

## 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.

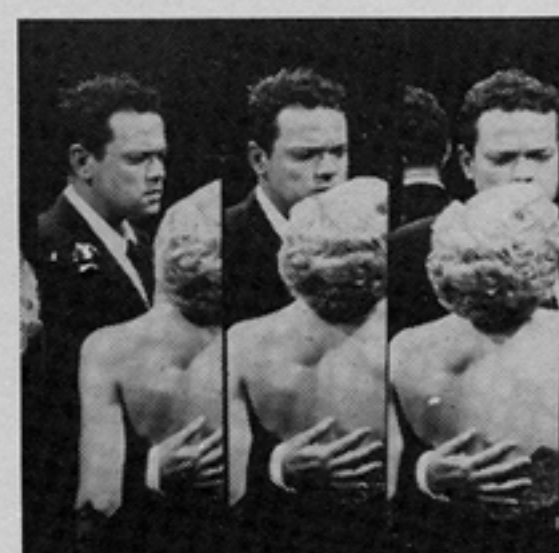
Le bleu monoryen, ce bleu sur lequel on peut tout dire et se taire, trouve aussi son origine dans le cinéma. C'est derrière un filtre bleu que l'on projetait certains films, autrefois, à la campagne. MONORY indique cette filiation, mais l'histoire est plus longue. Le bleu est le bain fixateur du suspens, 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. Feuilles 7 et 8.