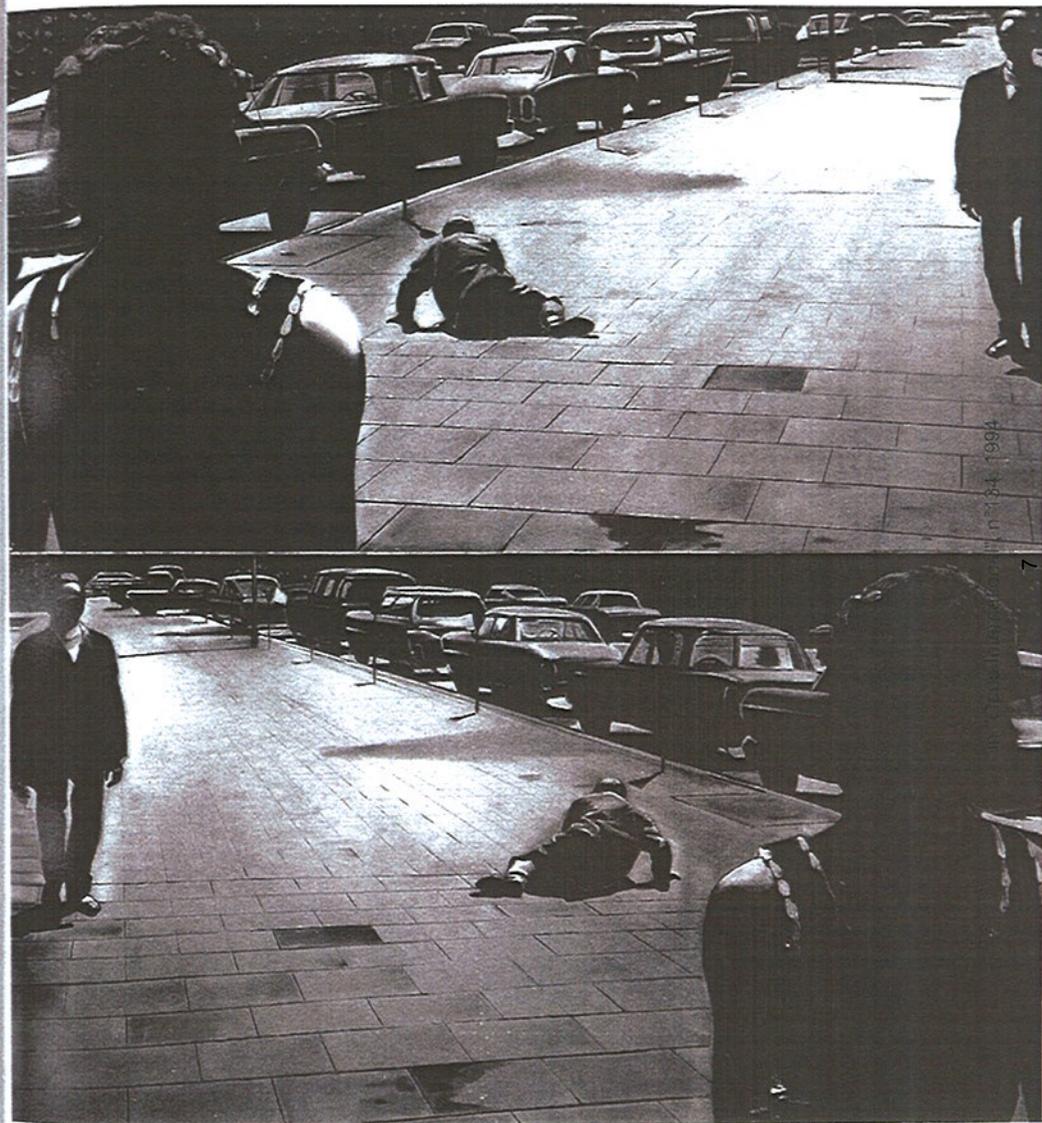
ENTRETIEN DE JACQUES MONORY
AVEC GÉRALD GASSIOT-TALABOT
ET JEAN-LUC CHALUMEAU

Gérald Gassiot-Talabot : La mort semble avoir l'apparence d'un mur dans tes tableaux récents. La mort est ici véritablement comme une butée en béton, elle n'est pas du tout cotonneuse. C'est moins un lieu de passage qu'un arrêt brutal.

Jacques Monory : Elle a peut-être l'apparence d'un mur, mais ce qui est intéressant pour moi, c'est de savoir comment on peut sauter par-dessus ce mur.

Jean-Luc Chalumeau : Après Kierkegaard, Camus disait que devant le mur de l'absurde, c'est-à-dire le mur de la mort, on peut s'asseoir et ne rien faire, ou bien y peindre des fausses issues, ou bien encore sauter franchement par dessus. Tu ferais donc le pari du troisième choix.

J.M. : Je pense que la meilleure position pour le sauter, alors que l'on n'a aucune idée de ce qu'il y a der-



Jacques Monory.
Noir n° 3.
Huile sur toile.
150 x 150.
1990.

rière, est celle des philosophes antiques. La question de la mort incite la plupart des gens à s'exciter pour essayer de tout oublier. Il me semble qu'il faut au contraire prendre une conscience philosophique de notre situation, et essayer de ne pas courir.

G. G-T. : Les Grecs avaient des attitudes très variées devant la mort. Quelles sont celles qui ont ta préférence ?

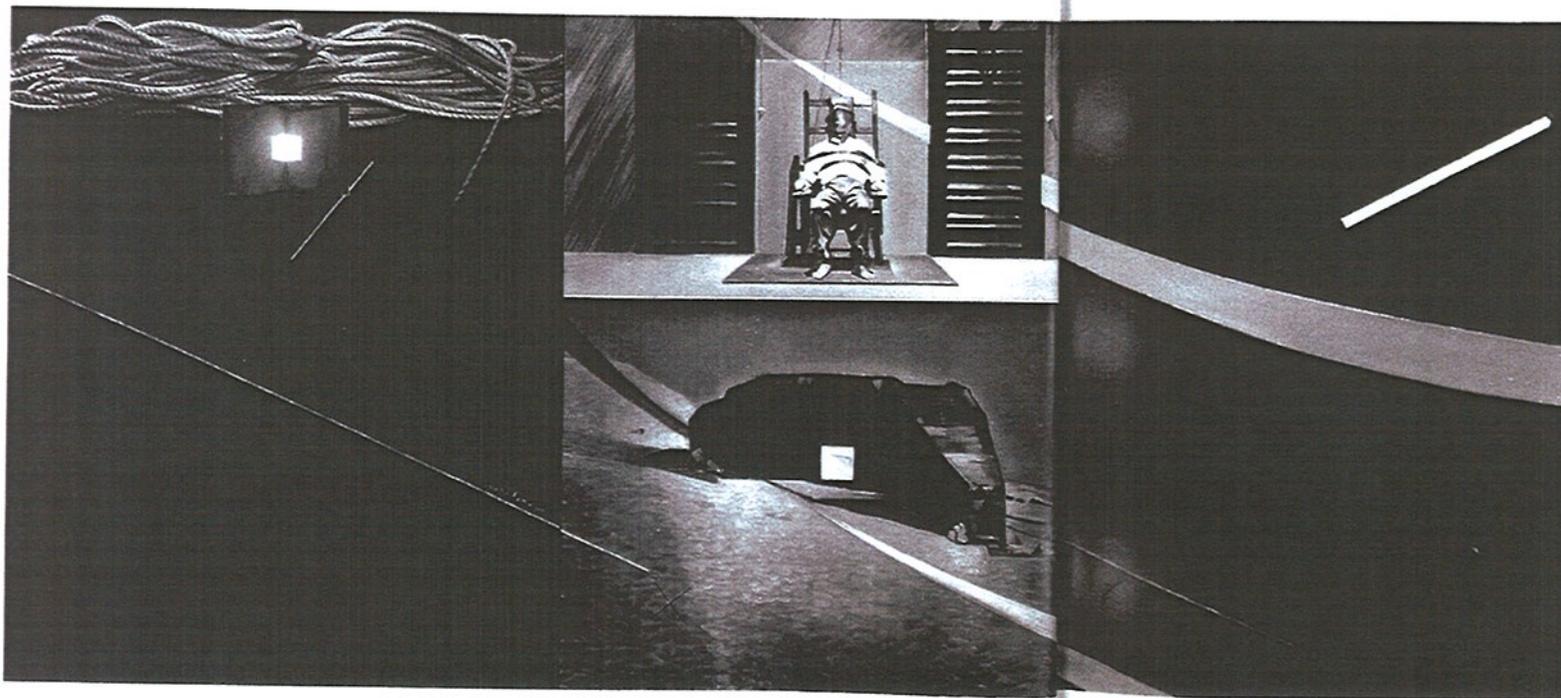
J.M. : Les cyniques me plaisent beaucoup. Je ne sais malheureusement pas comment la plupart des philosophes grecs ont joué leur propre mort. Je ne sais pas comment est mort Epictète, ou Diogène. En revanche, Sénèque est un modèle : il a assumé sa mort en fonction de son enseignement. Comme il a dit : fais-le !

G. G-T. : Si ton mur apparaissait infranchissable, ce serait une manière d'exprimer métaphoriquement une certaine conception de la mort.

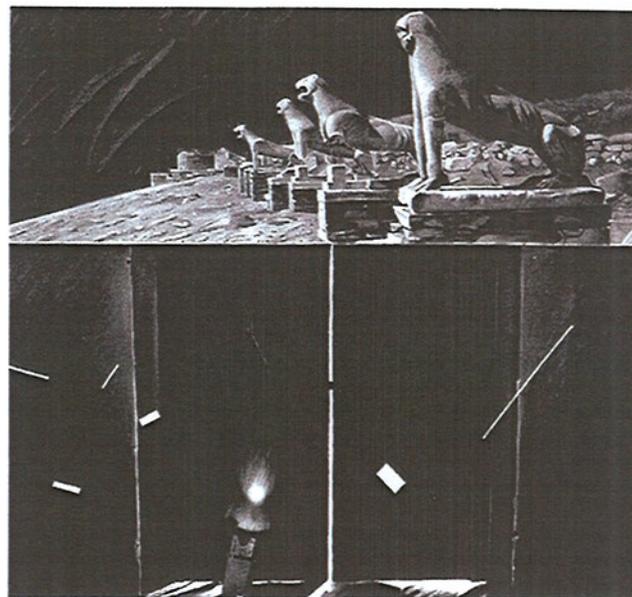
J.M. : Je ne m'occupe de la mort qu'en tant qu'elle est un passage. C'est pourquoi mes murs peuvent être interprétés comme ayant des brèches, des ouvertures. Mais je ne m'occupe absolument pas de ce qu'il y a derrière. Si l'on me demande ce que je crois à ce sujet, je réponds honnêtement qu'à mon avis il y a un grand noir. J'ignore ce qu'il y avait avant de naître. Je ne sais pas davantage pour l'après la mort. Les théories de la réincarnation me paraissent grotesques : ce ne sont que des enfantillages pour se défendre contre l'idée terrifiante de la mort.

G. G-T. : Même si des millions et des millions de gens croient à la réincarnation ?

J.M. : Les statistiques ne prouvent rien dans cette affaire. Ce n'est pas parce que des millions de personnes croient en la résurrection des corps qu'elle cesse pour autant d'être une idiotie.

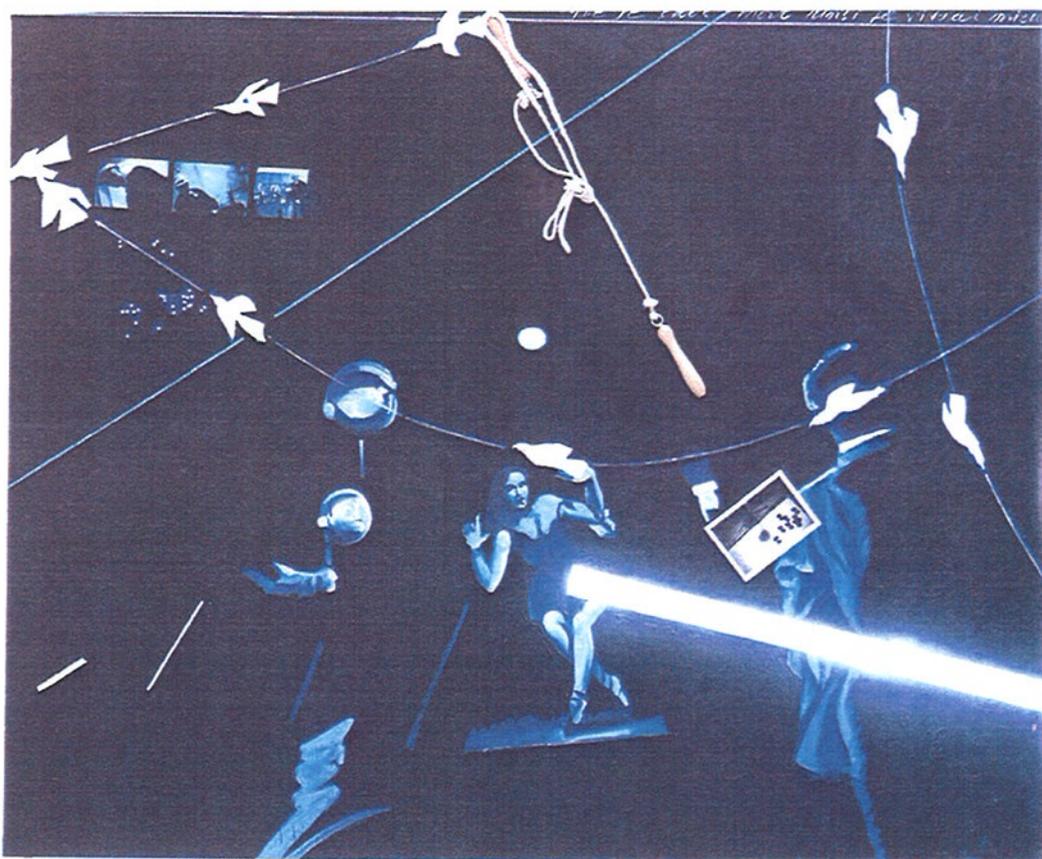


Jacques Monory.
Enigme n° 8.
Peinture et néon.
162 x 390.
1993.



Jacques Monory.
Enigme n° 3.
Peinture, objet.
150 x 160.
1992.

in "Opus International", n° 134, 1994



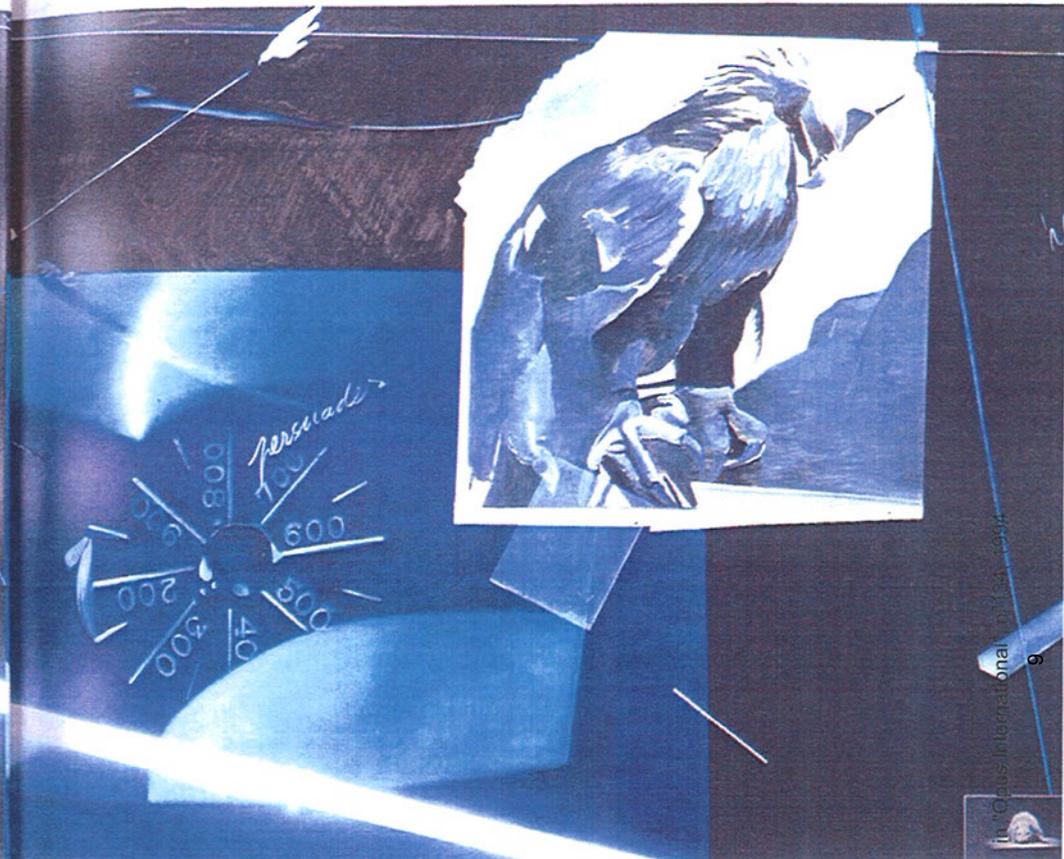
G. G-T. : Cependant des esprits remarquables ont médité là-dessus, et ont fini par y croire.

J.M. : Même de grands esprits peuvent éprouver, au fond d'eux-mêmes, la panique devant la mort. Ils cherchent alors tout naturellement une solution pour en être délivrés. Moi je panique sans solution.

G. G-T. : Dans nombre de tes toiles à l'atmosphère bleue, on observe des personnages errants, dont les occupations sont indéterminées. J'y vois une représentation de l'enfer selon les Antiques. Dans les tableaux auxquels je pense, il n'y a ni souffrance, ni joie. Dante, qui était pétri de culture antique, imaginait ainsi l'état des âmes des Champs-Élysées qui sont interrogées dans *l'Enfer*. Elles éprouvent comme une

immense fatigue, elles traînent leur éternité sur elles. C'est bien cette terrible mélancolie que je retrouve dans ton œuvre.

J.M. : Je vois pour ma part dans mes tableaux une grande vitalité plutôt qu'une quelconque mélancolie. D'ailleurs, pour ne jamais cesser de faire des tableaux pendant toute une vie, il me semble qu'il faut une certaine santé ! Ce que tu appelles mélancolie est sans doute le recul, la distance que je dois établir pour pouvoir réfléchir sur cette vitalité même. La mélancolie ou l'angoisse triomphantes m'empêcheraient de peindre. Si je peins un sujet dur, comme ce type qui s'écroule dans *Noir n° 9*, c'est pour évacuer l'angoisse, pas pour m'éterniser dessus.



Jacques Monory.
Enigme n° 1.
Peinture, objet, néon.
150 x 386.
1992.

G. G-T. : Pour ce qui est de ce tableau, de toute façon, ce n'est plus de la mélancolie, c'est de l'horreur pure.

J.M. : C'est une horreur quotidienne. Ici elle est même glacée. Je manifeste mon désir de recul en additionnant deux images inversées de la même scène.

G. G-T. : En donnant deux visions inversées de la même scène, c'est comme si tu la bloquais temporellement.

J-L. C. : Pour parler d'une horreur qui n'est pas quotidienne, par exemple celle du génocide pendant la dernière guerre, tu as fait un tableau qui ne montre pas des personnages, mais seulement une architecture : celle du camp d'Auschwitz en l'occurrence. C'est une toile d'une extraordinaire efficacité de 1976 qui a été

in Ogus International n° 124, 1997

récemment montrée au Centre Pompidou pour l'exposition sur *La Ville*. Il me semble que pour exprimer des choses extrêmement fortes, tu choisis toujours des solutions d'une grande sobriété.

J.M. : Il y a tout de même un personnage dans ce tableau : une petite jeune fille dans un coin. Une Polonaise que les nazis avaient destinée à la reproduction de beaux mecs blonds.

