

ÉPISODE I : JACQUES MONORY / DÉTOUR

MAC/VAL

EXPOSITION DU 18 NOVEMBRE 2005 AU 26 MARS 2006

« PEUT ÊTRE QU'UN JOUR JE PEINDRAI AVEC TOUTES LES COULEURS.
CE JOUR-LÀ, J'AURAI BRISÉ LA SÉPARATION ENTRE MOI ET LE MONDE. »



LES FICHES

LES FAITS

Détour

Mise en espace

LES PREUVES

Informations Biographiques

Procédés Plastiques I : le code des images

Procédés Plastiques II: « Monory chromie »

LES CIRCONSTANCES

Réalisme, naturalisme, figuration

Figuration narrative

LES INDICES

Cinéma

Polar

Narration

La société des images

Mythologies personnelles

Violence

MENEZ VOTRE ENQUÊTE

Les Baisers

Ciels

Le filtre bleu

Temporalité

Iconographie ?

PROLONGEZ VOTRE ENQUÊTE

LIENS

CQFD : CEUX QU'IL FAUT DÉPISTER

L'équipe des publics, Les invités du MAC/VAL

DÉTOUR

ÉPISODE I : UNE EXPOSITION INAUGURALE EN DEUX VOLETS.

DEUX CHAPITRES D'UNE MÊME HISTOIRE :

« DÉTOUR » DE JACQUES MONORY SERA SUIVIE

AU PRINTEMPS PROCHAIN DE

« LE GRAND SOMMEIL » DE CLAUDE LEVÊQUE

Une carte blanche a été donnée à ces deux artistes majeurs de la scène artistique française et internationale. Chacun investira à sa manière l'espace dévolu aux expositions temporaires.

Au-delà des liens formels et chromatiques, l'œuvre de ces deux artistes est traversée et structurée par une énergie poétique similaire. L'exploration subjective du réel, la construction de l'image (du tableau au paysage mental), le temps qui passe, la mort, l'effacement, la mémoire, mais l'être au monde, la jubilation aussi sont autant de thématiques récurrentes de ces univers, graves et légers en même temps.

Leurs œuvres, expériences sensibles du monde, s'ancrent dans des questionnements très autobiographiques et prennent forme de manières radicalement différentes.

Claude Lévêque propose des installations *in situ* qui en appellent à des émotions élémentaires par le biais de mises en scènes, d'ambiances fortes et chargées, lestées pourrait-on dire bien que très souvent immatérielles. Il invente à chaque exposition de nouveaux scénarios d'explorations sensibles de l'espace.

La peinture de Jacques Monory, quant à elle, se déploie dans le temps selon un principe sériel, non linéaire de reprises et de re-visitations permanentes, de remises en jeu.

Pour « Détour », Monory, véritable maître d'œuvre, a conçu le dispositif qui accueille la cinquantaine de tableaux qu'il a choisis, balayant un parcours de 1965 à 2002. Aux murs, ils se succèdent, s'enchaînent, non pour raconter une histoire, ni pour proposer une vision rétrospective de l'œuvre mais bien plutôt comme des fragments juxtaposés, qui s'enchaînent selon des correspondances chromatiques, qui s'assemblent selon leurs humeurs, sans souci de chronologie.

Un vaste mouvement dans la sensation.

Frank Lamy,
chargé des expositions temporaires

MISE EN ESPACE

TRADITIONNELLEMENT PASSÉ SOUS SILENCE, LE TRAVAIL DE MISE EN ESPACE EST D'UNE GRANDE IMPORTANCE, PUISQU'IL MET EN CONDITION LE SPECTATEUR, SON REGARD ET SON CORPS.

Pour l'exposition de Jacques Monory, l'artiste lui-même a conçu une scénographie simple mais imposante. Il est très attaché au fait de mettre en scène ses œuvres. Il a la préoccupation de la sensation et reconnaît l'ensemble comme un « tableau ».

Pour cette exposition, une spirale emmène le spectateur dans un tourbillon d'œuvres pour un accrochage non chronologique. Les murs et le sol sont peints en dégradé bleu, qui nous transportent du noir au blanc. La spirale, qui évoque tout à la fois la bobine du 7e art si chère à Monory, fait un écho formel aux représentations de sa série des *Ciels*, nébuleuses et autres galaxies... qui clôturent le parcours, mais aussi, émet une analogie plus spirituelle quant au cycle de la vie, corroboré, en filigrane, par le passage de la nuit à la lumière. La spirale peut être aussi assimilée au jeu de l'oie (loi ?) envisagé comme parcours initiatique, reflet d'un parcours autobiographique de l'artiste. Reste la montée, toute symbolique... au ciel.

Avant de pénétrer la spirale, il faudra accepter de passer derrière le miroir, briser la glace, puisque à l'entrée du « sas », d'imposants miroirs confrontent le spectateur à sa propre image. Jacques Monory utilise régulièrement cet objet dans la série *Meurtres* à partir de 1968, dans le but d'incarner le « regardeur », non seulement dans le processus d'exposition, mais aussi, pour l'intégrer aux énigmes que suscitent ses œuvres. Le spectateur devient ainsi témoin, voyeur ou complice de la narration figurée sur le tableau.

Entrez, entrez !

