

## 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. »



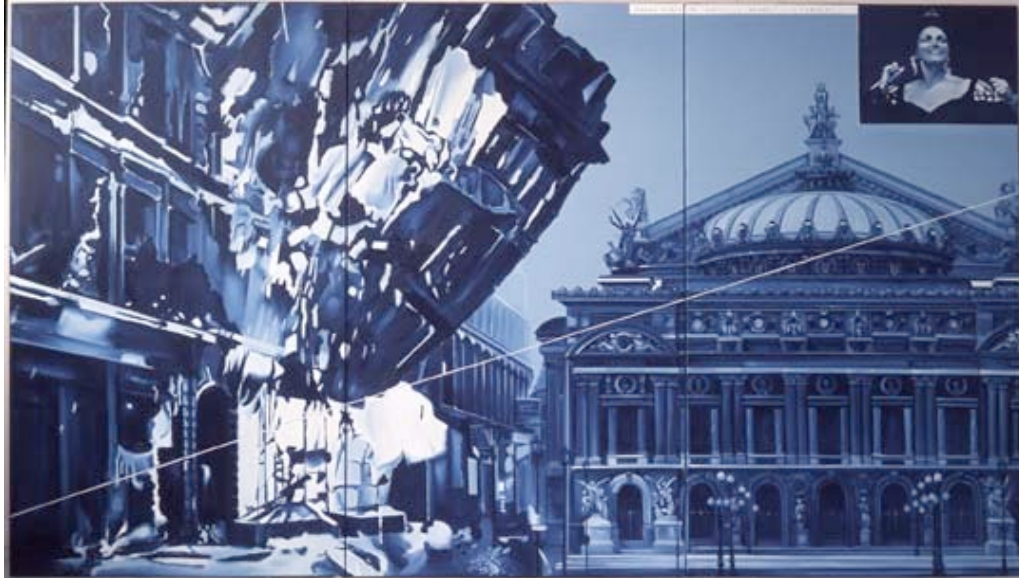
## Les premiers numéros du catalogue mondial des images incurables 1972-1974

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).

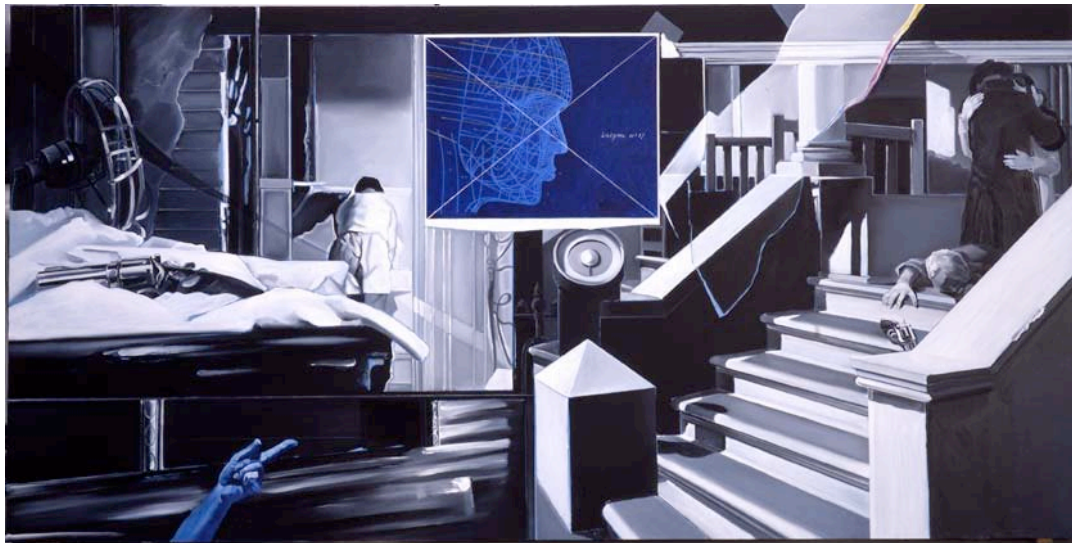


Jacques Monory  
Alptraum n° 3 (métacime n° 4), ref. 765  
1987  
Huile sur toile et amorce de film bleu 230x450 cm.

## **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.**