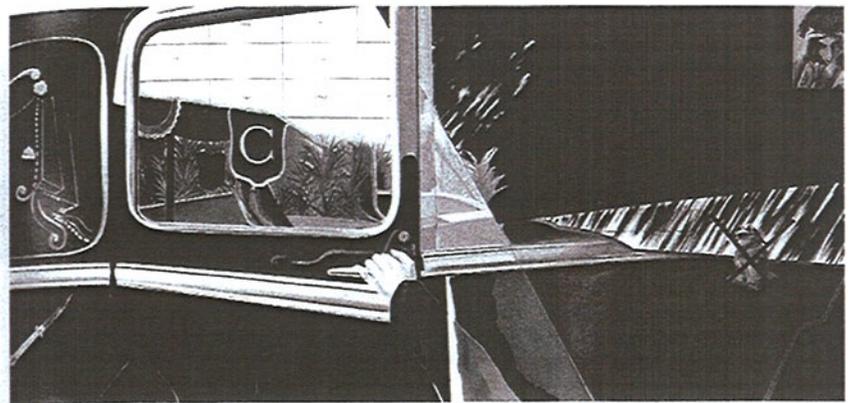
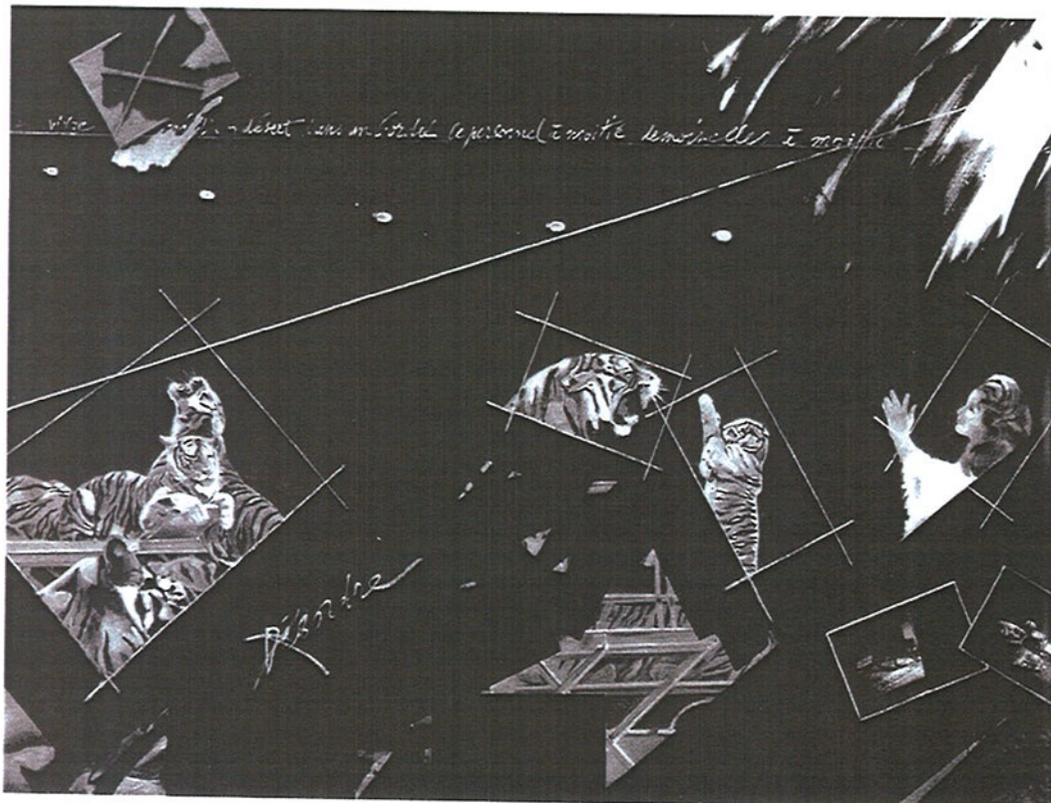
J-L. C. : Cela n'ôte rien, bien sûr, à la sobriété dont je parle. Il y a parfois beaucoup de violences figurées dans tes tableaux : des meurtres, des armes à feu, des

impacts de balles, mais ce n'est jamais théâtral. Comme dans *Noir n° 9*, où une simple technique d'inversion de l'image nous invite à réfléchir sur la question de la condition humaine et de la solitude sans avoir l'air d'y toucher.

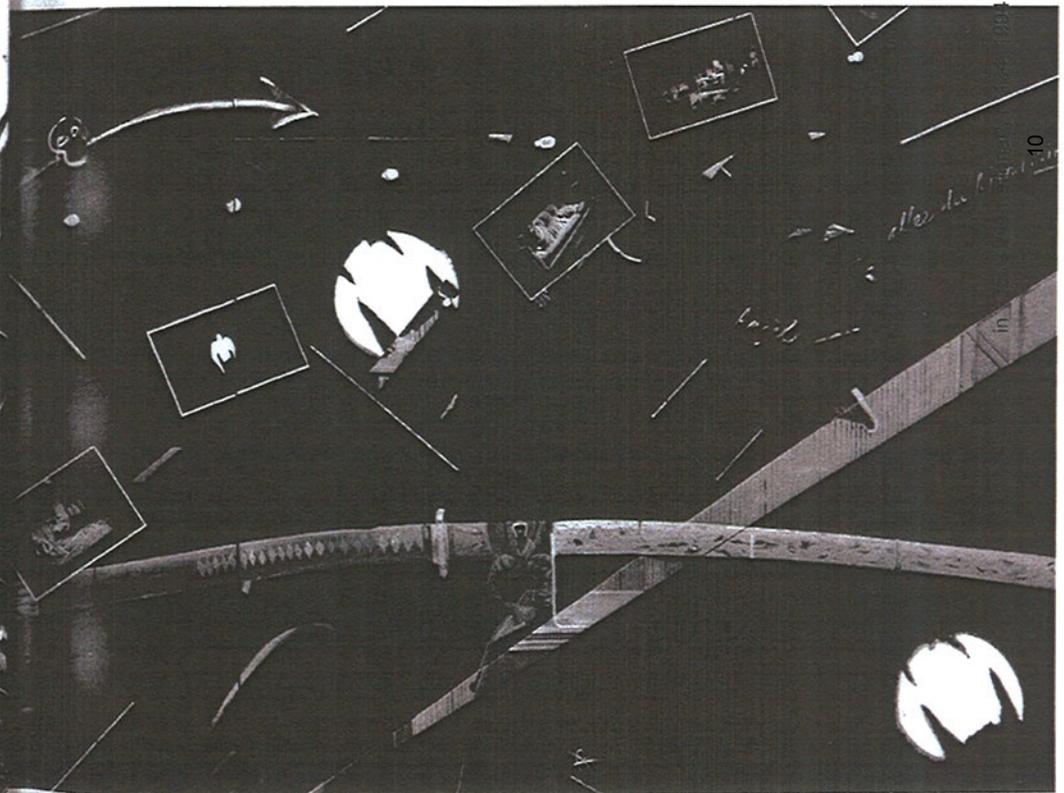
G. G-T. : Ce tableau parle d'ailleurs moins de la mort elle-même que du conditionnement social de la mort. A tel point que l'on a pu penser que le peintre portait un jugement.

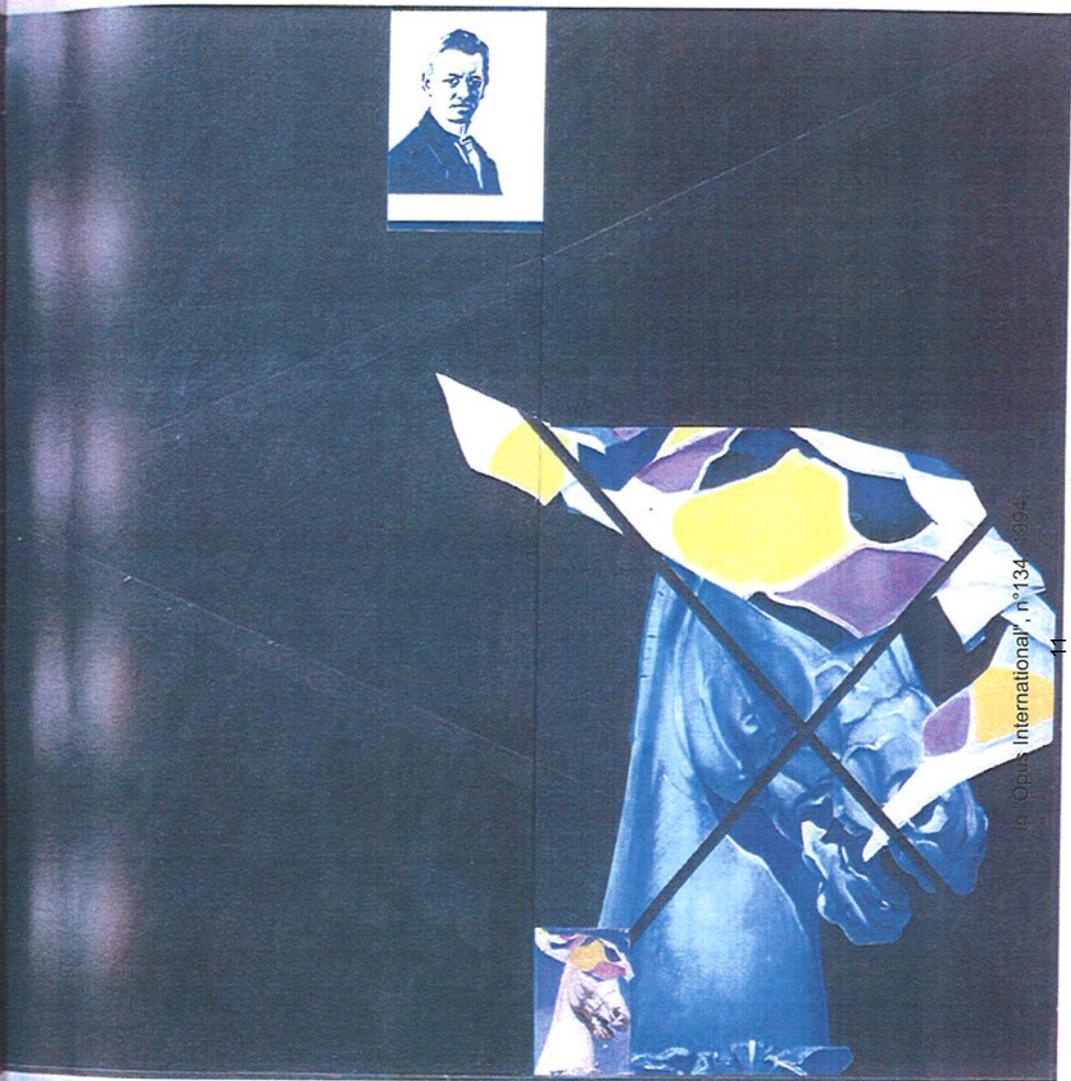
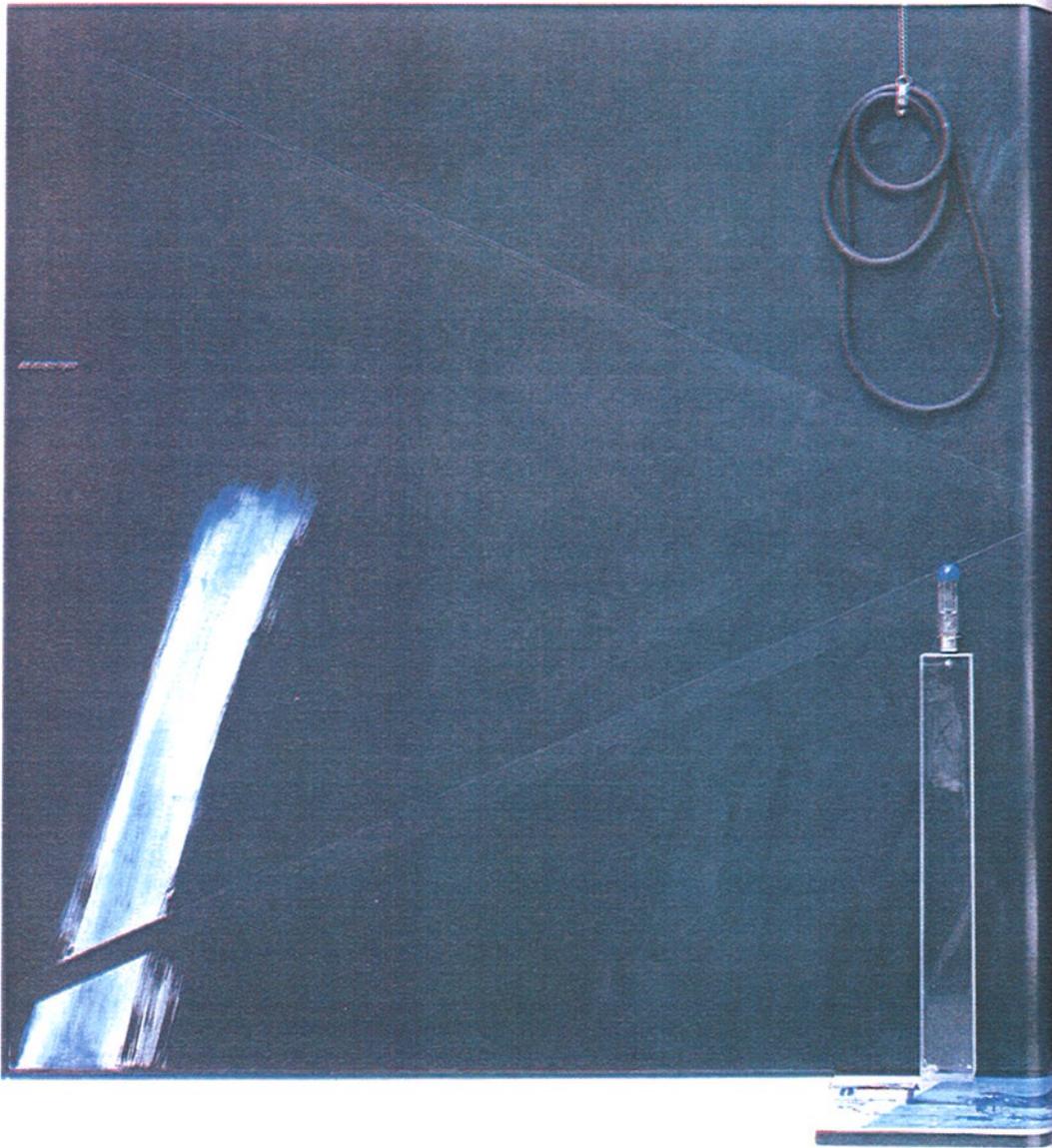
J.M. : Il n'y a pas de jugement, mais il y a effectivement, comme tu le disais tout à l'heure, un effort pour arrêter le temps. La manipulation de deux clichés essaie de matérialiser ce que je recherche dans la vie : arrêter le temps, prolonger les instants, je n'ai pas envie de voir filer la vie.

Jacques Monory.
Enigme n° 11.
Peinture, photos.
150 x 420.
1993.

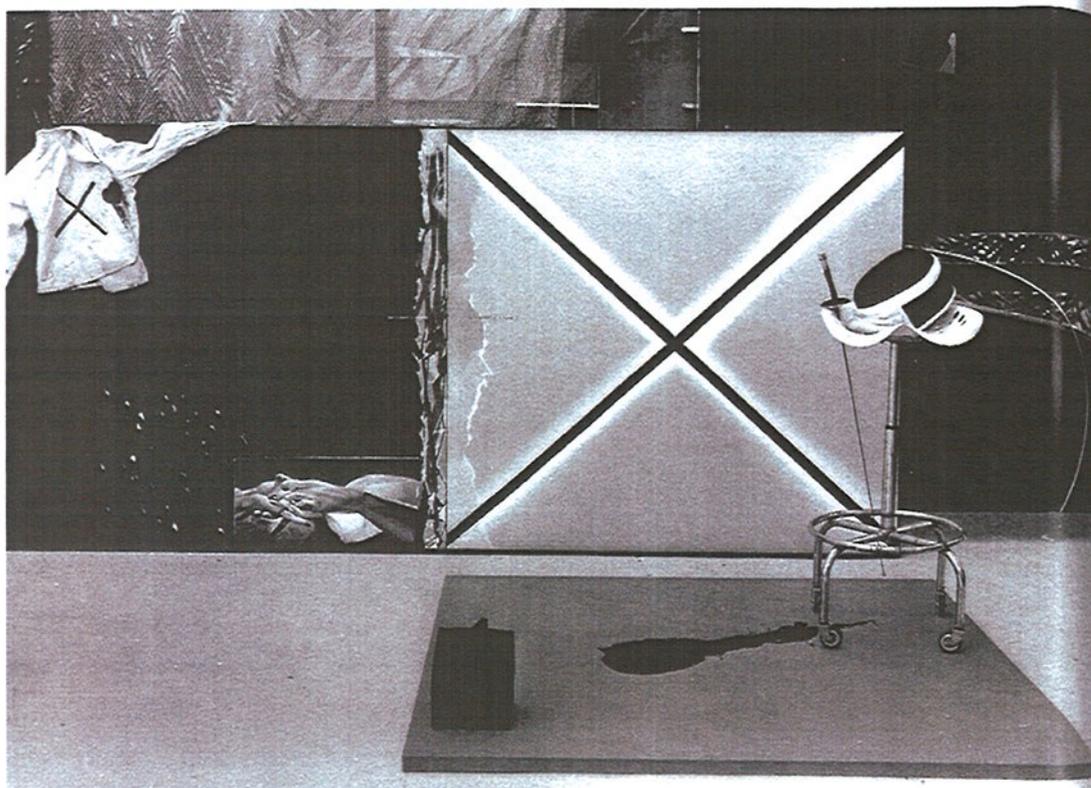


Jacques Monory.
Noir n° 10.
Huile sur toile.
150 x 320.
1990.

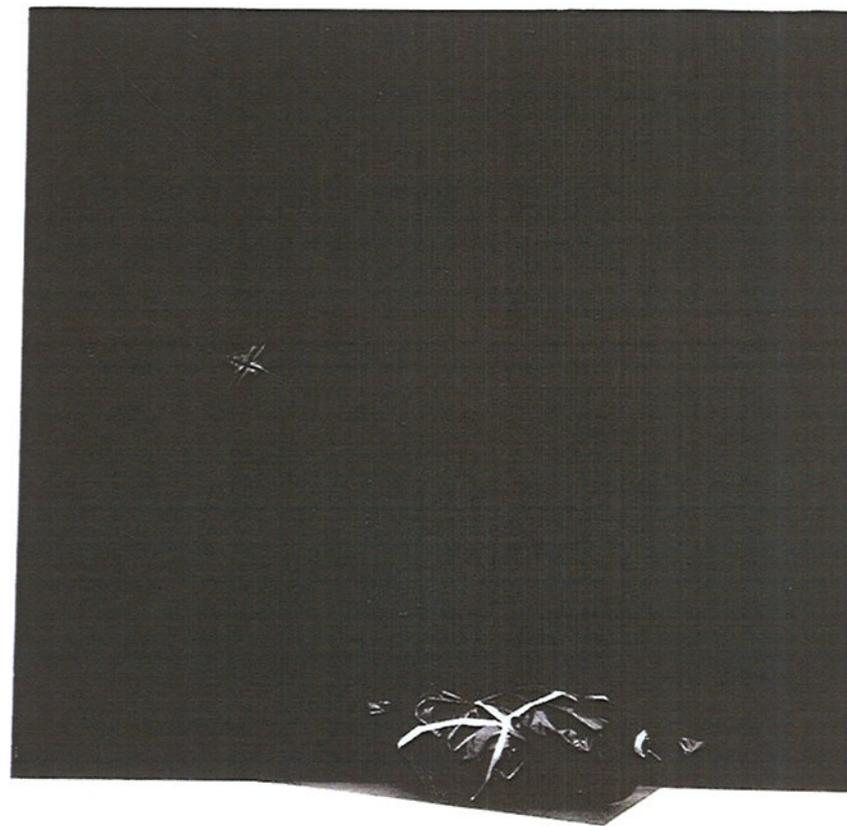




Jacques Monory.
Enigme n° 13,
(Hommage à Schwitters)
Peinture, objets.
150 x 320.
1993.



Jacques Monory.
Enigme n° 15.
Peinture, objets.
3 panneaux 150 x 160.
1994.



Jacques Monory.
Enigme n° 12.
Peinture, objet.
150 x 160.
1992.

J-L. C. : Le noir signifie conventionnellement la mort dans notre société. Pour toi aussi, à en juger par l'importance écrasante du noir dans la série en cours.

G. G-T. : Il est vrai que tous les peintres n'utilisent pas le noir pour traiter de la mort : Télémaque, par exemple, prend le blanc.

J.M. : Je travaille en ce moment à un grand triptyque, chacun des panneaux illustrant l'un des termes de la trilogie passé/présent/avenir. Au départ, il s'agissait de ma contribution à un projet d'exposition imaginé par Alain Jouffroy sur le thème de l'année 1999. Comment voyez-vous le futur ? La question m'a excité.

Naturellement, je ne peux parler que pour moi. Je ne dis pas comment je vois l'évolution à venir de la société en général, mais je dis comment j'espère m'y situer moi-même. Il m'est arrivé de faire des tableaux "politiques" dans le passé, mais même alors, il ne s'agissait en fait que de moi par rapport à la politique. Dans l'état d'avancement actuel du triptyque, il n'y a que les deux premiers panneaux qui sont peints. Le pre-

mier, bleu, a pour thème un accélérateur de particules. Le deuxième est presque entièrement noir, il doit être mis en relation avec toute une série de toiles récentes sur le thème des *Enigmes*. Je dis énigmes parce que, à la différence des précédentes séries dont chaque tableau avait un sens assez précis, je réalise maintenant des œuvres dont le sens m'échappe en partie. Je commence un tableau, et je ne sais pas du tout com-

ment il va se terminer : il est une énigme pour moi-même. Dans certains cas cependant, il m'arrive de dénouer l'énigme. Par exemple, j'ai peint récemment un labyrinthe qui ne m'a pas plu. Je l'ai recouvert de noir pour pouvoir recommencer le tableau, et les éléments que j'y ai placés ont pris un sens : un fil d'Ariane, Thésée, l'entrée du labyrinthe avec un lingot d'or (j'ai risqué un jeu de mot avec Minotaure), un néon bleu, le mot néant, et le mot Astérior parce que la mère du Minotaure, comme dit Borgès, appelait son fils Astérior.

J-L. C. : Mais d'où viennent ces lingots de carton doré que l'on retrouve dans (ou en relation avec) certains de tes tableaux récents ?