ÉPISODE I : JACQUES MONORY DÉTOUR / LES FAITS
MISE EN ESPACE

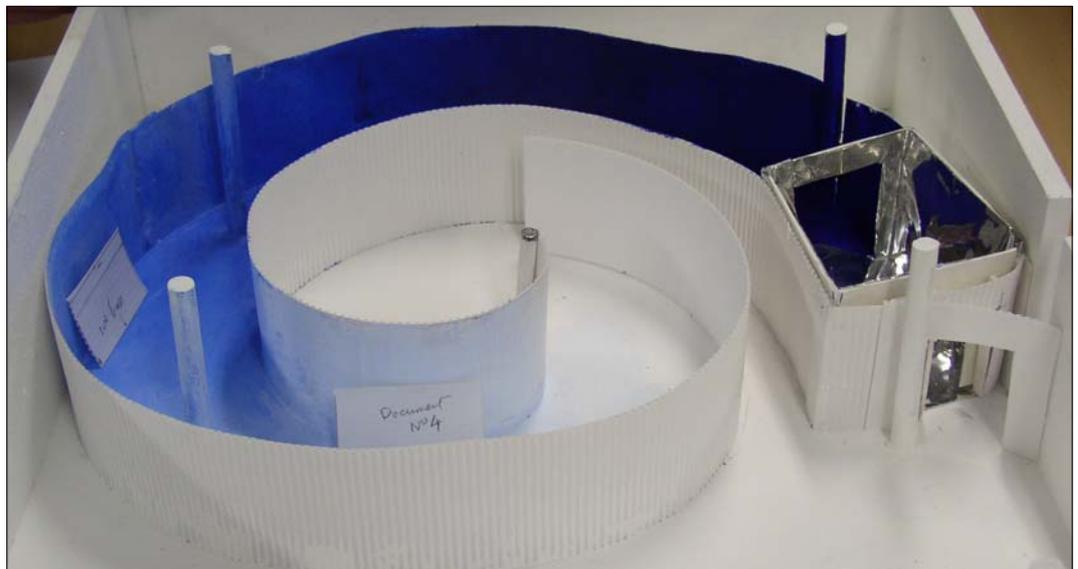
De quelques spirales,
d'hier et d'aujourd'hui



Jeu de l'oie



Galaxie



Maquette préparatoire de l'exposition *ÉPISODE I : Jacques Monory / Détour*, MAC/VAL, 2004

INFORMATIONS BIOGRAPHIQUES

MALGRÉ L'IMPORTANCE DE SON HISTOIRE PERSONNELLE DANS SES ŒUVRES, JACQUES MONORY PRÉFÈRE L'ALLUSION, LA VIE IMAGINAIRE ET LES JEUX SUR L'IDENTITÉ AUX BIOGRAPHIES OFFICIELLES.

SA NAISSANCE

1924 et/ou en 1934 ?

L'état civil indique 1924 mais sa biographie d'artiste a longtemps mentionné 1934. A l'origine de cette falsification, il y a le désir de participer à un concours ouvert aux artistes de moins de 30 ans. Cette mystification s'est révélée signifiante lorsque Monory a trouvé dans la génération précédente, des pairs et des complices : Hervé Télémaque, Bernard Rancillac, Peter Klasen, ... tous nés dans les années trente et regroupés sous l'appellation de « Figuration narrative ». (Cf. fiche « Réalisme »).



Photo DR

SA FORMATION

Il a suivi une formation de graphiste-peintre-décorateur dans une école d'arts appliqués puis a travaillé dix ans chez Delpire, éditeur de livres d'art, spécialisé dans la photographie, où il s'initie à la pratique de l'image photographique et à la conception d'ouvrages.

MONORY AVANT MONORY

De même qu'il est né deux fois, en 1924 et 1934, Jacques Monory, a commencé deux fois son œuvre.

De 1952 à 1962, une première période de recherches picturales le mène d'une figuration onirique à une pratique de collage de photographies couleurs pour aboutir à une peinture abstraite et organique.

En 1962, il fait table rase, détruit la quasi-totalité de ses œuvres inaugurant ce qui allait devenir son style et sa technique : une peinture figurative réalisée à partir de photographies et de reproductions. (cf. fiche « Procédés techniques I : le code des images »).

LE TIR

Amoureux des revolvers, Jacques Monory a intégré à la fois l'objet et son utilisation dans son œuvre. Le tir est en jeu dans ses peintures, où les impacts de balles subsistent et où la réalité quotidienne devient une cible désignée.

AUTOUR DE LA PEINTURE : LA PHOTOGRAPHIE, LA LITTÉRATURE, LE CINÉMA

Bien qu'il n'expose jamais en tant que photographe, il pratique intensément la photographie. Depuis son premier appareil, il est fidèle à la marque légendaire Leica. Jacques Monory n'est pas seulement peintre, il est aussi écrivain, publiant régulièrement depuis les années 70 des textes et des romans (cf. fiche « Liens »). Le dernier en date, *Angèle*,

INFORMATIONS BIOGRAPHIQUES

les années 70 des textes et des romans (cf. fiche « Liens »). Le dernier en date, *Angèle*, en 2005. Il a également réalisé des films dont *Ex* (1968), *Brighton Belle* (1973) et *La Voleuse* (1986).

MONORY PAR MONORY

« Le cul-de-sac de la peinture française des années cinquante, mon intérêt pour la vie quotidienne contemporaine et mon désintérêt pour les recherches purement formelles, la découverte des premières reproductions pop anglaises et américaines, la rencontre de Bernard Rancillac et Hervé Télémaque furent déterminants pour me conduire du côté de la Figuration Narrative. Mais il faudrait ajouter la lecture de Sénèque, d'Épictète, tout ce qui tourne autour de l'existentialisme, les documents sur les camps de concentration, Un Bar aux Folies-Bergère de Manet, Citizen Kane d'Orson Welles, Gun Crazy de Joseph Lewis – à mes yeux le plus beau de tous les films –, White Heat de Raoul Walsh, La Jetée de Chris Marker, le travail et les attitudes d'artistes tels que Andy Warhol, Daniel Pommerelle, Hans Haacke ou Douglas Gordon... »

Propos recueillis par Jean-Louis Pradel, *La figuration narrative*, Ed. Hazan, Paris 2000

PROCÉDÉS PLASTIQUES I : LE CODE DES IMAGES

JACQUES MONORY TIENT À CE QUE SA PEINTURE SOIT LUE PAR TOUS ET QU'ELLE SOIT JUSTE EN REGARD DE CE QU'IL VEUT DIRE : IL SE SOUCIE AVANT TOUT DE TROUVER LA MANIÈRE LA PLUS DIRECTE, LA PLUS EFFICACE QUI SOIT POUR DIRE CE QU'IL PENSE DU MONDE.

Dès 1966, année où il est invité à exposer à la galerie d'Arturo Schwarz à Milan, Jacques Monory a réuni les composantes d'un style bien à lui : la toile monochrome, l'image redoublée et défragmentée, la présence des miroirs et du plexiglas. Il utilise le **document photographique** et le réalisme stéréotypé des **images de masse** en introduisant dans sa peinture la pratique néo-dadaïste du **collage**.

LE CODE DES IMAGES PLUTÔT QUE LES CODES DE LA PEINTURE

Jacques Monory ne revendique pas les codes et séductions habituelles de la peinture gestuelle ou de l'abstraction, ni matière, ni empâtement, ni déformation. « Je n'étais pas dans un souci de recherches plastiques mais plutôt de trouver l'image exacte et la plonger dans le bleu pour dire encore ». *La Figuration narrative*, interview par Jean-Luc Chalumeau, *Encyclopédie universelle* (DVD).

Jacques Monory bataille avec les moyens de production et de reproduction des images médiatiques (photographie, cinéma, télévision, vidéo, images de synthèse) comme il combat avec les armes de la consommation culturelle (expositions, musées, galeries, ventes publiques, magazines d'art). Il intervient sur le document photographique, il le monte, superpose, incruste, il le repeint...

LE DESSIN

Ce que Jacques Monory va garder c'est le dessin, mais en l'utilisant comme certains cinéastes manient la caméra : on ne doit ni voir ni sentir sa présence.

Pourtant le dessin est bien là, élaboré en trois phases successives :

1- le peintre rassemble dans des carnets des petits croquis préparatoires où il note la mise en place, le choix des documents qui composeront le tableau, le cadrage, les proportions...

2- dans la pénombre, il projette sur la toile qui a déjà reçu un fond uni de la couleur dominante des documents photographiques, le plus souvent constitués par des négatifs format 24x36. À l'aide de feutres, qui peuvent être de même couleur que la peinture à venir, il inscrit les contours projetés.

3- l'opération réelle du dessin se fait par la suite avec le pinceau. Jacques Monory dessine en peignant, peint en dessinant. Le dessin que trace le pinceau de l'artiste directement dans la couleur ne se complait pas à la déformation, Monory souscrit au contraire à un grand souci de véracité et de précision.

LE DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE

On comprend qu'en manipulant un appareil de projection, son travail commence dans l'obscurité de la pénombre. Le parcours de l'exposition commence également dans l'obscurité. (cf. Fiche « mise en espace »). Il agrandit le document à la dimension de la toile, opérant ainsi une sorte de mise au carreau mécanique, un agrandissement qui facilite la ressemblance.

Ce matériel d'images n'est pas nouveau et la projection sur toile est une reprise artistique d'un procédé employé pour les panneaux publicitaires de cinéma artisanalement peints comme pour certains décors de théâtre.

Jacques Monory n'est pas le seul artiste à utiliser des images de la vie contemporaine, à recycler des images formatées. Les **“Affichistes”** arrachent les placards publicitaires dans la rue, pour les exposer ensuite dans les galeries et les musées. **Bernard Rancillac** emprunte à la bande dessinée d'inspiration américaine et au dessin animé, tandis que **Gérard Fromanger**, proche de la Nouvelle Vague, part de diapositives de la vie quotidienne sur les boulevards parisiens pour ses témoignages acerbes sur la nouvelle société de consommation, parés de couleurs acides. Enfin parmi les artistes pop américains, **James Rosenquist** brosse d'immenses panneaux publicitaires par saturation d'images les plus quotidiennes et les plus banales.

Dans le même esprit, la peinture de Jacques Monory intègre rapidement la neutralité, la banalité, la précision de cette imagerie populaire.

LE COLLAGE COMME PRINCIPAL PROCÉDÉ DE COMPOSITION

« J'opère par collage : c'est l'association de deux éléments, de deux images qui a pour effet de produire une troisième image mentale »

Jacques Monory

La toile fonctionnant pour Jacques Monory comme un écran, il organise ses images en se servant de composition, d'angle de vue, de cadrage et de divers procédés empruntés à la photographie et au cinéma. Il cherche par tous les moyens possibles à accumuler le maximum d'indications qui concernent le temps, l'espace, le devenir et la mort.