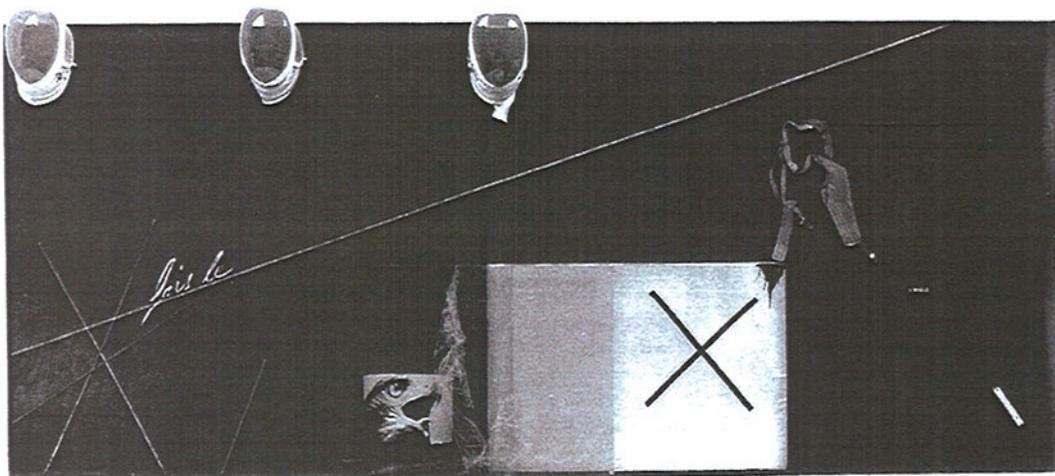
J.M. : J'ai un ami suisse qui m'a apporté un jour une valise pleine de lingots contenant du chocolat. J'ai gardé les emballages et je m'en suis servi une première fois dans le grand tableau de mon exposition *Les éléments du désastre*, à la galerie Lelong en février 1994. Dans ce tableau, il y avait une petite partie aimablement colorée à la Matisse. J'ai installé par terre, devant le tableau, un tas de lingots pour dire que si l'on peint d'une certaine façon, c'est plus commode.

J-L. C. : Il s'agissait d'un clin d'œil, mais adressé dans quelle direction ?

J.M. : Il faudrait plutôt dire que c'était une constatation que j'ai voulu matérialiser. A chaque époque, il y a une façon de peindre qui procure à ceux qui la pratiquent avec talent un enrichissement quasi-garanti.

J-L. C. : Et ce n'est évidemment pas celle que tu as choisie, surtout avec les *Enigmes* que nul ne peut interpréter.

Jacques Monory.
Enigme n° 9.
Peinture, objets.
150 x 350
1993



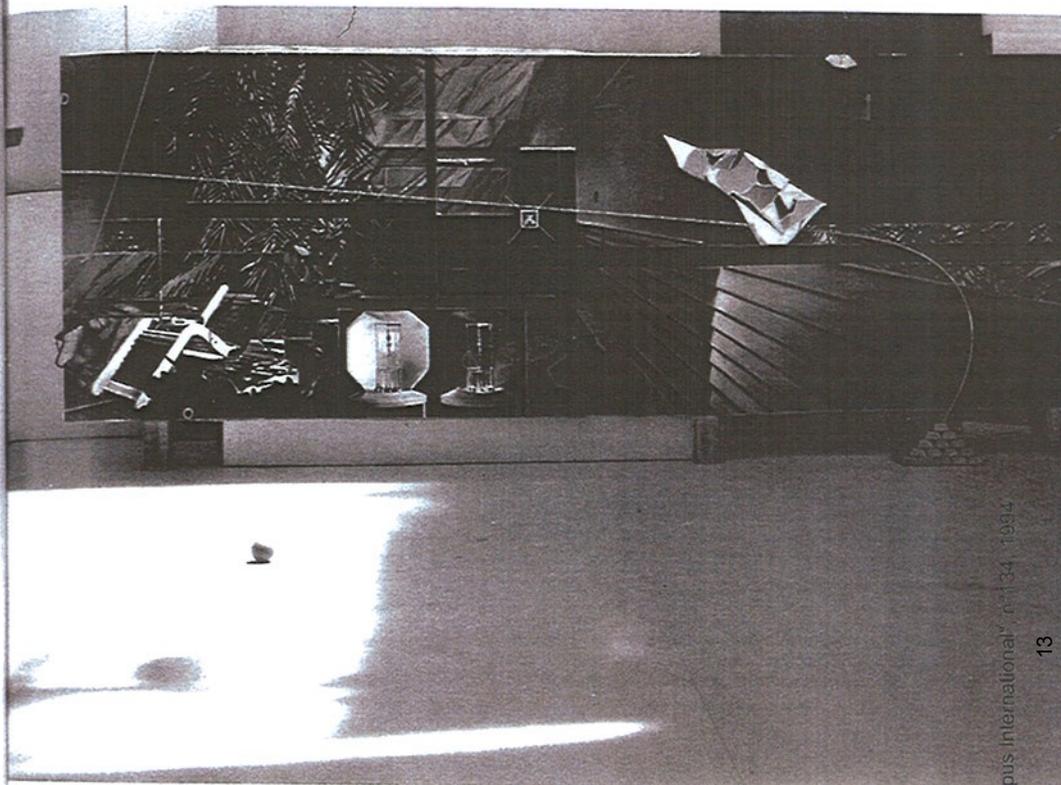
G. G-T. : Tu différencies bien l'*énigme* des méthodes du surréalisme et des démarches qui consistent à projeter des images et d'en élaborer les significations ensuite.

J.M. : En effet. Mais il y a tout de même pour moi une grande part d'inconnu dans l'élaboration du tableau. Ainsi pour le troisième volet du triptyque "1999", je ne sais vraiment pas ce qui va arriver. J'ai pensé à un arbre à la Monet, parce que j'ai envie, pour dire ce que je serai à cette époque, d'un arbre en fleurs. Mais comment ne pas refaire ce qui a déjà été fait et bien fait ? Il me faudra trouver une équivalence par des moyens que j'ignore encore.

G. G-T. : Il faudra aussi établir une relation avec le premier volet, qui, curieusement, en représentant un accélérateur de particules — c'est-à-dire la technique la plus en pointe — fait aussi apparaître une structure très baroque.

J-L. C. : Dans l'*Enigme n° 1* qui inaugure la série, tu as tracé une phrase qui semble résumer l'inspiration générale de ta démarche.

J.M. : Dans ce tableau, il est question d'une histoire de regard, avec en particulier un faucon dont les yeux sont d'abord cachés, et qui ensuite attaque sa proie de manières différentes. Et puis il y a cette phrase, en effet : "me persuader que je suis mort, ainsi je vivrai mieux".



Jacques Monory.
Enigme n° 16.
(Les éléments du désastre).
Peinture, objets.
196 x 570
Partie centrale complétée
par 64 éléments 40 x 40.
1993.

J-L. C. : Tu as trouvé cela chez les Grecs ?

J.M. : Non, je l'ai trouvé tout seul ! Quand on se croit mort, on n'a plus peur de rien.

J-L. C. : J'observe que dans ton atelier, il n'y a qu'une seule image qui n'est pas de toi. C'est une reproduction de l'*Olympia*.

J.M. : C'est un des tableaux au monde que j'aime le plus. A propos du mur et de la mort, tu remarques que Manet met le mur tout de suite, en avant. Pas de recul, pas de profondeur. On comprend qu'à l'époque les gens aient été suffoqués.

J-L. C. : Pierre Tilman rappelle dans sa monographie sur toi qu'il y a vingt-cinq ou trente ans, tu avais fait ton deuil de "la peinture". Ton œuvre a été marquée par la révolte et le refus. Et puis, observe Tilman, au fil du temps, ton amour jusque-là caché de la peinture s'est dévoilé. Maintenant, tu affirmes ouvertement ton plaisir de peindre.

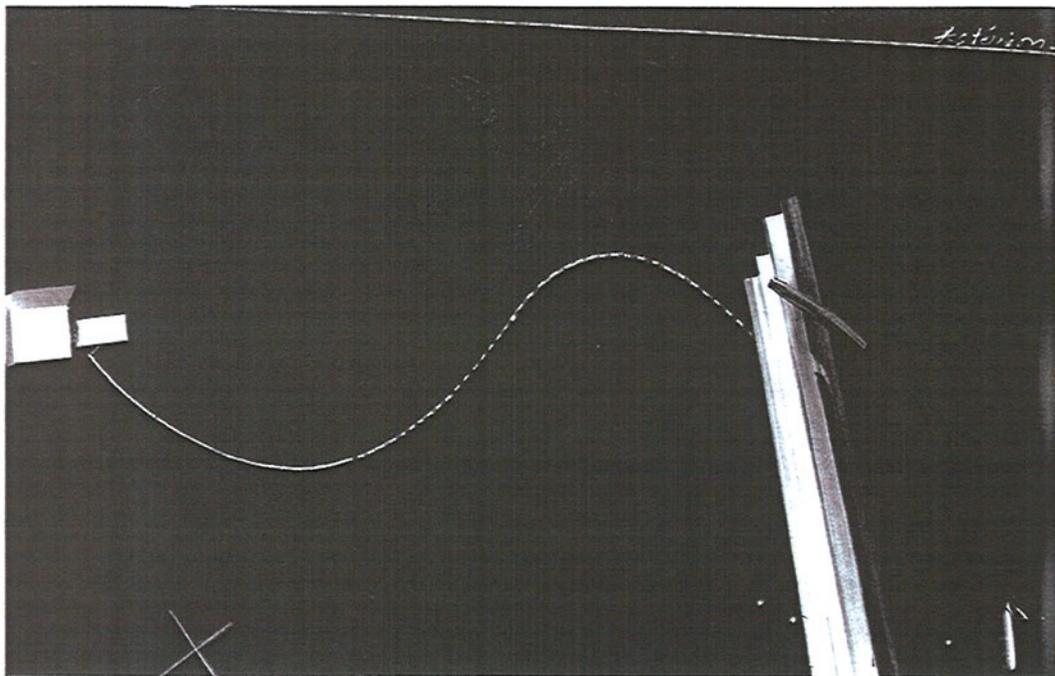
J.M. : Lorsque j'étais très jeune, j'ai adoré faire de la peinture à la manière un peu impressionniste. Je faisais des paysages assez enfantins et puis j'ai abandonné tout cela. Il est vrai que maintenant je reviens à la peinture, je la laisse aller. *Les Enigmes*, pour moi, sont un moyen de m'intéresser à la peinture pour elle-même. C'est comme un grand cycle qui s'achève.

G. G-T : Depuis le début de l'entretien, tu parles volontiers de la mort. J'avais hésité à te poser des questions là-dessus, mais il est évident que depuis plusieurs

expositions tu apparais de plain-pied avec la mort. Après tout, ne peut-on en dire autant de presque la totalité de ton œuvre ?

J.M. : Peut-être, mais c'est surtout vrai maintenant. Je cherche à faire le dernier tableau par rapport à tout ce que j'ai peint. Si j'arrive à réaliser ce tableau, alors ce sera fini, il faudra que j'arrête de peindre. Mais je me dis aussi que je n'ai aucune envie d'en arriver là. Je suis si jeune! ■

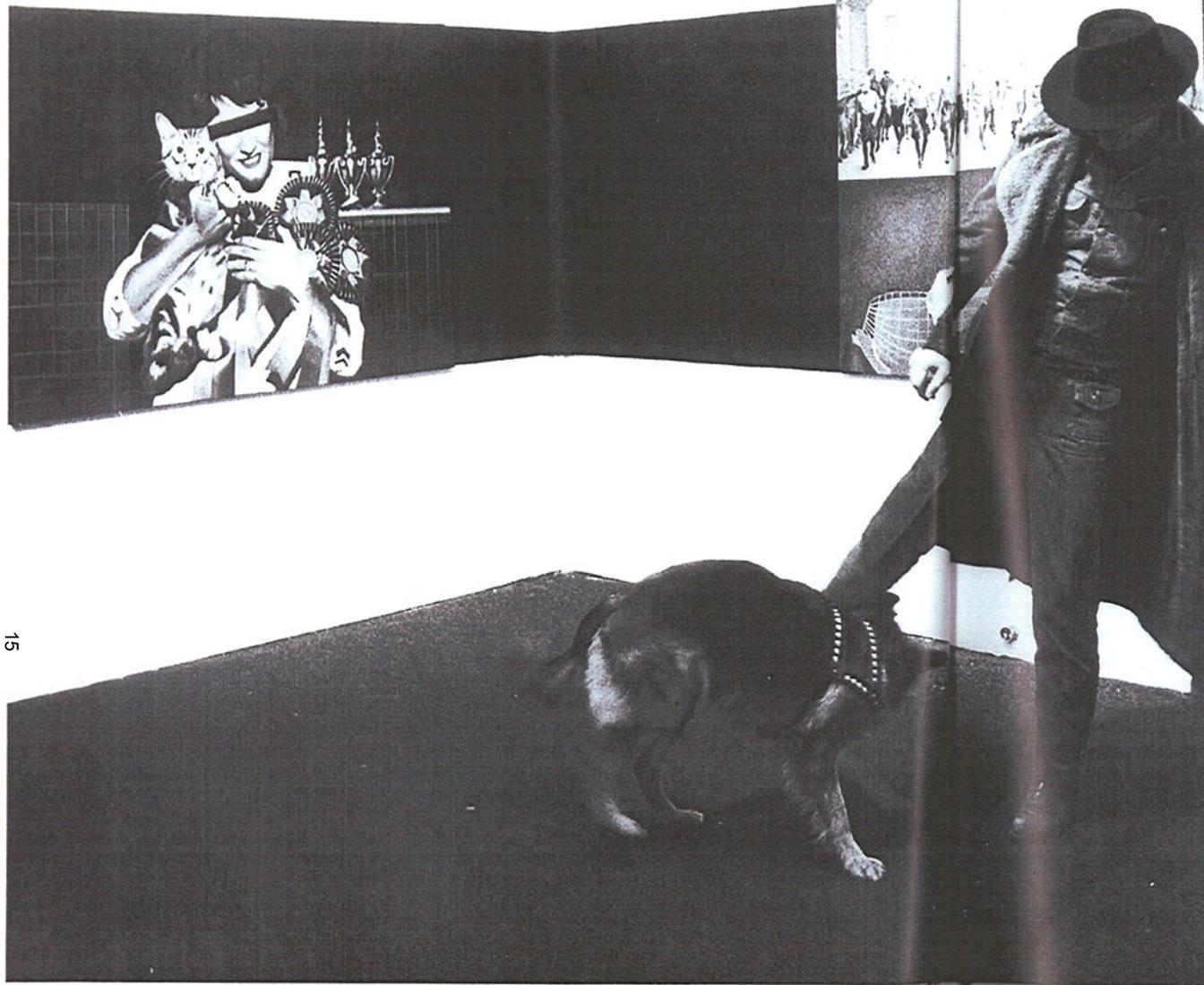
(juin 1994)



Jacques Monory.
Enigme n° 2.
Peinture, objet, néon.
150 x 230.
1991.

Jacques Monory.
Enigme n° 6.
Peinture et néon.
180 x 130.
1991.





15

À TOUT PRIX
ENCORE UNE FOIS
PARAÎTRE
À LA TERRASSE

La peinture de Jacques Monory ressemble toujours, immanquablement, à sa propre caricature, à sa propre reconstitution historique. Bien sûr, c'est le risque encouru par toute œuvre – peinture, sculpture, installation – qui s'édifie aussi sur la reconnaissance d'un style fort, affirmé, imposé. Certaines chansons, certains films, pour des raisons identiques, n'y échappent également pas. Cet « effet de signature », il l'endossera jusque dans une figure de style qui consiste à oublier son prénom, signant ses expositions, ses catalogues « Monory », comme une marque de fabrique, à l'instar de ces marques qui au fil du temps sont devenues comme éponymes de l'objet qu'elles signent : frigidaire, karcher. Ainsi d'entrée le nom prévient-il de la suite : à défaut de relever des « mythologies quotidiennes » (pour reprendre le titre de la désormais historique exposition de l'ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1964, à laquelle il participa), l'œuvre sera celle d'un *mythomane*.

21

Il me semble que la peinture de Jacques Monory a souffert, paradoxalement, de l'acharnement à la défendre de ses plus obstinés supporters. Pour ce qui me concerne, j'ai le souvenir d'un cours entier qui lui était consacré à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne, voilà maintenant une dizaine d'années, et qu'orchestrât un professeur dont l'admiration pour la peinture de Jacques Monory lui avait fait oublier de l'inscrire dans le champ historique. Incollable sur les *Meurtres*, intarissable en matière d'anecdotes qui ne tendaient jamais, loin s'en faut, vers l'universel, il confondait Joseph Beuys et Mario Merz avec un réjouissant aplomb. D'ailleurs, il appelait Beuys « La Mireille Mathieu de l'art contemporain » — une formule dont, avec le temps, j'ai appris à goûter le délicieux irrespect, pour des raisons sans doute un peu différentes.

Je compris assez rapidement que pour défendre une peinture qui s'entêtait à figurer, c'était là un bien mauvais avocat : pour ne pas se soucier des modes, il faut un peu les connaître.

Les « regardeurs de près » de l'histoire de l'art — c'est-à-dire rapidement les amateurs, les commentateurs, les critiques — ont souvent cet encombrant défaut qui les fait juger le genre de ce qu'ils voient avant d'en jauger l'essence. Il importe assez peu pourtant qu'une œuvre soit une peinture, un tas, une idée, un moment. Monory d'ailleurs fit aussi des films, publia des textes, produisit des photographies. Mais de lui résolument on ne voit que la « face peintre », celle qui se multiplie de l'origine de son travail jusqu'à aujourd'hui — celle, il faut le dire, qui s'est indiscutablement imposée.

Ce qui confond dans l'œuvre de Jacques Monory, c'est bien cette obstination à peindre des images, à suivre sans hésitation cette voie que tant d'autres, et pour cause, ont abandonnée. Non pas — pour la raison énoncée juste avant — parce que ses œuvres étaient des peintures figuratives, mais parce qu'on peut convenir qu'à un certain moment, la prolifération des images et des *vues* a rendu quasi politique la décision d'en ajouter d'autres encore à la somme de celles déjà produites.

Cette distinction entre images et « vues », c'est à celui qui voulait opérer une différence entre « juste une image » et « une image juste » que nous la devons. Invité du *Grand Forum* sur Canal + au début du mois de mai 1998, Jean-luc Godard glissa subrepticement à Philippe Gildas qui le questionnait : « des images c'est autre chose, vous n'en verrez pas dans cette émission. » Je pensais immédiatement à l'œuvre de Jacques Monory, que ne traverse aucune *vue*, et que ne peuplent que des images.

On ne sait pas bien, pourtant, ce que différencient les *vues* des images. Là encore, une certaine critique bien pensante, une fois admise cette subtile distinction, attribuerait plus volontiers les *vues* à la télévision, les images au cinéma — il n'en est, bien sûr, rien. Plus encore, le cinéma hollywoodien dans sa dimension actuelle, dans le flot cataclysmique de sa production métastatique, produit-il sans doute plus « d'images » qu'un certain cinéma expérimental dont la noblesse est ailleurs. La publicité, la représentation politique,

aussi, produisent tour à tour *vues* et images, sans qu'on puisse attribuer à l'une ou à l'autre des normes de cadrage ou de composition.

La seule certitude qu'on puisse avoir au sujet des images de Jacques Monory, c'est leur dimension à la fois cinématographique et télévisuelle, et, justement, leur puissance d'*images*.

Leur existence aujourd'hui plus que quarantenaire s'accompagne d'une déroutante « atemporalité » stylistique. Certes, les sujets s'accrochent parfois à l'actualité politique, certes on voit bien se dessiner ici et là quelques « périodes » (la période rose, la période bleue, comme l'autre), et la ligne de la production, comme celle d'un électro-encéphalogramme, accuse crêtes et ravins, moments de calme et signes de fébrilité.

La production, chez Monory, évoque d'ailleurs curieusement l'univers de la science-fiction : une machine — un organisme vivant, qui sait ? — très précisément paramétrée et qui de toute chose s'alimente pour essayer des bataillons d'unités. Là s'arrête la métaphore, car leur attitude ne paraît en rien colonisatrice.

Le *style*, toujours, ramène systématiquement cette production aux sources multiples à cette valeur moyenne d'image que traquent d'ailleurs aujourd'hui des artistes plus jeunes : de Xavier Veilhan à Alain Séchas. Dans un entretien qu'il voulait bien m'accorder pour la revue *Beaux-Arts Magazine*, Xavier Veilhan me confiait précisément sa volonté de produire des images « entre Manet et *Urgences* » (la célèbre série télévisée).

Toujours est-il que le *style Monory*, pour ce qui le concerne, affirme une arrogante indifférence à l'évolution stylistique des images qui l'entourent. C'est dans cette indifférence, justement, que réside toute l'incongruité de ce qui indéniablement, et en partie pour cette raison, forme une œuvre. On ne saurait ainsi oublier que, depuis sa première exposition personnelle à la galerie Kléber à Paris en 1955 jusqu'à celles, aujourd'hui, aux musées des Sables d'Olonne de Chartres et de Dole, en passant par celles du Stedelijk Museum d'Amsterdam, de la Kunsthalle de Hambourg, du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, pendant quarante années donc, et toujours en serrant au plus près ce *style Monory*, ses tableaux, parce qu'ils étaient si intensément des images, ont eu à se confronter à une fantastique évolution qui leur resta toujours extérieure : celle, justement, des *images*. « On ne peut plus s'installer devant une image comme au temps du premier degré », disait, il y a quelques années Philippe Parreno. Il n'est nul besoin d'aller une fois encore convoquer les images de la réalité virtuelle, ces images habitables, environnementales, qui se prolongent jusque dans le hors-champ de notre vision ; nul besoin d'évoquer plutôt les images des jeux vidéo, celles dont le *scrolling* (défilement horizontal, vertical, ou multidirectionnel) dessinent autant de paysages qu'on parcourt d'une inclinaison de *joystick* ; nulle nécessité d'invoquer le *morphing*, qui génère artificiellement la fonte littérale d'une image dans une autre, chaînant pour nous deux morceaux de réel ; ni même celles de l'échographie, finalement pas si anciennes ; pas plus que celles du sol de la lune ou du fond des mers, pour appréhender l'inexorable progression de la sophistication des images, dans notre quotidien

le plus anodin. Les mêmes *images* de Monory coexistent à la fois avec celles des journaux télévisés où le présentateur, en noir et blanc, est filmé en buste en plan fixe, et avec celles des J.T. que nous connaissons aujourd'hui, où chaque couleur résulte d'un complot visant à séduire le téléspectateur, où le motif de la cravate de tel ou tel présentateur, la coiffure de telle ou telle présentatrice — c'est à dire la vision qu'ils décident de donner ce jour-là au téléspectateur — peuvent signifier toutes sortes de choses, modifier de façon significative, et contrôlable, la perception de leur allocution. Lorsque le président de la République Jacques Chirac décida de garnir l'arrière-plan de l'image qu'il présenterait aux Français pour leur adresser ses vœux d'une pendulette dorée, de même que lorsqu'il choisit un pommier sommairement dessiné pour symboliser sa campagne vers la plus haute fonction de l'État, il utilisait — à des degrés divers de conscience et de justesse — cette extraordinaire *science des images* que nous convoquons tous, et dont tous, nous faisons les frais à nos dépens.