Le collage permet la juxtaposition, les hybridations, les collisions d'images de nature différente avec des objets réels, des miroirs ou encore des morceaux de plexiglas. Assembler lui permet de même des disproportions, des effets de zoom et de travelling, des agrandissements ou leur inverse, soit à l'intérieur du cadre, par incrustation d'espaces, soit en sortant de ce cadre par des ajouts, éclatements, fragments annexes, petits tableaux reliés au tableau principal.

PROCÉDÉS PLASTIQUES II : « MONORY CHROMIE »

MONOCHROMIE OU LA MONORY CHROMIE...
AVEC L'USAGE DU BLEU, MONORY A POSÉ,
AU DÉBUT DES ANNÉES 60,
LA QUESTION DE LA MONOCHROMIE.

*“Il y a des couleurs que je n'emploie
jamais, comme le marron, ou presque jamais,
comme le vert”*

Jacques Monory

LE VOILE BLEU COMME UNE PROTECTION OU UN ÉCRAN

“Je n'ai jamais employé le bleu en me disant “Tiens, c'est la couleur de la peur, donc je peins en bleu”. Au contraire, je l'ai employé comme la couleur de la protection. Quand je peins bleu, j'ai du plaisir, c'est du bleu : ça m'éloigne de ce que je fais. C'est comme si je me mettais dans un voile bleu. Il se passe un massacre derrière la vitre bleue, et moi je suis protégé des balles. Le bleu n'est pas pour moi la couleur de la peur. Pour un de mes tableaux fait consciemment en bleu, j'ai pris une phrase d'Edgar Poe : “Quoi que l'on voie ou que l'on ressente, ce n'est jamais qu'un rêve à travers un rêve”. Je trouve ça tout à fait juste.”

Interview de Jacques Monory par Isa-Lou Regen
(<http://www.visuelimage.com/ch/monory/monory2-1.htm>)

Dès l'opération du dessin, le parti-pris d'une seule couleur en fond uni, affirme le refus de l'artiste d'une peinture «nourrie» et sensuelle. Non seulement il tourne le dos aux triturations de la matière colorée, mais délibérément, il refuse les couleurs du monde réel comme celles naturelles de la peinture. Et ce faisant, il prend l'art à contrepied. Il choisit des couleurs artificielles, irréelles et déjà vues.

A force de répétition le risque était de s'imposer comme une marque de fabrique. Il viendra peu à peu à utiliser les trois couleurs primaires cyan, jaune, magenta et parfois du noir, à partir de la série *Technicolor* (1977-1978).

COMMENT MONORY EN EST-IL ARRIVÉ AU CHOIX
DE CES TROIS COULEURS FONDAMENTALES ?

Sa première référence est celle de **l'imprimerie**. Les couleurs qu'il utilise sont les composantes de la quadrichromie. Il est attiré par ces teintes de base appliquées l'une après l'autre et par leur charge émotive, d'autant plus visuellement fascinante qu'elle est anonyme et involontaire.

Sa deuxième référence est **le cinéma**. Les couleurs sont exacerbées par le technicolor (cf. fiche «Cinéma»), les effets saturés du cinéma en couleur dans ce qu'il a de plus populaire, de plus faux, de plus trivial et de plus magique. L'artiste donne le ton en racontant lui-même une anecdote liée aux projections en plein air de son enfance où l'on mettait un filtre jaune pour représenter le jour et un filtre bleu pour représenter la nuit.

Les couleurs des tableaux ont donc une intensité suractivée. Jacques Monory ne réchauffe pas, il allume les couleurs, d'une véhémence lumineuse digne de l'éclat artificiel des projecteurs en plein jour, comme dans l'image cinématographique ou

Les couleurs des tableaux ont donc une intensité suractivée. Jacques Monory ne réchauffe pas, il allume les couleurs, d'une véhémence lumineuse digne de l'éclat artificiel des projecteurs en plein jour, comme dans l'image cinématographique ou audiovisuelle. (cf. l'utilisation des néons dessinant le haut des cimaises de l'exposition).

MONOCHROMIE : LA COULEUR SEULE

Serait monochrome tout objet coloré sans variation de nuances, au contraire d'un camaïeu (agencement de différentes nuances d'une teinte en dégradé par exemple). Pour qu'il y ait monochrome il suffit que la couleur soit seule et unique. C'est **Yves Klein** qui a consciemment inventé le monochrome en peinture, conçu comme une saturation lumineuse de la toile, puis de différents objets.

On pourrait situer l'origine du monochrome dans le traité scientifique que **Goethe** publie en 1810 à Tübingen (Allemagne), *Zur Farbenlehre* : une théorie des couleurs. Pour Goethe, la couleur est un phénomène vivant, humain, qui ne peut se réduire à des formules mathématiques. Il réintroduit l'être humain dans les questionnements sur la couleur et affirme qu'une couleur que personne ne regarde est une couleur qui n'existe pas. En poète, il a l'intuition que la couleur a une forte dimension anthropologique.

L'histoire du monochrome provient également de l'espace de «non perception» de la peinture romantique allemande (cf. **Caspar David Friedrich**, *Soir*, 1824). Là où la force de la couleur nous soustrait à la mesure habituelle de la vision et nous confronte au sublime, à ce qui nous dépasse, et au-delà de la notion du Beau, la couleur outrepassa l'intégrité de la forme.

Ce sentiment de «déréalisation», cette confusion entre le vécu et le rêve, Jacques Monory le réalise par le voile bleu qui augmente l'ambiguïté entre l'impression de réalité photographique et le climat d'onirisme omniprésent.

«C'est pourquoi sa peinture ne ressemble à celle de personne, parce qu'elle concilie exactement l'objectivité apparente (la photo) et la subjectivité la plus intime (le sentiment de solitude). Il ne s'agit pas, comme c'était le cas des peintres du pop, d'un procès esthétique de la société de consommation, ni d'une mise en vitrine des déchets de la civilisation industrielle, mais d'une résurgence inattendue de la plus grande tradition romantique, celle de Kaspar David Friedrich, pour qui Monory a la plus grande admiration.»

in Alain Jouffroy, *les Visionneurs*, galerie 15, Bâle, 1973.

RÉALISME, NATURALISME, FIGURATION

LA QUESTION DU RÉALISME DANS L'ŒUVRE DE JACQUES MONORY EST RÉCURRENTÉ. ELLE EST PARFOIS PARADOXALE, MAIS PREND EN COMPTE LE SENS LARGE DU TERME ET ÉCLAIRE SON ŒUVRE.

« Je peux avoir l'air réaliste, mais ce n'est pas réaliste du tout, mes affaires. En revanche, j'aime que ce soit précis »

Jacques Monory

Mais aussi :

« Je suis un peintre réaliste qui peint des histoires irréelles »

C'est que la notion de réalisme est difficile à cerner, puisque ce qui peut paraître réaliste pour certains, reste une illusion de la représentation pour d'autres.

Précisons alors :

« En retenant que si rien du réel n'est vrai (mais seulement vraisemblable) les images elles, sont vraiment fausses. Ainsi se trouve justifiée la constante référence du peintre non pas à un univers "réaliste" mais à ce que je dirais un réalisme artistique des images : référence au cinéma (et à un certain style cinématographique, qu'il dit "série B" noir et blanc), référence au roman (et à un certain type de roman d'intrigue et de suspens, qu'il dit "polar") »

Marcelin Pleynet

Et Jacques Monory d'ajouter :

« Mon but était de raconter ma vie en peinture, le monde est extrêmement réaliste, mais en même temps complètement illusoire. »

Parlant du tableau *La montagne vue d'Alex*, 2004, Jacques Monory explique :

« Comme je voulais que ce soit précis, j'ai exceptionnellement utilisé la méthode de la mise au carreau. D'habitude, je procède plutôt par projection mais la photo n'était pas bonne et le projecteur ne me donnait que des flous, alors j'ai fait comme à l'école d'art. »

ON CONFOND SOUVENT RÉALISME, NATURALISME ET FIGURATION

Dès l'invention du terme Réalisme (en 1833, par le critique d'art Gustave Planche), il est déjà polysémique. Il est repris par le parangon du genre, Gustave Courbet, auteur d'un manifeste sur la question en 1855. Le terme finit par désigner un mouvement littéraire et pictural entre 1848 et 1890. Il s'entend comme une observation de la réalité, par opposition à l'imaginaire idéalisé ou surtout conventionnel.

Il est souvent affublé d'un préfixe : sur-réalisme, hyper-réalisme et ses équivalents américains *superrealism*, *photorealism* ; ou d'adjectifs : réalisme socialiste, situant un mouvement artistique. À chaque fois, c'est une approche particulière du réalisme.

Il y a dans l'œuvre de Jacques Monory des analogies formelles et conceptuelles avec l'**Hyperréalisme**, né à la fin des années 60, telle la précision du dessin, le simulacre de la représentation de la réalité.

Richard Estes,
Cafe Express, 1975,
huile sur toile, 61 x 92 cm.



Il y a aussi une affinité évidente entre les œuvres de Jacques Monory et les artistes du **Surréalisme** : *« Mes travaux, ce sont des collages (...) c'est la même théorie que les Surréalistes. Vous rapprochez deux images différentes et, mentalement, vous obtenez une troisième image (...) C'est un collage de l'ordre du montage »*

Le **Naturalisme** (cf. Zola), qui peut être entendu comme une branche du Réalisme, possède des connotations axées sur des théories scientifiques, des recherches expérimentales, même si ces expériences sont parfois imaginaires.

Dans le même temps, Figuration signifie quelque chose de représentatif, en opposition au terme Abstrait. Il intègre différents niveaux de lecture : une représentation à considérer en elle-même, à interpréter, puis à analyser. La différence essentielle avec la réalité est que l'on peut représenter figurativement des êtres purement fictifs. La figuration est un art du sensible et de l'apparence.

« En peignant des images apparemment réalistes et en les faisant bleues, j'indiquais la réalité et la non-réalité. Où il faut entendre que le bleu a pour fonction de manifester réellement la non-réalité du monde et de l'art »

mais aussi :

« Je mets du bleu parce que les couleurs dites naturalistes me dégoûtent (...) peindre tout en bleu ce n'est pas naturel »

Entretien de Jacques Monory par Philippe Piguet
dans *Jacques Monory*, Fondation Salomon, 2004

FIGURATION NARRATIVE

LA FIGURATION NARRATIVE N'EST PAS UN MOUVEMENT À PROPREMENT PARLER. LE TERME REGROUPE UN CERTAIN NOMBRE D'ARTISTES QUI, À PARTIR DE 1960, SOUHAITENT SE DÉMARQUER DE L'ABSTRACTION DEVENUE OMNIPRÉSENTE ET OMNIPOTENTE. ILS MONTRENT UNE SENSIBILITÉ COMMUNE POUR UN RENOUVEAU DE LA FIGURATION BASÉE SUR L'IMAGERIE DU QUOTIDIEN.