Pour autant, l'œuvre de Monory, dans ses variations, dans ses changements, ne produit rien d'autre qu'une effrayante — car redoutablement efficace — durabilité.

C'est ainsi que j'aime la voir, et même que j'aime savoir l'œuvre de Monory : dans une parfaite indifférence au temps. Y déceler l'usage de tel ou tel signe, en étudier l'iconographie, le symbolisme, la portée sociologique, ferait à mon sens qu'on passe à côté d'elle. On ne peut guère aujourd'hui lui appliquer des armes de lecture ordinaires : peut-être n'y résisterait-elle pas. C'est d'ailleurs toute la grande différence avec l'œuvre des hyperréalistes américains, de Mel Ramos à Charles Bell, de Richard McLean à Robert Cottingham. L'œuvre de « Jacques » Monory (car aujourd'hui, agissant ailleurs et selon d'autres modalités, on peut lui voir son prénom restitué), c'est là aujourd'hui toute sa fascinante actualité, se présente à nous avant tout comme productrice de temps. Elle s'enrichit non pas de ce qu'elle peut intégrer de l'actualité des images, mais de l'indifférence qu'elle y oppose, qu'elle ne peut que lui opposer tandis qu'elle la passe dans la broyeuse de son *style*. À ce titre, les expositions de Jacques Monory aujourd'hui, bien plus que de goûter les nouvelles subtilités de sa technique, les nouvelles orientations de ses préoccupations, les nouvelles données de sa *mythologie*, sont l'occasion pour nous de vérifier que nous sommes vivants.

Eric Troncy

Mais le singe est par ailleurs le cobaye des expériences scientifiques. Tout comme dans d'autres tableaux le sont rats, boas, souris, on le retrouve entravé, ligoté sur un siège, des tuyaux, des électrodes sur le corps et sur le crâne. Dans la partie gauche de *Perception de la douleur* (1981), la forme d'un chat se mêle aux images de ciel et de nuages. Des mots, *stimulus at cortex, afferent, vibrating plate, oscilloscope*, viennent s'inscrire aux côtés de schémas scientifiques.

La neurobiologie l'expérimente en permanence : il suffit d'injecter certains produits pour influencer sur le comportement de l'individu et le modifier — par exemple une pincée de lulibérine et le cobaye se livre aussitôt à de répétitives activités amoureuses.

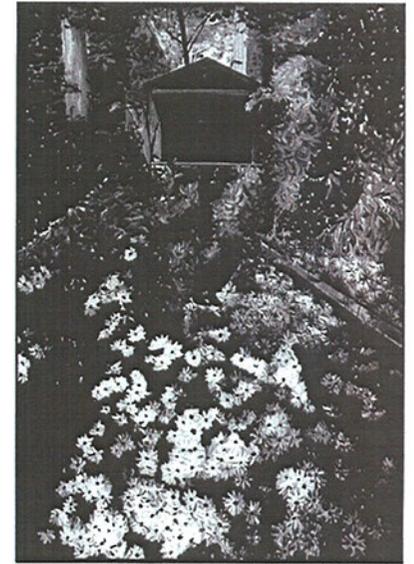
A tel stimulus, tel type de réponse. Voilà posé le principe de tout réflexe stéréotypé dans un système donné. Et, ce faisant, la détermination de l'espèce, la rengaine génétique.

La fatalité biologique.

Où est la liberté ?

— Il est très difficile de progresser avec son intelligence à l'encontre de son tempérament, constate Monory.

Dans l'œuvre de Monory la vitre empêche de toucher mais également d'être touché. Elle supprime odeurs, sons, goût, toucher au profit de la vue et du concept. Derrière la vitre, on devient vite l'anthropologue qui épingle des échantillons de réel dans des boîtes, les étiquette, les classe. Pour le voyeur, la protection se monnaie au prix de la perte des autres sens de la vie. La vitre est un invisible



785. JARDINAGE N° 11,
LE TOMBEAU DE KLEIST, 162 x 114 cm.

784. JARDINAGE N° 12, 116 x 89 cm.



19

qui laisse voir. Mais même si sa transparence était absolument invisible — sans trace ni reflet — elle ne serait pas pour autant inconsistante ni immatérielle. Elle existe. Elle est là, interposée. Elle résiste.

Les effets de verre abondent dans l'œuvre de Monory : transparences, plexiglas, reflets, miroirs, éclats, banquise, larmes, givre, etc. «Le gel recouvrira le monde qui ne bougera plus. Il deviendra un immense sphynx enfoui dans les glaces», a-t-il écrit. Un monde intouché et givré, dans le sens de fou, et aussi allumé.

Un monde nordique — germanique, romantique — sans les odeurs du sud, sans la proximité du sud, sans la pourriture et les organes du sud, où les femmes auraient le «visage de neige et de solitude» de Greta Garbo, pour reprendre l'expression de Roland Barthes dans *Mythologies*, plutôt que la sensualité charnelle d'Ava Gardner.



Le transparent blocage du verre fait du monde un souvenir innocent, insaisissable. Un verre qui lave la faute et nettoie l'horreur. Un verre qui bleuit. Une sorte d'hygiaphone mental. D'hygiavision. Cette vitrine généralisée derrière laquelle s'expose le monde, ne serait-elle pas celle du glacis des images qui le recouvre, l'enveloppe et le filme au sens où dans les supermarchés on filme les produits, c'est-à-dire qu'on les protège par une pellicule de plastique transparent ?

Mais la vitre peut également, dans la même coupure, magnifier les reflets du réel, le rendre plus lumineux, lui donner un vernis, une laque, un plus de brillance en surface. On pourrait alors parler d'admirable impossibilité et la vitre qui sépare et qui isole serait celle de la beauté.

Jean-François Lyotard a plusieurs fois utilisé le terme de dandy à propos de Monory.

Jacques Monory/séries (selection)



Jacques Monory
Meurtre n°1, ref. 301
1968
Huile sur toile 150x390 cm.

Meurtres, 1968

Pierre Gaudibert. *Monory*, éditions Georges Fall, Bibli Opus. Paris, 1972.

« Enfin surgit le pôle noir, celui de la violence, et par derrière, de la mort. Elle se trouve partout, mais tout spécialement dans la série Meurtres (1968), liée à un drame privé : autodestruction du suicide, meurtre de la femme, assassinat par des tueurs dans les appartements, les escaliers, les autos, la rue. Une série de procédés en renforce la signification : toile avec des lacérations, des éclats figurés, glaces, miroirs, vitres (souvent réelles et insérées dans la toile), carrelages étoilés d'impacts de balles, souvent de vraies balles tirées sur l'œuvre, tableaux avec une fissure, une déchirure qui les traverse. »

Jean-Christophe Bailly, *Monory*, Maeght éditeur, 1979.

« L'image d'une rue de la Havane, comme un dernier souvenir du monde, est déchirée, dans Meurtre n° 1, par la trajectoire du projectile ; il ne reste plus, au-delà, que l'espace mort d'une pièce entièrement carrelée, éclairée au néon, et la chute. »



Ex- (film 4') 1968

Alain Jouffroy. *Monory de Velours, Les Arts* 1971.

« Jacques Monory a réinventé la peinture de rêve. Tous ses tableaux participent du « travail du rêve » et ceci dans la perspective particulière d'un homme qui vit la contradiction persistante entre « la vie réelle » et la vie mentale. Mais ce qui le distingue tout d'abord des peintres oniriques, est principalement des surréalistes, c'est qu'il semble diriger, dans sa peinture, un rêve éveillé où les images de la vie réelle, celles qui forment la partition de la mémoire, domine continuellement les images fabuleuses et mythiques. Pour Monory, le rêve commence avec la vision d'une chambre, d'un couloir, d'une rue ou d'un paysage, et c'est par une mise en scène subtile, faite de décalages et de déplacements, qu'il change le spectacle le plus banal du monde. Celui qu'enregistrent tous les appareils photographiques en peinture de la vie mentale, procédant à la manière de certains cinéastes, tout son effort porte donc sur ce point où les choses éclatent, convergent et divergent : l'intervalle qui sépare le monde et la pensée, lieu de tous les changements possibles. » [...] « Il peint des meurtres qu'il n'a jamais commis, il tire à balle dans sa propre image pour conjurer la tentation du suicide, il lance des cordes ou des lassos dans les cours désertes ou sur des canapés vides, il fait entrer des tigres dans des chambres, il déshabille des femmes dans leurs miroirs brisés. Tout un film se constitue là sous nos yeux, tableau par tableau, comme on dit séquence par séquence, ou plan par plan. Un film autobiographique, comme le sont tous les grands films qui laissent une empreinte ineffaçable, *Citizen Kane*, ou *Pierrot le Fou*. Monory est en effet le plus cinéaste de tous les peintres contemporains, non seulement par ses sujets qui évoquent ceux des films dont je viens de parler, mais aussi par cette fascination qu'entendent exercer par de longs plans fixes les cinéastes de la nouvelle génération, et tout particulièrement Philippe Garrel. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il soit, également, l'auteur d'un film intitulé : *Ex*, où l'on retrouve tous les thèmes de sa peinture. Je ne m'étonnerai pas, non plus, de le voir en réaliser d'autres et même si ce n'était pas le cas, sa peinture suffirait à nous montrer qu'aujourd'hui un peintre est devenu un metteur en scène de cinéma d'un genre tout à fait spécial : celui qui préférerait immobiliser définitivement toutes ses images afin de leur retirer le flou et l'incohérence du mouvement. Seul Chris Marker, avec *La Jetée*, a su laisser entrevoir ce que pourrait être un tel cinéma sans mouvement, où la pensée, soudain, se cristallise dans la toute puissance de l'image et rayonne par tous les pores de la pellicule. Les tableaux de Monory ont entre autres pouvoirs celui de nous inciter qu'une image immobile est préférable, parfois, à l'illusion réaliste du mouvement, et que les repères essentiels de toute réflexion, de toute méditation, ne peuvent bouger sans faire courir un grand danger à la cohésion de la vision que l'on dise ou que l'on répète à ce sujet que l'on veut : le cinéma a sans doute modifié la peinture, mais il ne l'a pas tuée., Eppure, non si muove.



Jacques Monory
Velvet Jungle n° 13/1, ref. 391/1
1971
Huile sur toile 260x300 cm.
Collection Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Velvet Jungle, 1969-1971

Jean Clair, *Art en France, Une nouvelle génération, L'ombre et sa proie.*
Edition du Chêne 1972

« Cet univers qui semble avoir lâché le réel pour le rêve, l'objet du désir pour le désir sans objet, apparaît, à le bien considérer, un univers sournois et plein d'embûches. Ces prairies fleuries, ces sous-bois sombres et moites, ces « jungles de velours », plus imaginées que réellement vues, si elles cachent de mystérieux meurtres, cachent aussi d'insolites meurtriers : tantôt des hommes, armés et casqués, tantôt des tigres. »

Il est curieux de remarquer que celui qui reste en littérature le maître des labyrinthes de l'imaginaire, Borges, a connu cette même passion : « dans mon enfance, je professais avec ferveur l'adoration du tigre : non tu tigre ocellé des îles flottantes du Parana et de la confusion amazonique, mais du tigre rayé, asiatique, royal, que peuvent seulement affronter des hommes de guerre. L'enfance passa, les tigres devinrent caducs et ma passion pour eux, mais ils demeurent dans mes rêves i ».

Ils hantent aussi les toiles de Monory. Je vois en eux la matérialisation, l'incarnation fantasmatique d'un désir exaspéré. Prisonniers de cet univers d'ombre, ils attendent, tapis dans les herbes, l'instant où ils bondiront à travers l'écran bleu et ressaisiront leur proie. De ce désir infiniment désirant que l'image peinte perpétue sans satisfaire, de ce désir infiniment trompé, ils représentent l'instant paroxystique où la réalité fera irruption dans la multiplicité monstrueuse de ses couleurs et où le présent, qu'il soit meurtre, agression ou viol, fera voler en éclats le règne monotone, intemporel et bleu du souvenir. »



Jacques Monory
Velvet Jungle n° 3/1, ref. 335
1969
Huile sur toile 60x219 cm.

Pierre Cabanne, *Combat*, 28 juin 1971.

«S'il utilise presque toujours des clichés d'amateur c'est non seulement pour éviter la pause conventionnelle, la composition étudiée, mais pour banaliser à l'extrême ces femmes, cet enfant, ces paysages, ces tigres et ces soldats, casques et armes, tapis dans la jungle de velours (titre de plusieurs toiles). [...] Tout le charme insidieux de Monory réside dans son aptitude à inscrire dans la forme et dans l'espace qui subsistent la qualité la plus fugitive de l'instant vécu : mais jusqu'à quel point connaissant les artifices et les pièges de son art, saura-t'il nous captiver suffisamment pour que nous ne cessions de croire à ce cinéroman de lui-même qu'il écrit à l'encre bleue. »



Jacques Monory
N.Y. n°10, ref. 383
1971
Huile sur toile 195x456 cm.

N.Y 1970-1971

Jean-Christophe Bailly. *Monory*, Maeght éditeur 1979.

« Et s'il y a un romantisme moderne, une musique profondément blessée dans la peinture de Monory, ils viennent de la lucidité qui voit l'impossible de la pensée, son effacement incessant, sa gloire légèrement ridicule. Rien n'est sûr et surtout pas l'image, mais l'image arrête le mouvement en un point où la lecture devient possible. Parfois, très rarement, l'éboulement d'un miracle, en plein jour, se fige dans l'instant. « Central Park est pour un instant devenu jaune... Douleur panique que suscite la beauté. Le bleu et sa protection fuient, le lac, les arbres, les buildings, le ciel, elle, tout est jaune. » Un éblouissement du soleil dans l'hiver à New York, New York où je suis venu parce qu'il ne me semblait pas possible de subir à distance l'Amérique comme un charme, tout en parlant d'un peintre pour qui le Nouveau Monde – New York et les déserts de l'Ouest – a vraiment été le lieu d'une vérification mentale accélérée. Mais l'extraordinaire violence de l'espace s'est calmée dans le renversement des couleurs. La protection du bleu disparue, le monde surgit comme un rêve jaune, et le monde est ce parc enlisé, entouré par les forteresses de l'argent, où sourit un visage, pour une seconde, éternité basculée dans le réel opaque et vérifiée par cette seconde, par ce visage. »



Jacques Monory
 Death Valley n°1, ref. 489
 1974
 Huile sur toile et toile sensibilisée, 170x490 cm.

Death Valley 1974-1975

Jean Christophe Bailly. *Monory*, Maeght éditeur 1979.

« Encore un verre de liqueur froide et bleue. La route continue et conduit au désert. Dans les brumes de chaleur se surexposent les réminiscences. La route de la Death Valley, sans rien, insinue son axe dans le vide épais des montagnes : la reproduction du Chevalier et la mort, de Dürer, agrandie aux dimensions du tableau, établit le lien avec les deux images dont se compose la partie droite : La première montre des crânes d'hommes et d'animaux dans une vitrine, la seconde – à nouveau un autoportrait – montre Jacques Monory tenant son chien, accoudé à une voiture des années trente, dans une petite ville de Californie. Les quatre séquences de Death Valley forment un récit complet où chaque chapitre peut être lu isolément ou dans sa relation avec les autres. Le vide de la Death Valley répond à la surcharge symbolique de l'image de Dürer et, par un excès inverse aboutit au même effet. L'élément diabolique est devenu invisible, broyé par la chaleur, confondu à l'absence. La lance, repeinte en bleu sur la gravure démesurée, lie la route aux crânes, comme si le Diable, au désert, n'était plus qu'un amas d'os blanchis. Le cheval est devenu mécanique tandis que le chien, fidèle et muet compagnon, demeure en son identité. Une image médiévale célèbre retrouve sa puissance d'évocation immédiate au contact du paysage américain, la traversée dévore ses repères. »



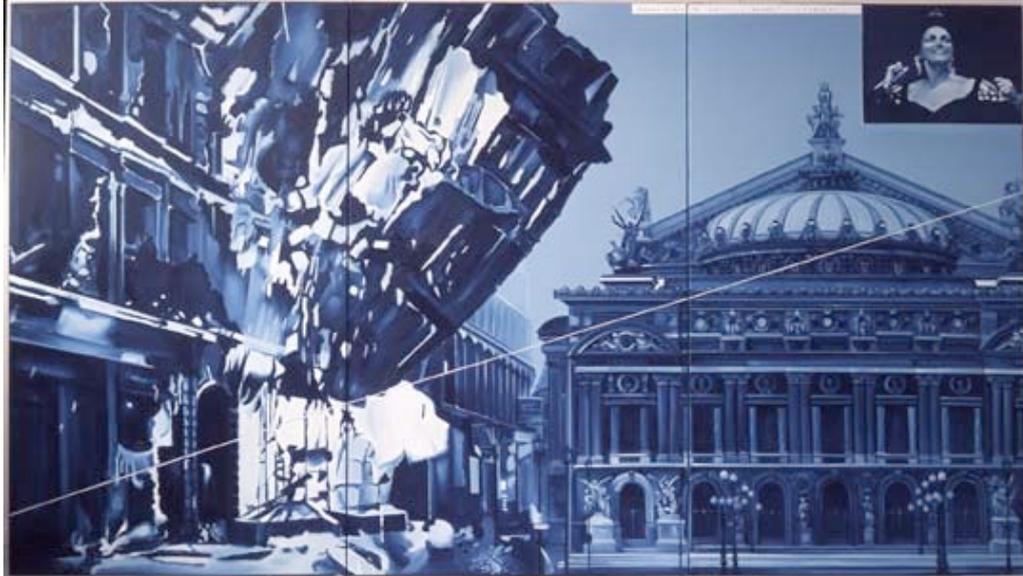
Les premiers numéros du catalogue mondial des images incurables 1972-1974

Bernard Lamarche-Vadel. *La gazette médicale de France* n°30, 1974.

« Jacques Monory a découvert un écran, espace infime, indécollable, d'une lente retraite de l'image, cette pellicule bleue en déréalisant la scène, nous a indiqué l'espace de la différence radicale d'avec le monde de l'échange qu'est l'acte de peindre, l'acte de se convertir en peinture, et ce drapé bleu persistant est ici comme le surplis des prêtres de n'importe quelle religion qui indique une fonction, « une fonction de fonctions, une forme avec fonctions sous-jacentes », comme l'a écrit Klee. Et la fonction ici, dans les séries de Monory est de nous ravir. [...] Jacques Monory vient d'achever une longue série de trente-quatre tableaux intitulée Les premiers numéros du catalogue mondial des images incurables. Ajoutons que cette série [...] se découvrira comme un roman-photo, les toiles seront accrochées bord à bord.

Narration inénarrable d'une fin sans fin, ces premiers numéros nous reportent du côté de la fatigue, du côté de l'apathie la plus durable, la plus tendre, mais aussi bien ancrée vers ce qui n'existe que d'une fuite accélérée du monde de la scène, du monde de la positivité.

Ce recueil d'images insiste sur l'anonymat, la fêlure, l'accident, la peur, mais n'insiste plus, se déporte essentiellement des fétiches, ce recueil glisse sur lui-même vers l'anonyme touche bleue de ce ciel qui voile les images en les renversant vers le ciel que nous présentâ naguère Monory, au Musée d'art moderne à plat, à la rive presque de nos pieds. »



Jacques Monory
Opéra Furia "A", n°8, ref. 497
1975
Huile sur toile 195x342 cm.

Opéras Glacés 1974-1975

Catherine Flohic, revue *Eighty*, mars/avril 1984.

« Ces toiles illustrent les rapports de similitude entre la vie « théâtrale » en situation avec la mort et l'opéra. Sur chaque tableau, un fragment d'image de l'Opéra de Paris est inclus dans une scène de la vie, suicide, meurtre, et toujours coule du sang bleu... Toutes ces représentations sont rayées, afin de marquer ainsi le refus de fascination. La encore, la peinture a pour Monory valeur thérapeutique, avec un élément nouveau, l'humour. »



Jacques Monory
Technicolor n°1, "Monet est mort", ref. 543
1977
Huile sur toile 150x150 cm.

Technicolor 1977

Jean-Christophe Bailly, *Monory*, Maeght éditeur 1979.