«Est narrative toute œuvre plastique qui se réfère à une représentation figurée dans la durée par son écriture et sa composition sans qu'il y ait à proprement parler de récit»

Gérald Gassiot-Talabot

Quelques noms affiliés à la Figuration Narrative : Valerio Adami, Eduardo Arroyo, Erró, Peter Klasen, Jacques Monory, Peter Stämpfli, Hervé Télémaque ...

«J'étais davantage intéressé par une aventure faite de la récupération de l'image et la pratique de la peinture plutôt que la récupération d'objets purs»

Peter Klasen cité dans Chalumeau Jean-Luc, *La Nouvelle Figuration*, 2003

Les intentions des artistes étaient définies ainsi :

« sentant la nécessité de rendre compte d'une réalité de plus en plus complexe et riche, qui mêlât les jeux de la cité, les objets sacrés d'une civilisation vouée au culte des biens de consommation, les gestes brutaux d'un ordre fondé sur la force et la ruse, le choc des signaux, des mouvements et des sommations qui traumatisent journellement l'homme moderne. »

Gérald Gassiot-Talabot, *Mythologies quotidiennes*,

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, juillet-octobre 1964

Jacques Monory est influencé, au départ, par le Pop Art anglais (1955), puis le Pop américain qui basent leur art sur un constat distancié de la société de consommation et de ses illusions.

En 1964, **Robert Rauschenberg** remporte le Grand prix de la Biennale de Venise et marque définitivement le transfert des pôles artistiques de Paris vers New York. C'est cette même année, que l'exposition *Mythologies Quotidiennes* organisée par Gérald Gassiot-Talabot, a lieu, réunissant trente-quatre artistes, de jeunes peintres figuratifs pour la grande majorité, qui établissent un contrepoint à l'*art informel*. L'année suivante, l'exposition *Figuration Narrative* (à la Galerie Greuze), marque une forme de consécration de la mouvance.

Les artistes de la Figuration Narrative s'intéressent aux scènes de la vie quotidienne et aux mythologies (politiques, sociales, morales) qui en découlent ; leurs sources sont la bande dessinée, le cinéma, la photographie, les images de tous les jours. Ils réalisent des peintures figuratives, volontairement froides et distancées, qui cherchent à maintenir continuellement en éveil notre rapport critique aux images de la réalité. Quand les uns dépeignent la vie quotidienne dans son sens politique (Erró, Rancillac), d'autres se situent dans la vie quotidienne sentimentale, personnelle (Monory, Adami).

FIGURATION NARRATIVE

Jacques Monory est, formellement et techniquement, directement affilié à la Figuration Narrative : ses grands formats, sa peinture réalisée à partir de projection de photographie sur la toile à l'aide d'un épiscopes, ses mises en scène et cadrages cinématographiques, sa neutralité et sa précision du trait. En revanche, dans les fondements, il s'en écarte un peu, dans le sens où sa narration est souvent sans *fil*, de même qu'il n'a pas engagé de projet collectif, qui l'emporterait sur la valeur artistique, puisque Jacques Monory peint seul depuis toujours. Aussi, ses tableaux ne sont pas envisagés comme des outils de communication en tant que tel, et l'engagement politique de Jacques Monory n'est pas évident aux vues de ses travaux. Ceci démontre simplement que la Figuration Narrative n'est pas un mouvement.

La Nouvelle Figuration témoigne aujourd'hui encore d'une actualité artistique conséquente.



Fromanger Gérard, *En Chine à Hu-Xbian*, Série "Le désir est partout", 1974, huile sur toile.



Bernard Rancillac, *Che rouge*, 2003, sérigraphie AL3 160 x 110 cm

CINÉMA

LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE TRAVERSE ET NOURRIT L'ŒUVRE DE JACQUES MONORY. EMPRUNTANT DES PHOTOGRAMMES POUR LES COLLER DIRECTEMENT SUR LA TOILE OU ENCORE REPEIGNANT DES SCÈNES ISSUES DE GRANDS FILMS HOLLYWOODIENS, LE PEINTRE RECYCLE LES IMAGES DE CINÉMA, S'Y CONFRONTE, S'Y MESURE MÊME, AU POINT QUE PARFOIS LA TOILE SEMBLE DEVENIR ÉCRAN.

«Je n'ai pas un maître, mais beaucoup de maîtres : Manet par exemple pour les peintres, et le cinéma.

Il faut dire que j'ai passé davantage de temps, dans ma jeunesse, au cinéma que dans les musées.»

Jacques Monory, *Eldorado*, Christian Bourgois Editeur, 1991

«Le bleu est la couleur du cinéma mental, de l'onirisme actif qui, chez ce peintre, est toujours en prise directe avec la vie.»

Pierre Tillman, *Monory*, Editions Frédéric Loeb, 1992

L'imagerie des films noirs, des comédies musicales, des grandes fresques hollywoodiennes se décline tant dans ses tableaux que dans ses travaux littéraires : revolvers, gangsters romantiques, femmes fatales, baisers enflammés, paysages spectaculaires (grand canyon, cercle polaire)...

«Quand je vais au cinéma, je fais toujours des photos, je photographie l'écran. Ce sont des images que je réutilise par la suite.»

Entretien de Jacques Monory avec Philippe Piguet in *Jacques Monory*, Fondation pour l'Art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, 2004

On retrouve de manière récurrente dans toute l'œuvre de Monory des citations visuelles de films, de la copie conforme à l'emprunt allusif :



Citizen Kane d'Orson Welles, 1941



Jacques Monory, *Fragile n° 2 « Manet-Hawks »* 1983, huile sur toile, 170x340 cm.

Bien plus que de simples citations, l'utilisation du vocabulaire du cinéma façonne le travail de Monory en une peinture d'images. Le cinéma, en tant que narration qui se passe de mots, devient un formidable réservoir rhétorique permettant le développement dans l'espace du tableau d'atmosphères temporelles, spatiales mais aussi émotionnelles, Jacques Monory donnant ainsi à sa peinture ce qu'il appelle lui-même un «effet cinéma».

NUIT AMÉRICAINE

«Quand j'étais petit, les films, ils étaient en noir et blanc. Une fois, un projectionniste qui avait beaucoup de fantaisie s'est amusé à mettre une cellophane bleue pour indiquer que c'était la nuit, pour qu'on comprennent bien la situation. C'est rentré en moi et ce n'est jamais ressorti.»

Entretien de Jacques Monory avec Philippe Piguet in *Jacques Monory*,
Fondation pour l'Art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, 2004

La nuit américaine relève des effets spéciaux : c'est l'effet qui consiste à tourner de jour une scène d'extérieur de telle façon que le spectateur ressent, à la projection, l'impression d'une scène de nuit. (...)

En noir et blanc, la sous-exposition suggère, à elle seule, l'impression de nuit. En couleurs, elle ne suffit pas : même assombries, les zones claires de l'image conservent leur couleur, ce qui est contradictoire avec le phénomène de Purkinge (association mentale avec le bleu, due à ce que, aux très faibles éclaircissements, l'œil est surtout sensible au bleu). Parallèlement à la nécessaire sous-exposition (...), on introduit donc ici une dominante bleue, à l'instar... du cinéma muet, où il était courant de virer en bleu ou de teinter en bleu les scènes «de nuit».

Dictionnaire du cinéma, Editions Larousse, Collection In Extenso, 2000

«Sa nuit américaine a pour effet de reconstruire et de redistribuer la lumière afin de donner à la définition diurne sa part maudite de ténèbres.»

Pierre Tillman, *Monory*, Editions Frédéric Loeb, 1992

FONDU ENCHAÎNÉ / SURIMPRESSION

«Truquage conduisant à l'apparition ou à la disparition progressive des images. Ouverture en fondu, apparition progressive de l'image à partir du noir. Fermeture en fondu, effacement progressif de l'image jusqu'au noir. Fondu enchaîné, passage progressif par superposition des deux effets précédents, d'une image à la suivante. (Il existe également des «fondus au blanc» ou «à la couleur».)»

Dictionnaire du cinéma, Editions Larousse, Collection In Extenso, 2000

«La première action du mélange d'images, même évanescents comme il l'est dans le fondu enchaîné, c'est d'invoquer autre chose qu'une logique binaire de la signification des images. On ne peut pas comprendre le mélange de deux images par la simple pensée du «1+1» ; les images mélangées ne s'additionnent ni ne se soustraient, mais interagissent, forment une nouvelle entité complexe. (...)

Le mélange d'images du cinéma, en général, a une autre puissance. En se mêlant, les images produisent un sentiment de temps qui ne ressemble à rien; elles engendrent ou, pour le coup, elles génèrent une uchronie. Il n'existe pas de temps comme celui où se déroule le mélange d'images : il s'offre comme provenant d'un temps impensable, impossible, d'une espèce de non-temps (...).

CINÉMA

(...) C'est ce qu'implicitement affirme le mélange d'images : il est d'autres temps que celui de la chronique, que celui de la durée, de l'«horloge interne» ; tous sont inventés.

Rien d'invraisemblable donc à ce que le film, en certaines de ces formes les plus étranges, fasse temps autrement. Après tout, il existe au moins une autre production du psychisme humain qui, elle aussi, abolit le temps et le remodèle ; ce n'est pas hasard si le mélange d'images stable a toujours été la forme privilégiée du monde onirique dans le film, et si, dans la théorie classique, l'idée est toujours demeurée la même : le film a les attributs d'irréalité du rêve, les attributs représentatifs de la réalité ; le cinéma est l'objet d'une vision esthétique, celle d'un «conscience dédoublée, à la fois participante et sceptique» ; le spectateur n'est pas un rêveur – impuissance affreuse du rêveur, heureuse du spectateur ; croyance du rêveur en un irréel, du spectateur en une réalité extérieure, etc. – mais le film propose bien un «complexe de rêve et de réalité».

Jacques Aumont, *Matière d'images*, Editions Images modernes, 2005

TECHNICOLOR

Technicolor (firme américaine fondée en 1915) est surtout connu pour son procédé de tirage de copies couleurs, mis au point sous sa forme trichrome définitive en 1932 et qui fut à peu près sans rival pendant presque vingt ans. Ce procédé utilise trois couches photographiques, chacune ayant une couleur primaire différente (magenta, cyan, jaune). Leur superposition permet de reproduire l'ensemble des couleurs du spectre lumineux. Ce procédé est abandonné depuis la fin des années 60.