« Seul au centre d'un parc immobile qui pourrait être celui des Nymphéas, Monory vise avec une carabine une valise métallique posée dans l'herbe. Tout semble muet, et, à la limite, privé de sens. [...] Si le tireur, son double, peut prendre aussi la posture parodique d'un héros de western, le sens violent de cette image où il a la charge de représenter à lui seul un rapport au monde et à la peinture se maintient, produisant en écho une autre fiction, une théorie implicite de la figuration – théorie dont le titre du tableau, déjà, annonçait la couleur. [...] Monet est mort est une image sans recul, obscure, chargée et si une position théorique s'en dégage, ce n'est pas au prix de la vérité frêle et pourtant consistante de l'autobiographie, car ce tableau n'est pas une mise en scène. Jacques Monory s'est servi d'un document pris alors qu'il réalisait pour les Éditions du Soleil Noir le tirage de tête de *La victoire à l'ombre des ailes* de Stanislas Rodanski. Le livre et cinq sérigraphies, un revolver, deux balles et une carte maritime sont enfermés dans une valise métallique noire traversée par deux coups de carabine. Cette « valise de tueur », qui transforme le livre en objet à poignée, glisse dans l'autoportrait où elle repose sur l'herbe en hommage silencieux à l'auteur de *La victoire* et rassemble en une seule panoplie les signes de deux dédoublements. iv »

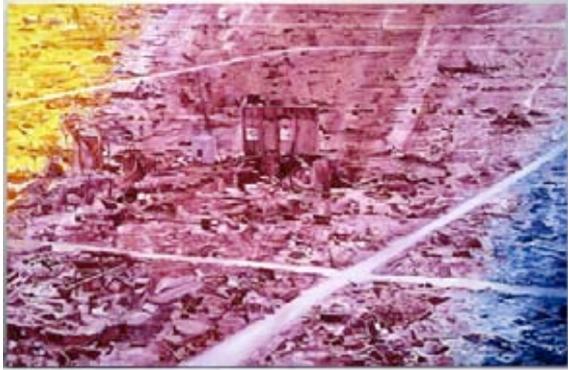


Jacques Monory
Ciel n°29, Ciel et mur de métal avec la galaxie NGC. 1199 et galaxie d'accompagnement. Ref. 609
1979
Peinture sur métal avec impacts de balles. 195x380 cm.

Ciels 1978-1980

Jean-François Lyotard. Exposition *Ciels, nébuleuses et galaxies*, Galerie Maeght, *Derrière le Miroir*, 1981.

« Dans les Ciel n° 29 et n° 5, les étoiles sont comparées à des balles de revolver : nous ne les connaissons qu'en les tuant, et les informations qui nous arrivent d'elles, différées par la distance, se réfèrent à des réalités passées, voire posthumes, froides. Nous glosons flegmatiquement sur celles-ci, toi et moi. Les êtres célestes dont nous parlons sont les défunts de notre science, objets à jamais privés de l'usage des première et deuxième personnes, insaisissables sur le vif, comme est insaisissable chez Duchamp la mise à nu : on arrive trop tôt dans *La Mariée*, trop tard dans *Étant donné*... Notre galaxie (Ciel n° 37) est comme L., « elle », dont elle est le portrait. Elle est froide comme la poupée décapitée du *Galant Tireur* de Baudelaire. Les yeux du ciel sont aussi vides que ceux des femmes depuis *La Nouvelle Olympia* : « Beaux écrans sans bijoux, médaillons sans reliques, plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux ». L'adresse du questionnaire dandy ne consiste pas à obtenir une réponse de son destinataire, ni même à l'embarrasser, mais à le transformer en but mort par un coup. La photographie serait un cas inaugural de ce paradoxe déconsidérant, un art nihiliste actif, un crime par photons, un coup au but, vite. »



Jacques Monory
Toxique n° 2, Hiroshima, ref. 635
1982
Huile sur toile 150x230 cm.



Jacques Monory
Toxique n° 3, Fragile, ref. 636
1982
Huile sur toile 150x230 cm.

Toxiques 1982-1983

Jean-Luc Chalumeau

« Monory s'est représenté dans la toile qui porte le nom de la série : Toxique. C'est justement celle dont les couleurs jaune-bleu-rouge sont décidément les plus acides. L'artiste est content : on va certainement grincer des dents ! Ce n'est pas demain qu'il fera de l'Art avec un grand A (voir Les Jeux du cirque). Mais il fabrique des images, et ces images sont suffisamment fortes elles, pour être prises au sérieux.

On pourrait dire que les Toxiques constituent une puissante contribution symbolique dans la mesure où le symbolique est un acte d'échange qui met fin au réel et, de ce fait, supprime l'opposition entre le réel et l'imaginaire. Jacques Monory se méfie, on l'a vu, de la pseudo-objectivité de la nature : il a toujours su que cette « objectivité » ne vient en fait que de la séparation arbitraire de l'homme par rapport à elle. On croit la peinture de Monory « réaliste » et on montre pour s'en convaincre, son Hiroshima. Est-ce vraiment le champ de ruines historique traduit picturalement à partir de documents photographiques d'époque ? Que l'on regarde mieux : Monory s'est amusé à traiter ce thème dans une délicieuse manière impressionniste qui vient complètement subvertir le premier sens de l'œuvre.

Dans un autre tableau, nommé Fragile, on croit avoir affaire à de formidables avions de combat. Ils reposent lourdement sur le sol et l'on sent qu'à tout instant quelque exocet peut les pulvériser. Autour, un vol de mouettes s'égaie, insaisissable et, à sa manière, il est réellement invincible. Lequel des deux est plus « réel » que l'autre ? Dans la partition homme-nature, cette dernière (que l'on dit « objective ») ne serait que l'imaginaire de l'homme conceptualisé par des siècles de culture dite humaniste.

Les Toxiques de Monory ne sont rien d'autre qu'une étonnante machine à déconnecter nos systèmes de lecture du monde. C'est ainsi que nous pouvons percevoir ce dernier dans sa totalité, c'est-à-dire là où imaginaire et réel n'ont jamais cessé d'être une seule et même substance. »



Jacques Monory
La Voleuse n° 9, ref. 708
1986
Huile sur toile et photo 170x340 cm.

La voleuse 1985-1986

Marcelin Pleynet. Exposition *La Voleuse*, galerie Lelong 1987.

« Si *La Voleuse* nous entretient du plaisir de voler, elle le place explicitement dans l'univers du faux et du vrai faux de Monory, et de l'échéance toujours présente dans son œuvre. Ainsi, au cinquième épisode, la petite fille est-elle marquée de sa condition, qui est aussi l'espace laissé au plaisir, et déclarée « la mortelle ». Ce n'est vraisemblablement pas le but immédiat de Jacques Monory, mais on ne peut pas ne pas constater que tel qu'il nous le présente, le plaisir du vol ne va pas de soi, et qu'il faut le sauver de quelque chose qui le poursuit, qui organise le semblant du monde (de la cité), et qu'il nomme « police ». Bien que, notons-le, la police n'apparaisse dans aucun de ces tableaux. [...] *La Voleuse*, la mortelle, que nous présente Jacques Monory, est une petite fille qui vole « un bijou » et qui en éprouve du plaisir. Et l'on comprend bien en effet que pour cet enfant l'horizon mortel soit ainsi son horizon de femme découvrant qu'il n'est pas de bijou vrai et qu'il n'est de plaisir que « policé », qu'il n'est de bijou et de plaisir que volés (On remarquera que, des toiles peintes à la vidéo, la fillette est devenue adulte).



Jacques Monory
Alptraum n° 3 (métacime n° 4), ref. 765
1987
Huile sur toile et amorce de film bleu 230x450 cm.

Alptraum 1987

Marc Vaudey. Exposition *Alptraum*, galerie Loft Paris, 1990.

« Dans Alptraum il est dit que l'ennemi n'est pas la société, son spectacle et son corps, mais qu'il est en nous caché dans la vanité de l'amour, à côté du désir. Cela pose le problème de l'existence de l'âme humaine et peut-être du temps dans son absence de référence à notre histoire, question paradoxale posée par un film comme *La Jetée* de Chris Marker dont on connaît l'importance pour Monory. Car nos cauchemars nous révèlent directement la partialité de notre existence et son infinie fragilité, de même que la précarité de nos sentiments, de nos jugements et de nos désirs. [...] Dans Alptraum les affections et les sensations ont pris une forme définitive. En ces images, dans leur étrangeté, dans leur acidité colorée, la peinture annonce la préfiguration éthique et esthétique d'un néant diurne encore latent mais déjà fondamentalement là, comme une révélation apocalyptique sans effet visible, dans son identité, du désir. »



Jacques Monory
Enigme n° 17, ref. 965
1995
Huile sur toile 170x340 cm.

Enigmes 1995-1996

Pierre Tilman. Exposition *Cinénigmes*, Villa Tamaris La Seyne-sur-mer, 1996.

« Avec l'actuelle série des *Énigmes*, tout espoir d'ordre dans l'univers semble définitivement perdu. Tout est énigme et insécurité. Chaque élément est nettement figuré et ne présente aucune difficulté de lecture et pourtant l'ensemble paraît à jamais mystérieux, marqué d'une fantaisie ténébreuse. Les objets montrés suscitent la réflexion. Et, finalement, l'objet principal étant la peinture, c'est cette dernière qui suscite la réflexion et c'est elle qui est au centre de l'énigme.

Une énigme ne peut pas s'expliquer, elle fait partie d'un ensemble d'énigmes. On retrouve cependant des constantes qui pourraient permettre de deviner des recouvrements et des rapprochements.

Dans chaque tableau, arme, revolver, canon, attaque de banque : le danger, l'agression, la fin.

Dans chaque tableau, à l'exception d'Énigme n° 24, qui clôt la série, l'image d'un couple en train de s'embrasser.

L'amour serait donc un répit jusqu'au No Entry final où la mort a le dernier mot et vise de plein front le spectateur. »



Philippe Piguet
Baiser, 2000
50 x 50 cm



Philippe Piguet
Baiser, 2000
50 x 50 cm



Philippe Piguet
Baiser, 2000
50 x 50 cm



Philippe Piguet
Baiser, 2000
50 x 50 cm

Baisers 2000-2002

Philippe Piguet. Exposition *J'ai vécu une autre vie*, Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, Alex, 2004.

« Qu'il soit saisi tantôt en plan américain, au plus proche d'une dérangeante intimité, tantôt en vignette éloignée, comme par discrétion ou par pudeur, le sujet du baiser y figure en effet en contrepoint du spectacle par trop dramatique qu'offre le monde extérieur. Mais, par-delà de ce qu'il peut suggérer d'un moment d'humanité attendrie, il reste qu'il est encore l'occasion pour l'artiste de parler d'étreinte au sens possessif du terme, voire de sous-tendre la dimension mortifère de l'acte d'amour.

La façon dont Monory cadre ses images, ne nous en livrant aucune référence possible, contribue à surenchérir le climat d'étrangeté et de mystère de chacune des scènes composées. De plus le format relativement petit qu'il leur prête — 50 x 50 cm — en conforte la tension. Enfin ce bleu, ce terrible bleu, dans lequel tout baigne et qui transfigure littéralement les personnages mis en scène, fait basculer le motif du côté d'un irréel frustrant. Le baiser perd alors les qualités d'affect dont il est ordinairement chargé au bénéfice d'un rapport à l'autre tout à la fois voluptueux et angoissant. Éloge du paradoxe. »

**Extraits rassemblés dans *Monory* par Pascale Le Thorel
Editions Paris-Musées 2006.**

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

MONORY

Extrait

« ... » 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.

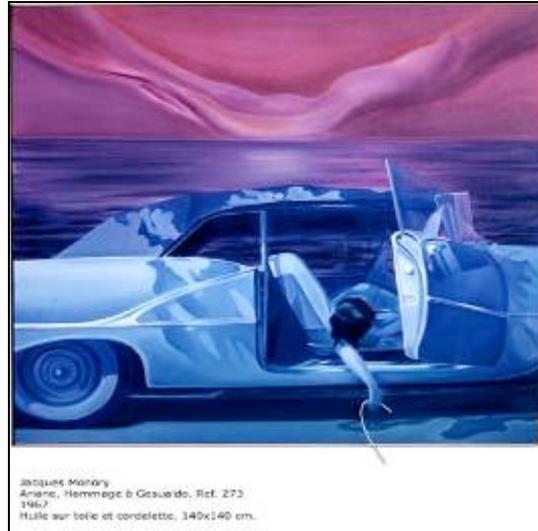
C'est dans ce cadre historique qu'il convient d'approcher l'œuvre de Monory et d'en sonder la profondeur. Vers 1963/1964, lorsqu'il s'immergea dans ce flux d'images pour apparaître peu après, d'emblée, comme l'une des figures marquantes de ce qu'on allait appeler la « figuration narrative », Monory avait 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 déréglé 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'instant perdus et pourtant saisissables.

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



Jacques Monory
Ariane, Hommage à Gesualdo, Ref. 273
1967
Huile sur toile et cordelette. 340x140 cm.

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^e siècle est ce qui se déplie de l'un vers l'autre, tandis que le cinéma ouvre le XX^e 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/

Le répertoire imaginaire de Monory va bien au-delà des maîtres de la modernité, y compris Magritte, que Lyotard a analysés à Nanterre. C'est à Stanislas Rodanski (produit « électrique » d'un « surréalisme moderne contemporain »), dont le thriller postatomique se déroule à Honolulu, que rend hommage le premier livre-objet de Monory, une valise de gangster perforée d'impacts de balles, contenant une carte géographique, un pistolet, des sérigraphies de l'artiste et le livre du romancier, *La Victoire à l'ombre des ailes*, en guise de plan d'action²⁸. La vieille prédilection des surréalistes pour les crimes passionnels et autres faits divers resurgit dans l'univers populaire de Monory, recyclant des images romantiques nostalgiques préconditionnées, note Lyotard, pour « des clients de cinéma, des téléspectateurs, toute l'humanité moyenne qui dans le métro du matin, le café de la gare, le ciné du samedi, quand elle ne travaille pas en somme, parcourt des illustrés ». Il n'est certes pas le seul artiste à utiliser des images de la vie contemporaine à cette époque. Les affichistes arrachent les placards publicitaires dans la rue, pour les exposer ensuite dans des musées et galeries.

Sarah Wilson, extrait de la préface pour l'édition bilingue français/anglais (Black dog publishing, 1998) de l'ouvrage de Jean-François Lyotard *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*. (Le Castor Astral 1984)

Jacques Monory

Monory, peintre de l'absolu relatif, ne croit qu'à la puissance inévitable et mortelle du quotidien. Son œuvre est le résultat volontaire d'une capitulation devant l'histoire du monde. Il en a fait son style, le comble ultra-moderne, ou post-moderne, du romantisme individuel actuel... Pessimiste, mais ironique et gai à l'égard de ce pessimisme même, Monory, sans le dire, provoque tous les gens qui se tiennent passifs à l'intérieur de la mode et des nouveaux clichés. ... Il est l'auteur d'un tableau déjà célèbre : *Monet est mort*, où on le voit tirer lui-même au fusil sur une cible inconnue, au centre d'un étang. En réalité, Monory a contribué, encore plus fortement que les peintres américains du Pop Art, à tuer la conception occidentale la plus obsolète de la peinture. De cet assassinat, il a fait, ironiquement, romantiquement, son œuvre : distanciée, désinvolte, élégante, dramatique, émue, douteuse d'elle-même et presque tremblante, mais toujours exacte, hypersensible, par rapport à ses motifs, à ses cibles.

Alain Jouffroy

(Catalogue de l'exposition « Monory », Fuji Television Gallery, Tokyo 1984)

MONORY ET LE CINEMA

On ne connaît pas le premier tableau qui ait été peint. On connaît par contre la première photo (Niepce), le premier film (Lumière) : ils sont récents, et très lointains. Il aura fallu en tout cas longtemps pour que la peinture contemporaine, après avoir accompli sa propre trajectoire, en vienne à considérer la consistance qui appartient en propre au monde de la photographie ou du cinéma, et s'en serve. Non parce qu'il y aurait eu là une concurrence déloyale, mais parce qu'il y avait, dans le noir et blanc des pauses, dans la manière de cadrer le paysage ou les êtres, dans la vitesse et l'arrêt brusque qu'autorise la succession des plans, la force d'un monde. Parmi tous les peintres que cette force a convertis, et qui sont nombreux à partir des années soixante, Jacques MONORY se détache parce que sa fascination ne s'est jamais portée ailleurs qu'au cœur même de ce monde. Les enfants du siècle allaient au cinéma le dimanche ou le soir, mais tout cela restait au fond lettre morte. Les techniques de récit, les cadrages, le contact toujours maintenu entre la pensée et le décor contemporain, le réalisme impliquant des scènes en même temps rêvées, des images nocturnes, plombées, rapides, de glissades, de chasses à l'homme, de femmes inoubliables buvant des verres en compagnie, de voitures attendant la sortie du héros menacé sous la pluie, il ne restait pas trace. Or, la peinture a le pouvoir de fixer, de suspendre ce qui dans le cinéma est rivé à l'écoulement du temps. Le drame se condense dans la vision d'un instant, d'un seul instant : un voleur passe, et ce voleur est MONORY, qui ne va jamais au cinéma ou qui ne regarde jamais un film à la télévision sans prendre son appareil photographique. Un animal à l'affût, guettant la saisie d'une image conforme à son désir, dans le noir.

Une image donc passe du film à la photo puis devient image peinte. Ceci est un cas, un cas dans lequel des traductions successives parviennent à la forme définitive de suspens qu'est le tableau. Et « suspens » doit s'entendre ici au double sens français de ce qui reste en suspens et anglo-américain de « suspense », autrement dit de ce qui informe de bout en bout la figure classique du *thriller*, du film noir américain, rigoureux, pervers, sans lamento. De ce point de vue, tous les tableaux, y compris ceux de MONORY qui ne viennent pas directement d'un film (en fait, ce cas est plutôt exceptionnel, généralement les photos prises au cours de films sont simplement engrangées, servent de matériel primitif ou de mémoire lointaine) se trouvent dans ce « suspens », comme s'ils étaient chargés de toute l'intensité d'une image arrêtée : la peinture de MONORY est un seul film fait de séquences gelées, de panoramiques tétanisés par l'instant. Le monde court mais se bloque sur un trou du temps, et ce trou où s'engouffre l'espace du tableau donne à l'impatience le prolongement d'une attente sans dénouement. On en reste là : sur une jetée.

Cette relation d'un univers arrêté au monde du film va plus loin, ce qui la charge n'a pas lieu qu'ainsi, la coloration est encore plus nette, plus violente. Il ne s'agit pas seulement d'un emprunt, d'un vol. S'il y a vol, il y a identification, effraction, désir : l'univers de MONORY est tout entier celui d'un film noir entrecoupé de plans sur l'espace, on pourrait même imaginer le scénario à partir d'un regard froid cherchant entre deux séquences de meurtre l'apaisement d'un paysage non humain, d'un ciel imperfectible. Davantage encore que ses propres essais cinématographiques (*Ex* et *Brighton Belle*, respectivement 1968 et 1973, qui faisaient le trajet du cinéma à la peinture en sens inverse), *Diamondback*, le roman policier que MONORY a publié en 1979, est ce film dans lequel les fusillades alternent avec les visions, les cohues avec le vide, les poursuites avec le désert - le désert auquel le tueur du livre accède dans un calme étrange après la terrible saignée.

Le bleu monoryen, ce bleu sur lequel on peut tout dire et se taire, trouve aussi son origine dans le cinéma. C'est derrière un filtre bleu que l'on projetait certains films, autrefois, à la campagne. MONORY indique cette filiation, mais l'histoire est plus longue. Le bleu est le bain fixateur du suspens, la « nuit américaine » d'où le monde ressort identifié et décalé, quelques arpents plus loin vers le rêve ou le cauchemar - parce que le noir est bleu, parce que le bleu électrique et glacé ne concède même pas au réel sa « réalité », parce que tout ce qui a lieu se traîne entre deux eaux — ce qu'aucune rigueur ne peut nier, ce que la rigueur du cinéma, agent fictif par excellence, montre avec une évidence qui fait peur. Et lorsque MONORY a décidé de crever cet écran, il en a rencontré un autre, encore plus fictif, poussant la fiction jusqu'au factice, et il l'a baptisé « Technicolor » : une série entière (peinte en 1976-1977) consacrée aux faux-semblants, aux parures, aux panoplies - à tout l'arsenal de moyens qu'une société se donne pour se mentir et pouvoir aimer son mensonge. Cette série peinte en jaune, rouge et

bleu criards oppose au bleu antécédent, perpétuel, la grimace d'un univers où cette fois le suspens est au bord de la fin. Explosion en gerbes multicolores dont les « Catastrophes » accompliront le dessein pour s'ouvrir au-delà, après une « fausse sortie », sur le ciel, le ciel où Monory dit avoir cherché l'extase et n'avoir trouvé qu'un détachement, mais dernier plan à cette date, et magnifique, du film tourné sans filets que je raconte et qui renvoie chacun à son paysage et à ses fantômes, pour qu'il les identifie.

Film gagné sur une relation passionnée au cinéma, à ses mythes, aux déplacements encore mal compris qu'il impose à notre vision. *Thriller* conforme aux lois du genre et s'évadant à l'inverse du genre « peinture », en donnant à l'image fragile, reproductible et évanescence du cinéma la violence de l'intimité et d'un silence creusé jusqu'à l'accomplissement.

Jean-Christophe BAILLY, 1981.



« Meurtre N° 10/12 », Monory, 1968.

Extraits de *Les peintres cinéastes*, manifestation organisée par JM Arnold, CAMERA et CNRS. Paris 1982. Feuilletts 7 et 8.

Le Tir

Dans le déclin de la *consideratio*, le sens et sa perte sont donnés ensemble. Loin d'être une école, une période, une manière, le romantisme serait l'aspect occidental du sens. Et le dandysme en serait un remède ou l'échec : la transformation de cette nostalgie subie en destruction résolue, le nihilisme actif. L'acte exemplaire du bel-art est le meurtre ; son emblème le pistolet, nombreux chez Monory. La trajectoire d'une balle est une courbe balistique. Le tir est exact quand la cible est atteinte. Quand elle est atteinte, elle est détruite. Notre rapport contemporain aux astres relève de cette balistique criminelle. Dans les Ciel n. 25 et n. 5, les étoiles sont comparées à des impacts de balles de revolver : nous ne les connaissons qu'en les tuant, et les informations qui nous arrivent d'elles, différées par la distance, se réfèrent à des réalités passées, voire posthumes, froides. Nous glosons flegmatiquement sur celles-ci, toi et moi. Les êtres célestes dont nous parlons sont les défunts de notre science, objets à jamais privés de l'usage des première et deuxième personnes, insaisissables sur le vif, comme l'était chez Duchamp la mise à nu : on arrive trop tôt dans *La Mariée*, trop tard dans *Etant donné* Notre galaxie (Ciel n. 37) est comme *L*, «elle», dont elle est le portrait. Elle est froide comme la poupée décapitée du *Galant Tireur* de Baudelaire. Les yeux du ciel sont aussi vides que ceux des femmes depuis *La Nouvelle Olympia*. L'adresse du questionneur dandy ne consiste pas à obtenir une réponse de son destinataire, ni même à l'embarrasser, mais à le transformer en but mort par un coup. La photographie serait un cas inaugural de ce paradoxe déconsidérant, un art nihiliste actif, un crime par photons, un coup au but, vite.

Jean-François Lyotard

Extraits du catalogue de l'exposition *Ciels Nébuleuses et Galaxies*.
Derrière le miroir n°244, Maeght 1981

La Mélancolie et le Sublime

Cette activité résolue n'exclut pas la mélancolie, elle ne fait qu'en changer le mode. La mélancolie, dit Freud, résulte d'un échec dans le travail du deuil. On fait son deuil d'un objet d'amour perdu en reportant l'investissement attaché à lui sur le moi. Mais ce retournement peut être une malédiction s'il ne s'accompagne pas d'une transvaluation. Au lieu de : Je t'aimais, tu m'as manqué, tu as eu tort, je vaudrais mieux que toi, le mélancolique dit : Je t'aimais, tu m'as manqué, tu as eu raison, je ne vaudrais rien auprès de toi. L'astre mort intériorisé le sadique. Quelle est l'importance de la composante mélancolique dans le dandysme monoryen ? Question à étudier.

Il faudrait aussi interroger ce qui y revient au sublime. Avec l'esthétique du sublime, Kant avait offert une médication à la mélancolie. Le cosmos n'est certes pas un objet d'expérience, il échappe à notre intuition sensible, il est l'absolument grand. Mais notre raison peut toujours en former l'idée. Notre impuissance à le sentir et même à l'imaginer est cause de peine, mais cette finitude malheureuse est aussi ce qui nous avertit de la puissance infinie de notre raison. Le respect, sentiment du sublime, offre ainsi deux versants, la mélancolie de ne pouvoir éprouver l'absolu, mais accompagnée par la joie de pouvoir le concevoir. Cet état de sublimité, instable mais durable, où l'infirmité de la «chair» sert à révéler la capacité des idées, n'est pas l'extase, mais il est au moins une demi-grâce. Ni la pénombre intime des augures, ni la ténèbre glacée des radiotélescopes, mais «le feu d'artifice de la déesse Liberté». Cette déesse est la libre raison en nous, la pensée de l'absolument grand. Les Ciel de Monory illustrent-ils aussi le discours pascalien et kantien de la sublimité ?

ARTS

Jacques Monory : éloge de l'apathie

Il existait un temps de l'échange, il existait un temps de la considération, et donc un temps réglé, monétaire, un temps de la fortune, un temps du capital si l'on veut. Un temps qui réglait deux mouvements : celui où le sujet, et le peintre Jacques Monory s'autorise à remplir ses objets, à organiser son compte de fétiches, sa propriété de signes, sa facture, mais cette certitude chez Monory s'inversait immédiatement dans un effacement, en une tragique disparition, en une figure des figurations de la peur : le tigre, le dessin d'un éclair, l'impact d'un coup de revolver sur le tableau.

Nous étions alors encore devant un espace d'excessive tension que réduisait, il est vrai, déjà cette nappe bleue qui absorbe l'ensemble de la production de ce peintre et où l'on doit reconnaître la première marque d'une pratique active de l'apathie.



Monory 1974 « U.S.A. N° 1 », 114 X 146.

Il semble que depuis dix ans, les artistes, de Fluxus dans les années 60 jusqu'à l'heure d'aujourd'hui se sont inconsciemment défendus des prescriptions du marché : fournir des objets à engloutir dans la grande machine des échanges, et peut-être fondamentalement se sont-ils retrouvés dans l'orbe de cette excl-



Monory 1973. « Les premiers N° du catalogue mondial des images incurables » (N° 10, Institut de Technologie, Massachusetts). 162 X 114.

mation du poète Henri Michaux : « Fatigue ! fatigue ! on ne nous lâchera donc jamais ? »

Pour ce faire Jacques Monory a découvert un écran, espace infime, indécollable, d'une lente retraite de l'image, cette pellicule bleue en déréalisant la scène, nous a indiqué l'espace de la différence radicale d'avec le monde de l'échange qu'est l'acte de peindre, l'acte de se convertir en peinture, et ce drapé bleu persistant est ici comme le surplus des prêtres de n'importe quelle religion qui indique une fonction, « une fonction de fonctions, une forme avec fonctions sous-jacentes » comme l'a écrit Klee.

Et la fonction, ici, dans les séries de Monory, de cette enveloppe, est de nous ravir. De nous ravir dans le double sens sur lequel Lacan avait bâti son interprétation du beau roman de Duras : « Le Ravissement de Lol V. Stein ». En effet ce bleu s'organise comme une matrice où l'œil désire se couler, se fondre,

se retrouver dans le principe du bleu, nous sommes ici dans la tension du premier ravissement. Mais le second suit, inexorable, ce monde est à côté, ce monde n'existe que par défaut, n'est que les lèvres mal recousues par où s'aperçoit ce qui nous a toujours déjà été ravi : l'espace du fantasme ne nous appartient pas et ne s'échange donc pas, or les objets de cette peinture se mettent en droit d'être des objets fantasmiques, et ils nous sont immédiatement confisqués sous le poids infime et sans mesure du bleu.

Jacques Monory vient d'achever une longue série de trente-quatre tableaux intitulée : « Les

premiers numéros du catalogue mondial des images incurables ». Ajoutons que cette série prochainement présentée au C.N.A.C., se découvrira comme un roman-photo, les toiles seront accrochées bord à bord.

Narration innénarrable d'une fin sans fin, ces premiers numéros nous reportent du côté de la fatigue, du côté de l'apathie la plus durable, la plus tendre, mais aussi bien ancrée vers ce qui n'existe que d'une fuite accélérée du monde de la scène, du monde de la positivité.

Ce recueil d'images insiste sur l'anonymat, la fêlure, l'accident, la peur, mais n'insiste plus, se déporte essentiellement des fétiches, ce recueil glisse sur lui-même vers l'anonyme touche bleue de ce ciel qui voile les images en les renversant vers le ciel que nous présentâ naguère Monory, au Musée d'Art moderne, à plat, à la rive presque, de nos pieds.

Les peintres qui se sont risqués à théoriser leur pratique, ont insisté, de façon frappante, non point sur un sens extraterritorial, mais sur l'économie propre, sur l'économie théorique de ce qu'ils donnaient à voir et rien de plus. Jacques Monory n'écrit pas de texte théorique, mais ne découvrons-nous pas un texte pratique : le texte d'un repli, le texte d'une vacance ; le texte d'un document bleu, où le bleu devient un principe d'effraction pour retourner au bleu, et

ARTS



Monory 1973. « Les premiers N° du catalogue mondial des images incurables » (N° 3 Roman-photo). 162 X 114.

sous ce voile, sous cette matière qui désire picturalement l'état de la fin, de l'absence quotidienne où paradoxalement les objets, ostensibles fétiches de nos scènes fantasmiques, vont se confondre, s'anéantir dans la nappe très profonde du souvenir d'une couleur qui s'est soulevée contre le fétichisme. Dans ce combat pour une couverture de peinture que mène Monory, où règnerait l'étalement de la simple

couleur, et dans la création de cette couleur qui occupe la vie de ce peintre, peut-être pourrait-il reprendre ces simples mots que Paul Klee fit inscrire sur sa tombe, comme conclusion à venir de son travail actuel :

« Ici bas je ne suis guère saisissable
car j'habite aussi bien
chez les morts
que chez ceux
qui ne sont pas nés encore,
un peu plus proche
de la création que de coutume
bien loin d'en être jamais
assez proche »

Bernard Lamarche-Vadel

Note : Jacques Monory : « Les premiers numéros du catalogue mondial des images incurables » série de 34 tableaux plus une explosion en quatre parties seront exposés du 15 octobre au 2 décembre 1974 au C.N.A.C., 11, rue Berryer, Paris VIII^e.

Il y a une objectivité de la beauté. Nous nous entendons tous à peu près sur la beauté d'une femme. C'est même là où notre intersubjectivité, comme dit l'autre, a les meilleures chances de se rencontrer. Monory, dans ses portraits de jeunes femmes, a longtemps joué de cet objectif/subjectif. Marx se posait lui-même le problème, bien agaçant pour un marxiste, de savoir pourquoi la statue grecque, deux mille ans après, nous touchait encore. Mais y a-t-il une objectivité de l'horreur ? En quelque sorte, une horreur transcendente ?

Incurable : le terme semble emprunté au vocabulaire d'une médecine dont la déontologie soi-disant humaniste pousse ses praticiens à prolonger artificiellement la vie des moribonds, jusqu'à les dépouiller de leur mort même. Le tabou, aujourd'hui, n'est plus sur le sexe, car le sexe s'étale partout, il est sur la mort. Si bien que la seule liberté qui reste à l'homme contemporain, dans la société techno-capitaliste, est la liberté de choisir sa mort : le suicide. De là que l'euthanasie reste aujourd'hui le seul problème qui puisse encore faire scandale.

Incurabilité : transposition dans le vocabulaire de la modernité du vieux **fatum** grec ? De là viendraient ces visages qui, à l'inverse de ceux des séries précédentes qui fixaient le spectateur, sont des visages anonymes ou bien masqués (cf. n° 10, n° 24), ou bien encore dont le regard a été dissimulé sous un cache (n° 15, n° 34), etc ... : visages aveuglés du destin. En contrepoint de cette mascarade, la figure du **K.K.K. man** (n° 25) que la cagoule dissimule de pied en cap, à l'exception cette fois des yeux : sorte de négatif sinistre des autres visages, celui qui se croit et se veut, comme en témoignent les chromos pieux au mur, l'instrument et non plus l'objet du destin, la paire d'yeux qui, dans l'imagerie populaire symbolise le "Dieu

voit tout", chargé qu'il est de sauver ses frères de race.

Dans ce film, par ailleurs médiocre, **Soylent green**, un bref et bouleversant passage où le vieux Ed. G. Robinson, ayant décidé de mourir pour échapper à l'incurabilité du monde en 2022, se voit offrir, dans le "mouroir" luxueux où il s'est rendu, de contempler une dernière fois des **images** d'autrefois. La houle de la mer, des poissons qui filent en étincelant dans la lumière, des chevaux qui se poursuivent dans une prairie et s'accolent, un champ de fleurs rouges courbées par le vent ... Images d'une réalité disparue, projections d'un monde mort (Entre parenthèses, curieux et sinistre avatar du mythe de la caverne de Platon où la réalité de notre monde actuel est appelée à devenir l'illusion consolatrice, le ciel des idées et des formes pures de l'humanité de demain ; comme quoi on a toujours l'âge d'or dans son dos, à la façon de la lanterne du projectionniste ...)

Dans le catalogue de Monory, mais en préface, comme un rappel d'autre chose, qui n'appartient pas au catalogue, il y a aussi cette image venue d'un temps de paix : sur une jetée, le long de la mer, deux hommes et une femme qui sourient à l'objectif. Une seconde de bonheur, mais qui fut vécue où ?

Soylent green encore : une curieuse dominante verte "voile" tout le film, monochromie glauque assez naïvement évocatrice de ce monde en décomposition. Rien à voir, bien sûr, avec le bleu de Monory qui garde, qui reste le signe de ce qu'on pourrait appeler, faute de mieux, une tonicité, une tension — des tissus, des êtres, des choses et de leurs rapports.

Mais, que la monochromie, en récusant le contraste tonal, en abandonnant le ton local, c'est-à-dire, en un sens, la marque de la

singularité des choses, de ce qui les distingue entre elles, soit le moyen par excellence d'illustrer le principe d'échangeabilité généralisée qui caractérise l'économie capitaliste — cette incessante transformation de la valeur d'usage, inhérente à la singularité des êtres, en valeur d'échange permettant de troquer n'importe quoi contre n'importe quoi —, c'est bien en effet ce que lui permet son principe : ne jouer, précisément, que sur les **valeurs**. Belle phrase, à ce propos, de Fromentin, ce méconnu, dans ses **Maîtres d'autrefois** : "s'il arrive que l'élément coloris disparaisse presque absolument, il reste sur la palette un principe neutre, subtil et cependant réel, la valeur pour ainsi dire abstraite des choses disparues ..."

Valeur abstraite, c'est bien celle du Capital, de la monnaie, l'agent convertisseur de toutes les intensités chromatiques qui, à la présence réelle de la chose, substitue son titre.

Mais alors que le vert de Richard Fleisher, naïvement encore une fois, renvoie à l'univers de la pourriture où le cadavre est réinjecté dans le circuit économique pour y redevenir nourriture — parfaite illustration d'une échangeabilité généralisée poussée à la limite — (Mais quoi ? Est-ce tellement de la science-fiction ? Les camps de concentration hitlériens avaient déjà expérimenté cela et poussé la logique capitaliste à son comble lorsque, outre l'exploitation de la force de travail des détenus jusqu'à la mort d'eux, ils exploitaient leurs cadavres pour en tirer du savon et du feutre), le bleu monoryen contient, comme le dit Jean-François Lyotard (1), une charge mortifère, mais non pas mortelle. Une tension donc. Tantôt bleu de la nuit — de velours — chargé d'affects nostalgiques, tantôt, et plus fréquemment, comme ici, bleu de glace qui fige les êtres et les choses, qui les fige et les **fiche**, les étiquette, les met sous verre et les catalogue, avec la même fascination que Boltanski pour l'univers ethnologique et muséal (cf. n° 2, n° 4, n° 7, n° 9, etc ...). Bleu qui brûle, comme disait Baudelaire de Laclos, "à la manière de la glace", selon cette distance du dandy qu'attire et que repousse à la fois ce qu'il considère, et charriant, dans les eaux de son calcul égoïste, dans l'espace-temps du capital, les blocs scellés de ses représentations, chacune affectée de sa cote, comme on dit de l'étiage d'un fleuve.

Basses eaux des amours donc, mais crue des valeurs capitalisables. Cote d'un fleuve. Cote boursière (n° 13). Cote aussi des œuvres d'art (n° 11) qui les transforment, elles

aussi, jusqu'à elles-mêmes, en titres. Cote d'alerte. Grande dérive des intensités mortes. Tout finit par s'échanger et s'égaliser dans la neutralité d'un temps comptable.

Tout être porte ici son numéro matricule, sa "combinaison". Non pas l'étiquette que portent les **congressmen** au revers de leur veste pour signaler leur qualité, mais au contraire, pour des hommes sans qualité, leur numéro d'ordre dans le grand **computer** d'un **Stock Exchange** généralisé. Immatriculation (n° 34), fichage (n° 8), date de naissance (n° 3), formule renvoyant à des modifications chromosomiques (n° 2), numéro d'inventaire (n° 4), numéro de code, etc. : autant de procédures de **sommation**, de dénombremments d'une multiplicité indéfiniment interchangeable, de dureté arithmétique sur quoi viennent se briser qualités, priorités, singularités, tonalités, et que dérisoirement, atrocement — comme dans une photo de Diane Arbus — essaient de déjouer les conscrits dans un tirage au sort (n° 24) ou la lauréate d'un concours félin (n° 15) ...

Inventaire avant liquidation. Mais au regard d'un autre ordre que celui du Capital, qui peut encore racheter ce monde ? La peinture ? La peinture comme exercice de l'horreur ? Comme exorcisme ? Comme déterritorialisation ? Comme décodage ? Comme unique et pauvre moyen de supporter l'irré-médiable ?

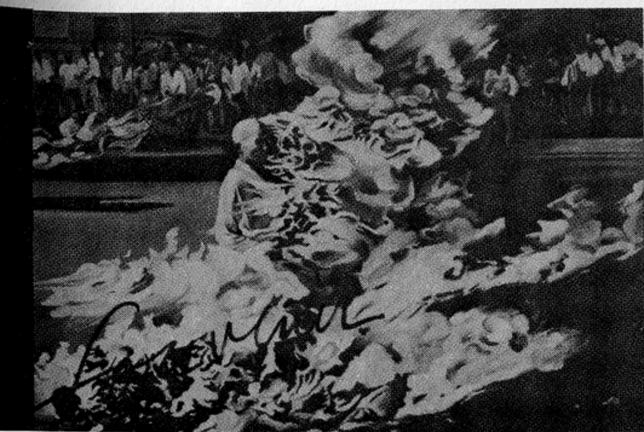
Evidence aveuglante que la 3ème Guerre Mondiale a depuis longtemps commencé.

Parmi ces images incurables, l'une peut-être la plus sournoise, la plus insidieuse dans sa banalité, dans son inanité : le parc d'un motel au Nouveau Mexique (n° 31).

Il est quatre ou cinq heures du matin, sans doute. Par la fenêtre, il y a ce massif de fleurs, tout bête, qui s'avance en plein milieu comme un môle dans la clarté indécise du petit jour et ce globe au bout, qui brûle encore, comme un phare dérisoire. Le temps a dû s'arrêter de couler et il y a cette chute lente de celui qui n'est plus porté par lui, qui sent que cette nuit ne va jamais finir, qu'il est quatre ou cinq heures du matin depuis toujours, qu'il y a toujours eu ce silence, cette solitude, cette laideur des choses autour de soi. Qu'il y a toujours eu ce globe absurde qui brûle pour rien. Qu'il n'y a plus rien. Qu'il n'y a rien. Que c'est rien. Et que ça ne passe pas.

Jean CLAIR ●

(2) in **Contribution des tableaux de Jacques Monory à l'intelligence de l'économie politique libidinale du capitalisme dans son rapport avec le dispositif pictural, et inversement in Figurations 1960-1973**, coll 10/18, 1973. Sans doute le texte le plus lucide quoi qu'on en ait dit et en dépit du procès d'intention mené contre son auteur, mais aussi le plus sensible qu'on ait écrit sur la peinture de Monory. Bien plus, texte prémonitoire qui, bien plus qu'il n'analyse l'œuvre passée, annonçait, quand il fut écrit, et de la façon la plus rigoureuse, l'œuvre future : le **Catalogue** actuel.



Bio-bibliographie

Jacques Monory-Biographie

Mise à jour 25 janvier 2012

Expositions personnelles

- 2012 *Monory*, galerie lufm Confluence(s) Université Lyon 1 et galerie Anne-Marie et Roland Pallade, Lyon (Rhône).
- 2011 *Monory*, Orangerie de Cachan, Parc Raspail. Cachan, 94 Val de Marne.
Images, Galerie Ernst Hilger, Vienne, Autriche.
***Monory photographe*, Galerie RueVisconti, Paris.**
- 2010 *Monory*, Librairie Saint-Hubert, Galerie du Roi, 2. Bruxelles
Evasion, Forteresse de Salses, (Pyrénées orientales)
Monory, Maison Elsa Triolet-Aragon, Saint Arnoult en Yvelines
- 2009 ***Tigre*. Fondation Marguerite et Aimé Maeght. Saint Paul de Vence, France.**
- 2008 ***Roman Photo*, MEP Maison Européenne de la Photographie, Paris.**
Jacques Monory, 72/08. Galerie Maeght, Paris.
Roman noir, Art Paris, galerie Sonia Zannettacci, Grand Palais.
- 2007 ***Folies de femmes*, galerie Ernst Hilger, Vienne, Autriche.**
Souvenir, Espace Jean Legendre, Théâtre de Compiègne.
- 2006 *Années 70*, galerie Maeght, Paris.
- 2005 *Couleur*, galerie Laurent Strouk, Paris.
Vitrines W, galerie Ernst Hilger, Vienne, Autriche.
Multiplés, Domaine de Lescombe, Eysines.
***Détour, Mac-Val*, inauguration du Musée du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine.**
- 2004 *Shopping*. Maison des Arts de Malakoff, Fr.
***J'ai vécu une autre vie*, Fondation Claudine et Jean-Marc Salomon, Alex , Haute-Savoie, Fr.**
Monophonie, Art Paris, Carrousel du Louvre, Galerie Sonia Zannettacci, Paris.
- 2003 ***Nocturne*, Espace Paul Rebeyrolle, Eymoutiers, Fr.**
***Extraits*, Ludwig Museum, Koblenz, Allemagne.**
- 2002 ***Trente six baisers, deux tremblements, une énigme*, Château prieural de Montsempron-Libos, Fr**
***Nuit*, galerie Antonio Pratès, Lisbonne.**
La vie imaginaire de Jonc'Erouas Cym, galerie Ernst Hilger, Vienne, Autriche.
Baisers, galerie Ernst Hilger, Paris.
Fiac, galerie Ernst Hilger, Paris.
- 2000 *Tremblement*. Fiac, Galerie Sonia Zannettacci, Paris.
- 1999 *La nuit*, galerie Sonia Zannettacci, Genève.
***Ex-crime*, Musée des Beaux-Arts d'Angers.**
Monory, Ecole régionale des Beaux-Arts de Rouen, Grandes Galeries-Aître Saint-Maclou. Fr.
Documents, Palais des Congrès, Paris.
- 1998 ***Monory*, Musée de l'Abbaye de Sainte-Croix (Les Sables-d'Olonne), Musée des Beaux-arts de Chartres et des Beaux-arts de Dole (jusqu'en 1999).**
Epilogue, Maison d'Art Contemporain Le petit Chailloux, Fresnes.
- 1997 ***Kuldi (Froid)*, Municipal Art Muséum, Reykjavik, Islande.**
Enigme 3, galerie Nová Sin, Prague, République tchèque.
Polar et peintures. Jacques Monory. Sérigraphies et livre-objet, librairie Arthaud,

- Grenoble.
- 1996 *Enigmes 1*, galerie du Théâtre, Cherbourg.
Enigmes 2, festival Délit d'encre, galerie Le Grand Café, Saint-Nazaire.
Cinénigme, Villa Tamaris, La Seyne sur mer.
- 1995 *Jardinage*, Champclause, Haute Loire.
- 1994 ***les éléments du désastre***, galerie Daniel Lelong, Paris.
- 1992 *Suppléments*, galerie Andata /Ritorno, Genève.
Hommage to Art Pop: Andy Wharhol and Jacques Monory, galerie Andata/Ritorno, Genève.
 Pavillon français de l'Exposition Universelle de Séville.
- 1991 *Le dernier tableau*, galerie Andata/Ritorno, Genève.
Noir, galerie Daniel Lelong, Paris.
- 1990 *Come-back*, galerie Sonia Zannettacci, Genève.
Alptraum, galerie Loft, Paris.
Sade-révolution-impossible, Centre culturel d'Aoste, Italie.
- 1989 *Le peintre* (avec Peter Stampfli), Abbaye des Cordeliers, Châteauroux.
Le peintre bis, galerie Daniel Lelong, Paris.
Monory, grands formats en bleu, rose et noir, galerie La Défense Art 4.
Jardinage, galerie Le Miroir d'Encre, Bruxelles.
- 1988 ***Le Peintre***, galerie de l'Ancienne Poste, Calais.
La médiathèque et le polar, Médiathèque de Calais.
Projection, Musée Saint-Roch, Issoudun.
- 1987 ***La Voleuse***, galerie Lelong, Paris.
- 1984 ***Toxique***, Arc, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
Encore une fois paraître à la terrasse, galeries Andata/Ritorno et Pierre Huber, Genève.
 Fuji Télévision Gallery, Tokyo.
 Librairie-galerie La Chasse au Snark, Paris. Exposition de sérigraphies et sortie des livres de Jean-François Lyotard *L'assassinat de l'expérience par la peinture et Le Différend*.
- 1983 ***Dynamite***, maison de la Culture de Grenoble.
- 1982 Musée de la Chartreuse, Douai.
 Maison de la Culture, Nevers.
 Musée des Beaux-Arts, Pau
- 1981 ***Ciels, nébuleuses et galaxies***, galerie Maeght, Paris.
- 1980 Galerie Maeght, Barcelone, Catalogne/Espagne.
Monory.3 Lunds Konsthall, Lund, Suède.
- 1979 *Monory-quatre temps*, Maison de la Culture de Rennes.
Rencontre avec Jacques Monory et Jean-François Lyotard, Ecole d'architecture de Nancy et galerie Art Actuel
- 1978 ***Technicolor***, galerie Maeght, Paris.
Technicolor galerie Maeght, Zurich, Suisse.
- 1977 ***Opéras Glacés***, Fondation Maeght, Saint-Paul.
Images Incurables/ Opéras Glacés, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, Belgique.
Récits tremblants, galerie de Larcos, Paris.
Hommage à Caspar David Friedrich, Kunsthalle, Hamburg, Allemagne
- 1976 ***Opéras glacés***, galerie Maeght, Paris.
- 1975 ***Monory***, Louisiane Museum, Humlebaek, Danemark.
- 1975 Galerie Maeght, Zurich, Suisse.
Souvenir Antoine et Jacques 1973/1975-Death Valley, Palais des Beaux-arts

Bruxelles.

"Europalia 75 France"

- 1974 *Les premiers numéros du catalogue mondial des images incurables*, Cnac, centre national d'art contemporain, Paris.
- 1973 *Velvet Jungle*, galleria Arte Borgogna, Milan, Italie.
Galleria S. Michele, Brescia, Italie.
- 1973 Centre culturel municipal de Villeparisis.
- 1972 *Velvet Jungle/ N.Y.*, Stedelijk Muséum, Amsterdam, Pays-Bas.
Musée de Saint-Etienne
Neue Galerie, Aix-la-Chapelle, Allemagne.
- 1971 Galerie Klang, Cologne, Allemagne.
Velvet Jungle, N.Y, Arc, Musée d'art moderne de la ville de Paris.
Velvet Jungle, N.Y, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.
- 1969 Galleria il Punto, Turin, Italie.
Studio d'Arte Condoti 85, Rome.
Galleria Forni, Bologne, Italie.
- 1968 *Meurtres*, galerie Blumenthal - Mommaton, Paris.
- 1967 Galerie Blumenthal - Mommaton, Paris.
Galleria il Punto, Turin, Italie.
- 1966 Galerie Schwarz, Milan, Italie.
- 1965 Galerie H. Le gendre, Paris.
- 1959 Galerie La Hune, Paris.
- 1958 *Peintures et collages*, galerie l'Entracte, Lausanne, Suisse.
- 1955 Galerie Kléber, Paris.
- 1952 Galerie Drouant-David, Paris.

Expositions collectives

- 2011 *50 artistes, une collection. Société des amis de la Fondation Maeght, 45 ans ans d'acquisitions*. Saint Paul de Vence
Bestiaire, Galerie Maeght, 10 photographes et 2 artistes, proposition Pascale Le Thorel, Robert Delpire.
- 2010 *Never the Same River (Possible Futures, Probable Pasts)*. Selected by Simon Starling. Camden Arts Centre, Londres UK
Sexy Xmas, Galerie Andata/Ritorno, 9/24 dec. Geneve CH.
Hyper Real die Passion des Realen in der Malerei und Fotografie Museum
Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienne (Autriche).
Feu à volonté, galerie Sonia Zannettacci, Genève.
Nevermore, Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? Mac-Val Vitry-sur-Seine. Nouvel accrochage de la collection.
Heart Galerie Laurent Strouk, 16 rue Jacques Callot Paris 6^e.
L'angélu a 150 ans. 150 artistes réinterprètent Jean-François Millet. Espace culturel Marc Jacquet, Barbizon.
- 2009 *De la couleur au trait: 40 ans de figuratif*. Périgueux, Espace culturel François Mitterrand.
In-Finitum Palazzo Fortuny, Piazza San Marco Venezia, Italie. Production Fondazione Musei Civici di Venezia et Vervoordt Foundation.
"Regarde de tous tes yeux, regarde! L'art contemporain de Perec" Musée des Beaux-

arts de Nantes et de Dole

Vingt ans du Musée, L'art après 1960 dans les collections. Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole.

Figuration Narrative Galerie Pallade, Lyon.

2008 *Retour sur terre, La science et l'art racontent la planète*, Stade de France, 10e anniversaire. Saint Denis la Plaine.

Art et Cinéma, Galerie Etats d'Art. 35, rue Guénégaud, Paris.

Les misérables, un roman inconnu? Maison de Victor Hugo. 6, place des Vosges, Paris.

Toute la collection du FRAC Ile de France (ou presque). Mac/Val, Vitry-sur-Seine.

Paris Peinture, Athènes, Ambassade de France en Grèce, Institut Français d'Athènes.

Um 1968 Berlin-Mailand-Paris, Galerie Eva Poll, Lützowplatz 7-10785 Berlin.

***Figuration Narrative Paris, 1960-1972*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, puis à l' IVAM de Valence, Espagne (sept 2008 / janv 2009)**

Face à face, Galerie 208 (Patricia Chicheportiche)Paris.

Pop art! 1958-1968, Scuderie del Quirinale Rome.

La représentation pensive, Musée de Gajac, Villeneuve-sur-Lot.

2007 ***La Figuration Narrative des années 60 / 70*, La Fondation Demeures du Nord, Lille.**

Stardust ou la dernière frontière, Mac/Val Vitry-sur-Seine.

Monory/Fury/Dubai/ /Project, Galerie 208, Paris.

Territoires partagés. Peinture et Photographie aujourd'hui, Château de Villeneuve / Fondation Emile Hugues, Vence.

L'enfance de l'art: 9, Figure-toi, galerie Andata/Ritorno, Genève.

Revolution in New York, Matthew Marks Gallery, New York, USA.

L'amour de l'art, art contemporain et collections privées du Sud Ouest, Musée des beaux-arts, Agen.

A l'état pur, dans le jardin de la ville de Saint Gervais Mont-Blanc.

***Les œuvres de 1960 à nos jours*, Centre Pompidou, salles des collections permanentes, Paris.**

Autobiographies, Art Paris, Grand Palais, galerie Sonia Zannettacci, Paris.

Femmes du XXe siècle, galerie Guislain Etats d'Art, Paris.

2006 ***La Figuration Narrative dans les collections publiques*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans et Musée des beaux-arts de Dole.**

Bang! Bang! Trafic d'armes de Saint-Etienne à Sète, MAI, musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, et MIAM, musée des Arts Modestes, Sète

Noir c'est la vie...comme un polar, Abbaye de Saint André, Meymac.

Bandes à part, Palais Bénédictine, Fécamp.

Visions du Romantisme. Hommage à Hector Berlioz, Hôtel de ville, La Côte Saint-André.

Des artistes en leur monde, portraits d'artistes par Marie Paule Nègre avec les peintures des artistes, "les vendanges 2006" Drouot Montaigne, Paris.

2005 ***Cinéma et Peinture, Nouvelles vagues*, exposition itinérante organisée par le CNAC et le Centre Pompidou durant l'année de la France en Chine, Musées des beaux-arts de Shanghai, Canton et au Millenium de Pékin, Chine.**

Collections d'artistes, Monsempron-Libos.

Les ateliers de la modernité, Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul.

La Peau du Chat. Carlota Charmet & les collectionneurs, Musée de l'Abbaye de Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.

2004 ***Boulgakov ou l'esprit de liberté. Erro - Klasen - Monory*, Printemps français en Ukraine musée des Beaux-Arts d'Ukraine, Kiev.**

- Le musée d'art moderne de la ville de Paris sort de ses murs*, exposition *Figuration narrative*, mairie du 13^{ème} art, Paris.
- Carlota Charmet et les collectionneurs, La peau du chat**, Centre d'art de l'Yonne, Château de Tanlay.
- Eternelles vanités*, Fondation Daniel et Florence Guerlain, Les Mesnuls.
- 2003 *Bandes à part. Le cinéma dans l'art contemporain*, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg.
- Qui a peur du rouge, du jaune et du bleu?* Centre d'Art de l'Yonne, château de Tanlay.
- Sexe, sexe, etc...* galerie Beaubourg, château Notre dame des fleurs, Vence.
- 2002 *Les années 70, l'art en cause*. CAPC Musée d'art contemporain Entrepôt, Bordeaux.
- Paris Capital of Arts, 1900-1968**, Royal Academy of Arts, Londres, et au Guggenheim Museum de Bilbao, Espagne.
- Figurations*, fête de l'Humanité, La Courneuve.
- Campus-Euro-Art, facultés de Nanterre, Cergy-Pontoise, Strasbourg, Compiègne, Lyon, Aix-en-Provence, Marseille, Pau, Lille, Reims, Rennes, Angers, Paris.**
- Du pop' art à la nouvelle figuration chinoise via la figuration narrative*, galerie La rive-bleue, Figeac.
- La figuration narrative*, galerie Ernst Hilger, Vienne, Autriche.
- My way*, CREDAC, Centre d'art d'Ivry-sur-Seine.
- Récits*, centre d'art contemporain, Meymac, Fr.
- Paranoïa Art*, galerie Serge Laurent, Paris.
- Le temps des images*, Espace St. Pry, Béthune.
- 2001 *10 ans*, centre d'art contemporain Bouvet-Ladubay, Saumur.
- L'enfance de l'art: 3. Miroir, dis-moi...?* Galerie Andata / Ritorno, Genève.
- L'enfance de l'art: 4. Miniatures et utopies*, galerie Andata/Ritorno, Genève.
- Les années Pop, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.**
- 37 artistes avec Michel Butor*, Musée savoisien / médiathèque J.J. Rousseau, Chambéry.
- La vie en Pop*, galerie Seine 51, Paris.
- Célébration de l'An 01*, galerie Pascal Gabert, Paris.
- Lieux du crime/Traces de violence/Faits divers*, galerie de l'hôtel de ville, Besançon.
- La Commune de Paris a 130 ans, 20 peintres d'aujourd'hui**, Assemblée Nationale, Paris.
- Parade 1901-2001, Centre Pompidou, Paris.**
- Œuvres en résidence 3 - Roussillon* IAC-Collection Frac Rhône-Alpes, château de l'Edit, Roussillon.
- Acquisitions 2000*, FDAC Val de Marne, hôtel du département, Créteil.
- 2000 *Nouvel accrochage*, réouverture du Musée National d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris.
- Commandes et acquisitions publiques*, galerie des fêtes, Assemblée Nationale, Paris.
- La figuration narrative, Villa Tamaris, La Seyne sur mer, Bergen Art Museum, Norvège, Reykjavik Art Muséum, Islande.**
- L'invention des femmes*, galerie d'art contemporain, Auvers sur Oise.
- Les loisirs*, galerie Beaubourg, château Notre dame des fleurs, Saint-Paul de Vence.
- Les 100 sourires de Mona Lisa*, Tokyo Metropolitan Art Museum, Shizuoka Prefectural Museum of Art, et Hiroshima Prefectural Art Museum, Japon.
- Time suspend your flight, Musée de Bergen, Norvège, Musée de Reykjavik, Islande.**
- Le nu contemporain*, Palais de l'Europe, Menton.
- 1999 *Eclipses*, CEAAC, centre européen d'action artistique contemporaine, Strasbourg.
- Vision nouvelle d'une collection*, anniversaire de la Fondation Maeght, Saint-Paul.

- 30 artistes 1969-1999. Hommage à Olivier Debré.* Galerie de l'Assemblée Nationale, Paris.
- I love Pop***, Museum Moderner Kunts, Palais Lichtenstein à Vienne, Autriche, et Rome.
- Le regardement*, Musée Saint Roch, Issoudun.
- Une histoire matérielle*, MNAM, centre Georges Pompidou, Paris.
- L'invention des femmes*, revue L'Evidence, La maison du Citoyen, Fontenay-sous-bois.
- Nécropolis*, galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris.
- Regards contemporains/Etats d'un temps.* FDAC Val de Marne, centre culturel, Orangerie du château de Sucy-en-Brie.
- 1998 *Artists in situ. 60 portraits photographiques par Patrick Morisson, 60 œuvres originales*, galerie d'art contemporain Am Tunnel, Luxembourg.
- L'art et le crime*, Musée de Blois.
- La collection***, Fondation Maeght, Saint-Paul.
- Galerie Gimpel Fils Ltd. (à l'occasion de la publication de la version anglaise de *L'assassinat de l'expérience par la peinture* de JF Lyotard, par Sarah Wilson) Londres.
- Tableaux d'une histoire*, Villa Arson, Nice.
- 1997 *The sixties the utopia years 1962-1973*, Brighton Museum, Grande Bretagne.
- Made in France***, MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris.
- The Berardo Collection*, Opening exhibition of the Sintra Museum of Modern Art, Portugal.
- Les figurations contemporaines*, lycée professionnel Salvador Allende, Béthune.
- FIAC, galerie Sonia Zannettacci. Espace Eiffel-Branly, Paris.
- The pop'60s***, Berardo collection, Centro Cultural de Belem, Lisbonne.
- Jardins secrets II*, hôpital Charles-Foix, Ivry-sur-Seine.
- 1996 *Acquisitions 1995*, Fonds départemental du Val de Marne, Conseil Général, Créteil.
- La Figuration Narrative*, galerie Storme, Lille.
- Chimériques Polymères*, Musée d'art moderne et contemporain, Nice.
- La ville moderne en Europe. Visions urbaines d'artistes et d'architectes 1870-1996*, Muséum of contemporary art of Tokyo.
- Les sixties, Années utopiques. France Grande-Bretagne 1962-1973.* Musée d'histoire contemporaine, Hôtel des Invalides, Paris.
- Bleu*, Musée d'Art et d'Histoire de Rochefort.
- 100 peintres de l'Ecole de Paris 1945-1975*, Maison de l'Unesco, 50^e anniversaire de l'organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, Paris.
- Face à l'histoire***, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
- Passions privées*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- 1995 *Peintures d'histoire*, FRAC Provence-Alpes-Côte-d'Azur, La Seyne sur mer.
- Plein cadre*, Galerie Sonia Zannettacci, Genève;
- Ciné sur toile*, Centre culturel d'Oyonnax;
- Une collection du XX^e siècle, Maeght***, Muséum of Art of Yokohama, Shizuoka, Chiba Sogo, Hokkaido, Okihiro, Japon.
- La figuration Narrative*, salle Gustave Fayet, Sérignan.
- 10 murs/ 10 artistes / petits formats*, Lavignes-Bastille, Paris.
- Un mot pour le dire*, proposition de Pierre Tilman, galerie Satellite, Paris.
- Eventails d'artistes contemporains*, Espace Riquet, Béziers.
- 1994 *Hors les murs*, Musée des beaux-arts, Clermont-Ferrand.
- Le quart d'heure américain*, Espace FRAC, Dijon.
- De l'autre côté du voyage*, association Douanes Rhône-Alpes, Ministère de l'économie, Ministère du budget, Paris.

- La ville (art et architecture en Europe 1870-1993)*, Centre Georges Pompidou, Paris.
 25^{ème} Trophée Lancôme, galerie Loft, Paris
 14 artistes contemporains pour le Liban, Musée Sursock, Beyrouth.
 Chorus galerie Annie Lagier, L'Isle sur la Sorgue.
 Portraits de femmes, Château de Notre Dame de Fleurs, Galerie Beaubourg, Vence, été 1994.
- 1993 *La gravure en d'autres états*, galerie Fernand Léger, Centre d'Art d'Ivry sur Seine.
Kurt Schwitters, à l'occasion de la sortie du livre de Jean-Christophe Bailly, galerie Alain Veinstein, Paris.
 Art-Concept, galerie d'art Bouvet-Ladubay, Saumur.
 Dessins, galerie Eva Poll, Berlin.
Collection de la Fondation Maeght, Fondation Maeght, Saint-Paul.
La Collection Maeght 1909-1993, ELAC centre d'échanges de Perrache, Lyon.
Les Foulards de Maeght, salle Mermillon à L'ELAC, Lyon.
Erro/Monory, galerie Berggruen, Paris.
- 1992 **Figurations critiques 1965-1975**, ELAC Lyon.
Buraglio/Debré/Kermarec/Monory, galerie de l'Assemblée Nationale, Paris.
L'Art Actif, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Fondation Stuyvesant.
Monory-Multiples, SAGA, éditions Loeb, Paris.
Tondo, centre culturel de l'Yonne, Auxerre.
Exposition Universelle, La France à Séville, Pavillon Français, Séville, Espagne.
Galerie Andata / Ritorno, Genève.
Les couleurs de l'argent, Musée de La Poste, Paris.
Manifeste, Centre Georges Pompidou, célébration des 15 ans du musée, Paris.
- 1991 *Aspect de la figuration dans les années 60*, exposition itinérante et à Paris, Fondation Mona Bismarck.
Objets trouvés d'artistes, Galerie du Jour, Agnès B. Paris.
Dessine-moi l'homme, collège Saint-Exupéry, Steenvoorde.
Echt Falsch (Vraiment Faux), Villa Struck, Munich, Allemagne.
- 1990 *Berlin-Paris 1970-1990*, Galerie Eva Poll, Berlin, et galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig, Allemagne.
The new Figuration 1965-1990, Mayer-Schwarz gallery, Beverly Hills, California USA.
- 1989 **1789-1989 Zweihundert Jahre Französische Revolution**, Staatliche Kunsthalle, Berlin.
Gitane, Espace Cardin, Paris.
Trois créations Jeune Danse, Opéra de Paris GRCOP, tableau de Monory: *5, Rouge, Pair et passe* et chorégraphie de Florence Lambert, au Centre Georges Pompidou.
1789-1989 Le témoignage de la peinture, les Halles d'Avranches et Béziers.
Sigma 25, Bordeaux.
Michel Butor et ses peintres, Seibu Art Forum, Rikkyo University, Rikkyo, Japon.
Peinture-cinéma- peinture, centre de la Vieille-Charité, Marseille.
L'auto mobile de l'Art, galerie Zannettacci, Genève.
Estampes et révolution, Centre National des Arts plastiques, Paris.
- 1988 *L'Art moderne à Marseille*, centre de la Vieille-Charité, Marseille.
Vraiment faux, Fondation Cartier, Jouy-en-Josas.
Art pour l'Afrique, Musée national des Arts Africains et Océaniens, Paris.
Bleu/Rouge Musée Saint Roch, Issoudun, Fr.
Présence de l'art contemporain français, Galerie Nationale, Prague, Rép.Tchèque.
Nouvelle Figuration -France-Années 60, galerie Michel Vidal, Paris.
- 1987 *La fin des années 60*, Abbaye Saint-André, Meymac et au Musée de Nice.

- Hommage au Président Pompidou, un homme de culture*, galerie Artcurial, Paris.
L'enjeu de la représentation : le corps, colloque et exposition organisée par Michel Journiac à la Sorbonne, Paris.
- Kunst heute in Frankreich*, Sammlung Ludwig, Aix la Chapelle, Allemagne.
France : peintures figuratives actuelles, Museo Rufino Tamayo, Mexico.
- 1986 **Espace, Biennale de Venise, Italie.**
L'art au présent en France, Ka De We, Berlin, Allemagne.
Les années 60, Fondation Cartier, Jouy en Josas.
Des peintres et des écrivains, Centre Canrobert, Jouy en Josas.
- 1985 *Le Style et le Chaos*, Musée du Luxembourg, CNAP, Paris.
Ils collectionnent, Musée Cantini, Marseille.
1960 : aspects de la figuration narrative, FRAC Rhône-Alpes, Syndicat d'initiative de Bourgoin-Jallieu.
***Les immatériaux*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.**
***1960-1980*, Musée de Valence, France.**
Collection d'art moderne de la Fondation Maeght, Palais des Papes, Avignon.
L'art vivant au lycée, lycée des Petits-Champs, Paris.
Figuration narrative, galerie des Arènes, chapelle des Jésuites, Centre d'Art contemporain, Donation Lintas, Nîmes.
Marseille: ils collectionnent. Premiers regards sur les collections privées d'art contemporain, Musée Cantini, Marseille.
- 1984 *Art en France*, Musée d'Art moderne de Bologne, Italie.
Le vivant et l'artificiel, Festival d'Avignon, Avignon.
Contiguïté, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
Eduardo Arroyo/Erro/Jacques Monory, galerie Poll, Berlin, Allemagne.
Les foulards de Maeght, Impression de Lyon, Millésime Textile 1984, Lyon.
***The automobile and culture*, MOCA Museum of Contemporary Art, Los Angeles, et The Detroit Institute of Arts, 1985, Detroit, USA.**
- 1983 *Art en France, 1960-1980*, Musée de Coutance.
***1960, l'Art en France 1957-1967*, Musée d'Art et d'industrie, Saint-Étienne.**
Arte y ironia, Museo del Arte contemporaneo de Caracas. Venezuela.
Arte e ironia Instituto Colombiano de Cultura-Embajada de Francia, Museo Nacional, Bogota.
Une journée à la campagne, Pavillon des Arts, Paris.
Représentations du corps III...se voir en peinture !. Maison des arts André Malraux, Créteil.
1960-1980 art en France, Les Unelles, Coutances.
20 ans de peinture en France, 1960-1980. Mayence, Tubingen, Berlin (Allemagne).
12 artistes en Avignon, Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris.
Tel peintre...quels maîtres ! Galerie ABCD, Christian Cheneau, Paris.
Monory. Sérigraphies. Galerie de Prêt. Bruxelles.
- 1982 ***Aléa(s)*, Arc Musée d'Art moderne de la ville de Paris.**
Aspects de Réalisme en France, Musée Bonnat, ville de Bayonne et Caisse d'Épargne municipale de San Sébastien, Espagne.
Espace, Sigma, Entrepôt Laîné, Bordeaux..
Nouvelles figurations en France, Pavillon d'Europe, Galerie-Musée de Séoul.
Figurations révolutionnaires, Musée Bridgestone, Tokyo.
L'Univers d'Aimé Maeght, Fondation Maeght, Saint-Paul.
- 1981 « *Duo* » avec Jean Dupuy. Soirée d'art paresseux (performance), galerie Jean-Claude Riedel, Paris.

- Déserts*, La Chartreuse lès Avignons.
Autoportraits photographiques, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.
37 aktuella konstnärer fran Frankrike (L'art en France). Liljevalch Konsthall, Stockholm.
Où, galerie Montenay, Paris.
Le Style, Tours Art Vivant, Tours.
- 1980 *Le Gac/Monory*, galerie Jacques Donguy, Bordeaux.
Figures d'enfermement, ELAC, Lyon.
Cantini 80, Musée Cantini, Galeries de la Charité, Marseille.
35 ans de l'apiaw, millénaire de la Principauté de Liège, l'art contemporain dans les collections privées liégeoises, Echevinat des Travaux Publics et des Musées, Liège, Belgique.
Le temps des gares, Centre Georges Pompidou.
- 1979 *Réalités*, galerie Convergence, Nantes.
Images détournées/images détournées, diffusion CNAC Paris. Exposition itinérante, Angers, Angoulême, Besançon, Montbéliard, et Torenlaan, Waregem (Belgique), puis Douai, Martigues, Saint-Priest, Strasbourg.
De la nature étrange de l'argent, Kunsthalle de Düsseldorf, Allemagne, Kunsthalle d'Eindhoven, Hollande, MNAM Centre Georges Pompidou, Paris.
Le salon de mai au Japon, Musée municipal d'art, Aomori, Japon.
16^{ème} exposition d'art plastiques, Royan.
L'Univers d'Aimé Maeght, Maison de la Culture de Rennes.
Tendances de l'Art en France 1968-1978/9, les partis pris de Gérald Gassiot-Talabot, Arc, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
- 1978 *Figuration. Klasen / Monory*, Musée des Beaux-Arts de Grenoble.
Mona Lisa im 20. Jahrhundert, Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg, Allemagne.
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Allemagne.
Groupe Seibu, Tokyo.
L'art moderne dans les musées de province, galeries nationales du Grand Palais, Paris.
Guillotine et peinture, Les amis de Topino-Lebrun, La Vieille-Charité, (Musée Borely) Marseille.
Réalités, galerie Convergence, Nantes.
- 1977 *3 villes, 3 collections*, musée Cantini, Marseille, Musée de Grenoble, Musée de Saint-Étienne, Musée National d'Art moderne Georges Pompidou, Paris.
Guillotine et peinture, Les amis de Topino-Lebrun, Musée d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
03-23-03, Rencontres Internationales, Ottawa, Canada.
ROSC, International Art Exhibition, Hugh Lan Municipal Gallery of modern Art, Dublin, Irlande.
Mythologies quotidiennes 2, A.R.C., Musée d'Art moderne de la ville de Paris.
Rosc'77, The poetry of vision, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin, Irlande.
- 1976 *Artists from France in Covent Garden*, Warehouse Gallery, Londres.
Photo und Hyperrealisten, Kunsthalle, Darmstadt, Allemagne.
Objects, Marian Goodman Gallery, New York, USA.
Le rendez-vous des amis, Galerie Fred Lanzenberg, Bruxelles.
Maeght éditeur, La Bijougalerie, Grenoble.
Estampes: Images imprimées, Les amis de Pujols, Villeneuve sur Lot.
- 1975 *12 x 1 une certaine avant-garde en France*, Europalia 75 France, Palais des Beaux-

- Arts. Bruxelles.
Erro et Monory, Europalia-France, galerie Fred Lanzenberg, Bruxelles.
La Boîte, A.R.C. Musée d'Art moderne de la ville de Paris.
8 définitions du réel, C.N.A.C. Paris, (puis itinérante).
Art contemporain et photographie, salles Romanes du cloître Sainte-nitouche, à l'occasion du Festival d'Arles.
- 1974 *Amour et Mort*, Neue Galerie, Aix-la-Chapelle, Allemagne.
Réalisme, Musée d'Art moderne, Helsinki, Finlande.
Visionneurs actualistes, Espace 2000, Bruxelles.
Pour mémoires, Entrepôt Lainé de Bordeaux, à La Rochelle, à l' Arc 2, Musée d'Art moderne de la ville de Paris et à la Maison de la Culture de Rennes.
Images imaginaires, AARP, Paris.
Les Pré-voyants, Librairie-Galerie du Rhinocéros, Paris.
Les Pré-Voyants, galerie Fred Lanzenberg, Bruxelles.
Réalisme européen, hyperréalisme américain, diffusion, C.N.A.C. Paris, Musées de Hanovre, de Munich (Allemagne), Rotterdam (Hollande) et Milan (Italie).
Ars 74, The Fine Arts Academy of Finland, Helsinki.
Représentation du corps III ...se voir en peinture!, Maison des arts André Malraux, Maison de la Culture de Créteil.
Biennale de Tokyo, Japon.
 Exposition collective à l'occasion de l'ouverture de la galerie Maeght à Barcelone, Catalogne, Es.
- 1973 *Photographie into art*, Londres.
Actualità, Galleria La Bussola, Turin, Italie.
 Groupe Galerie Véga, Liège, Belgique.
Art 4'73, Bâle, Suisse.
L'autoportrait du 17^{ème} siècle à nos jours, Musée des Beaux-Arts de Pau.
Maggio d'arte moderna a Milano, (avec la Galleria Arte Borgogna), Milan, Italie.
Nouvelle figuration, Maison des Arts, Montbéliard.
Les Visionneurs, Galerie 16, Bâle, Suisse.
Da popart do réalismo frio, Instituto de arte, Palacio Quintela, Lisbonne.
Aspects de la figuration actuelle, Galerie 16, Vence.
- 1972 *1000 œuvres : 5 siècles d'estampes*, Bibliothèque Nationale, Paris.
Douze ans d'Art contemporain en France, (La création artistique en France de 1960 à 1972) Grand Palais, Paris.
L'image en question, château d'Annecy.
- 1971 *L'image en question*, diffusion C.N.A.C. exposition itinérante : Maison de la Culture de Saint Etienne et au CNAC rue Berryer, Paris.
Peinture et objets Paris 1971, Musée Galliera, Paris.
Les sérigraphies et l'Art contemporain, Musée de Pontoise.
 Exposition collective, Galerie du Soleil (Royal Luxembourg) Nice.
- 1970 *Aspect du racisme*, Association de la rue Thorigny, Paris.
Kunst und Politik, Musée de Karlsruhe, Allemagne.
Das kunstwerk, zeitschrift für bildende kunst, Stuttgart, Berlin, Cologne, Mayence (Allemagne).
Trois tendances de l'Art contemporain en France, Musée des Beaux-Arts, Mons et Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique.
13 Europäische Realisten, Galerie Klang, Cologne, Allemagne.
- 1969 *Distances 1-2* A.R.C., Musée d'Art moderne de la ville de Paris.
Trois tendances de l'Art contemporain en France, C.N.A.C., diffusion.

- Wuppertal, Francfort, Bâle, Suisse.
Europäische Realisten, Galerie Klang, Cologne, Allemagne.
Naissance d'une collection, Hôtel de ville de Sens.
Naissance d'une collection, Musée Cantini, Marseille.
Le Mythe Quotidien, Hôtel de Ville, Lens.
- 1968 *L'art vivant 1965-1968*, Fondation Maeght, Saint-Paul.
Films, Kunsthalle, Berne, Suisse.
"Films" galerie Béatrice et Claude Givaudan, Paris.
Films à vendre, galerie Givaudan, Paris.
European painters today, Musée des Arts décoratifs Paris, Jewish Muséum New York, The Smithsonian Institution Washington, Museum of contemporary Art Chicago, The High Museum of Art Atlanta, Art Institute Dayton, USA.
Alternative attuali 3, Aquila, Italie.
 24^{ème} Salon de Mai, Paris.
Biennale di Lugano, Lugano, Italie.
1Photo/ 15 peintres, quinze peintres ont accepté de trahir la même photographie de Marc Riboud, galerie Blumenthal - Mommaton, Paris.
Autour du 100, Galerie 9, Antoinette Mondon, Paris.
Malerei, Grafik, Plastik, aus Paris und Niedersachsen, Kunst Forum Göhrde 68. Niedersachsen, Allemagne.
Kunst Forum Göhrde 68, Kuturverein Helmstedt, Göhrde. Allemagne.
- 1967 **Bande dessinée et figuration narrative**, Musée des arts décoratifs, Paris.
Zoom 2, Galerie Blumenthal - Mommaton, Paris.
Il tempo dell'immagine, Muséo civico, Bologne, Italie.
L'age du Jazz, Musée Galliera, Paris.
Premio internazionale di pittura, Lissone, Italie.
 23^{ème} Salon de Mai, Paris.
18eme Salon de la jeune peinture, 1967. Paris
Pour une nouvelle imagerie, Galerie 60, Montréal, Canada.
Salon de mayo 1967, Cuba, La Havana, agosto de 1967.Cuba.
La Piccola Galleria "Del Centro", Vercelli, Italie.
Galleria Regis, Finale Ligure, Italie.
- 1966 *Donner à voir 4*, galerie Zunini, Paris.
Zoom 1, galerie Blumenthal - Mommaton, Paris.
Schémes 66, Musée d'Art moderne de la ville de Paris.
 22^{ème} Salon de Mai, Paris.
40 artistes inspirés par le Jazz, Galerie Zunini, Paris.
La figuration narrative galerie Vaclava Spaly, Prague.
- 1965 **La Figuration Narrative dans l'Art Contemporain**, galerie Creuze, rue Beaujon, Paris.
Salon de la jeune peinture, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.
 21^{ème} Salon de Mai, Paris.
Pintura redonda, Sala del Prado del Ateneo de Madrid.
La leçon des choses, galerie du Ranelagh, Paris.
La fête a la Gioconda, Hommage à Marcel Duchamp, chez Maglione & del Pezzo, et à la galerie Mathias-Felds, Paris.
40 artistes inspirés par le Jazz, galerie Zunini, Paris
- 1964 **Mythologies quotidiennes**, Musée d'art moderne de la ville de Paris.
 20^{ème} Salon de Mai, Paris.

- 1963 *Salon de Mai*, Paris.
 Groupe galerie H. Le Gendre, Paris.
Aleyn, Monory, Parmentier, Queneau, Filhos, galerie H. Le Gendre, Paris.
La boîte et son contenu, galerie H. Le Gendre, Paris.
Autour du jeu, galerie Ursula Girardon, Paris.
- 1962 *Donner à voir 1*, galerie Creuze, Paris 8.
Donner à voir 2, galerie Creuze, Paris 8.
- 1960 *Galerie Seibu*, Tokyo.

Films de Jacques Monory

- 1988 *Le moindre geste peut faire signe*, vidéo, C.A.C. Montbéliard.
- 1985 *La Voleuse*, Vidéo et audio-visuel, Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou.
- 1982 *La Pub*, vidéo-performance organisée par Jean Dupuy, Musée National d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, C.N.A.C.
- 1974 *Brighton Belle*, Film 16 mm. couleur. Production Unité 3, Paris.
- 1968 *Ex-*, film 16 mm. Monochrome bleu. Producteur Robert Delpire.

Jacques Monory auteur

- 2005 *Angèle*, éditions Galilée, Paris
- 1993 *3'30*, éditions Jannink, Paris.
- 1991 *Eldorado*, Christian Bourgois éditeur, Paris.
- 1987 *Quick*, éditions Monsieur Bloom, Paris.
- 1984 *Rien ne bouge assez vite au bord de la mort*, avec Daniel Pommereulle, éditions Pierre Bordas et fils.
- 1979 *Diamondback*, Christian Bourgois éditeur, Paris.
- 1970 *Document bleu*, Edition Chorus, Paris.

Bibliophilie et livres-objets

- 2010 *Nirvana Provisoire*, de Michel Bulteau, sérigraphie Jacques Monory, Editions EPK Paris.
- 2007 *Accidents*, de Tanguy Viel, sérigraphie Jacques Monory, éditions du Cnap, centre national des arts plastiques, Paris.
- 1976 *U.S.A 76 Bicentenaire-kit*, documents et écrits de Michel Butor, 20 sérigraphies de Jacques Monory et 30 objets dans une boîte en Altuglas. Editions Le club du livre, Paris.
- 1976 *Eternité zone tropicale* d'Alain Jouffroy, images Jacques Monory, Christian Bourgois éditeur, Paris.
- 1975 *La victoire à l'ombre des ailes* de Stanislas Rodanski. Valise métal contenant le livre, un revolver (factice), deux balles, six sérigraphies, le tout transpercé par 2 balles tirées par Jacques Monory, édition Le Soleil Noir, Paris.
- 1973 *Deux*, roman photo avec Franck Venaille, édition Chorus Poucet, Paris.

Monographies

- 2011 *Jacques Monory photographe*, par Jean-Christophe Bailly, éditions RueVisconti, Paris
- 2008 *Miroirs*, collection *Entretiens*, photos Clovis Prévost, Maeght éditeur, Paris.
- 2006 *Monory*, de Pascale Le Thorel, Editions Paris-Musées .
- 2000 *Monory* de Jean-Christophe Bailly, Edition Ides et Calendes, Suisse.
- 1999 *Roman*, de Jean-Christophe Bailly, images Jacques Monory, collection Duos, Maeght Editeur, Paris.
- 1998 *The Assassination of experience by painting- Monory* de Jean-François Lyotard, ré édition bilingue français/anglais, préface Sarah Wilson? Collection *Romantiques postmodernes*, Black Dog Publishing, Londres.
- 1996 *Enigmes, le maître du montage*, de Jean-Christophe Bailly, images Jacques Monory, éditions Joca Séria, Nantes.
- 1992 *Monory* de Pierre Tilman, Edition Frédéric Loeb, Paris.
- 1984 *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory* de Jean-François Lyotard, Edition Castor Astral, Paris.
- 1979 *Monory* de Jean-Christophe Bailly, édition Maeght, Paris.
- 1977 *Récits tremblants*, de Jean-François Lyotard, images Jacques Monory, éditions Galilée, Paris.
- 1972 *Monory* de Pierre Gaudibert et Alain Jouffroy, édition Georges Fall, Paris.

Performances

- 1982 *Comme un avion sans elle...*, performance de Joseph Farine avec Jacques Monory, galerie Andata/Ritorno, Genève.
- 1981 *Duo*, avec Jean Dupuy, Soirée d'art paresseux, galerie Jean-Claude Riedel, Paris.
- 1980 *Soirée C.U.L. "Thème: absurde"*, Columbia University Lecture, New York.

Commandes publiques

- 2007 Manufacture des Gobelins, Paris.
- 1987 Station R.E.R. Musée d'Orsay, Paris.
- 1986 Planétarium de la Cité des sciences et industries de la Villette, Paris.
- 1982 Murs pour l'U.E.R. de médecine et pharmacie du Madrillet, Saint Etienne du Rouvray, Seine Maritime.
- 1969 Murs peints, centre commercial d'Hérouville, Val d'Oise.

Œuvres dans les collections Publiques

- Assemblée Nationale, Paris.
- Boymans Van Beuningen Museum, Rotterdam, Pays-Bas.
- Carré d'Art, Musée d'art contemporain Nîmes/Donation Lintas, (Gard), France.
- Centre d'Art Contemporain, (ex collection Renault) Issy-les-Moulineaux (Hauts-de-Seine)
- Museu Coleção Berardo, Lisbonne, Portugal.
- Collection Ludwig, Aachen (Aix la Chapelle) Allemagne.
- FNAC Fonds National d'Art Contemporain, Paris - La Défense.
- Fondation Claudine et Jean-Marc Salomon, Alex (Haute Savoie), France.
- Fondation Maeght, Saint Paul (Alpes Maritimes), France.
- FRAC Fonds Régional d'Art Contemporain d'Île-de-France, Lorraine, Picardie, Provence-Alpes Côte-d'Azur, Rhône-Alpes, Val-de-Marne.
- Louisiana Museum for Modern Art, Humlebaek, Danemark.
- Mac, Musée d'art contemporain de Marseille (Bouches du Rhône), France.
- Mac-Val, Musée d'art contemporain, Vitry-sur-Seine (Val de Marne), France.
- Manufacture des Gobelins, Mobilier National, Paris.
- Musée-Galerie de Séoul, Corée.
- Musée d'Art Contemporain de Dunkerque (Nord), France.
- Musée d'Art Contemporain de Grenoble (Isère), France.
- Musée d'Art Contemporain de Monaco, Principauté de Monaco.
- Musée d'Art et d'Histoire MNHA Luxembourg.
- Musée d'Art Moderne de La Havane, Cuba.
- Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- Musée d'art Moderne de Liège, Belgique.
- Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole (Loire), France.
- Musée d'Art Moderne Fukuoka, Japon.
- Musée de la Culture de Grenoble (Isère), France.
- Musée des Beaux-Arts d'Angers (Maine et Loire), France.
- Musée des Beaux-arts de Dole (Jura), France.
- Musée des Beaux-arts de Pau (Pyrénées-Atlantiques), France.
- Musée Hara , Fondation Arc-en-ciel, Tokyo, Japon.
- Musée Ludwig, Coblenze, Allemagne.
- Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
- Musée Saint Roch, Issoudun (Indre), France.
- Muséo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chili.
- Neue Galerie, Aachen (Aix la Chapelle). Allemagne.
- Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas.

Mise à jour 25 janvier 2012

Documentation FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur

Le centre de documentation est ouvert du mardi au samedi de 12h à 18h

Nocturne : un vendredi par mois jusqu'à 21h

20 boulevard de Dunkerque 13002 Marseille - France / T. +33 (0)4 91 91 27 55 / www.fracpaca.org

Contacts : virginie.clement@fracpaca.org / elsa.pouilly@fracpaca.org