Dictionnaire du cinéma, Editions Larousse, Collection In Extenso, 2000

ECRAN

«Surface sur laquelle est projetée l'image. L'écran est l'élément sur lequel apparaît l'image : écran d'une salle de cinéma, d'une visionneuse, écran d'un récepteur de télévision.»

Dictionnaire du cinéma, Editions Larousse, Collection In Extenso, 2000

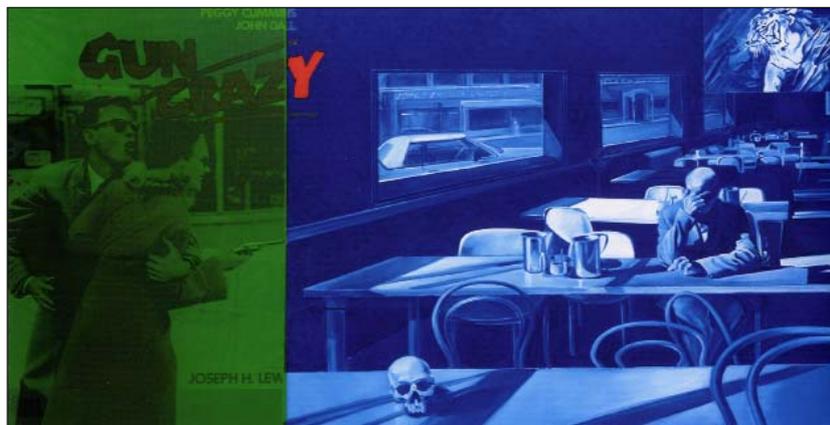
«En tant que support d'inscription, l'écran est ce qui articule l'image entre une scène et des coulisses. Véritable point de suture dans l'image entre l'infigurable et la figure, il occupe par définition la position paradoxale de ce qui révèle et cache simultanément.»

Stéphanie Katz, *L'Ecran, de l'icône au virtuel - La résistance de l'infigurable*, Editions L'Harmattan, 2004

CINÉMA



Gun Crazy
de Joseph
Lewis,
1949

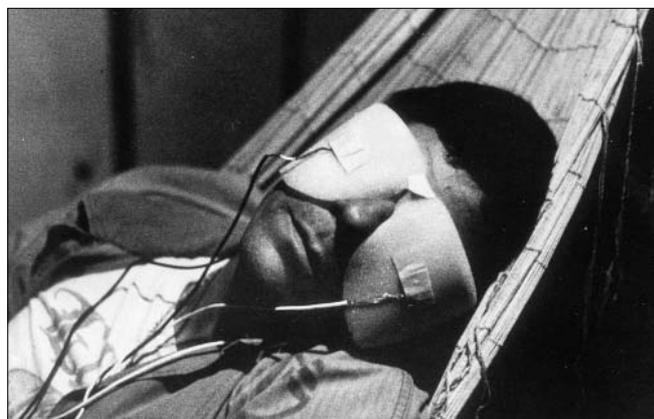


Jacques Monory, *Couleur n°1 (Gun Crazy)*, 2002,
huile sur toile avec affiche de *Gun Crazy* et plexiglas, 160 x 300 cm

Jacques Monory,
Image incurable n°24, 1974,
huile sur toile, 114 x 162 cm



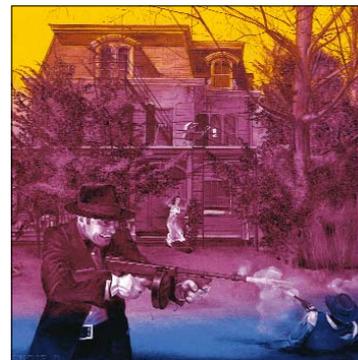
Jacques Monory,
Image incurable n°10, 1973
huile sur toile, 114 x 162 cm



La Jetée de Chris Marker
1962

Scarface de Howard Hawks
1932

Jacques Monory,
Technicolor n°11, 1977
huile sur toile, 150 x 150 cm



LE POLAR

" J'AIME LES ROMANS NOIRS,
CEUX QUI SONT BIEN GLACÉS. "
JACQUES MONORY

L'encyclopédie nous livre un petit manuel du fonctionnement et de l'histoire du roman policier

« Roman Policier

Dans les romans policiers traditionnels ou « romans à énigme », l'intrigue débute par un meurtre. Elle se développe ensuite selon une chronologie inversée, puisqu'il s'agit pour l'enquêteur de retrouver ce qui s'est produit avant le crime sur lequel s'ouvre l'ouvrage. L'intérêt de l'enquête policière – interrogatoire de suspects et recherche minutieuse d'indices – porte sur le mobile, les circonstances et l'arme du crime : le détective parvient à la solution en éliminant les uns après les autres les suspects qui ne lui permettent pas de vérifier ses hypothèses (...)

*« Le lecteur et le détective doivent avoir les chances égales de résoudre le problème », a observé S. S. Van Dine, dans un article de *Mystère magazine* (1951) où il expose les vingt règles fondamentales du roman policier (...)*

Le roman policier est un genre sériel fondé sur le double phénomène de la répétition et de la variation (c'est-à-dire qu'il se développe en séries de romans mettant en scène le même univers ou le même personnage, comme Sherlock Holmes ou Hercule Poirot) (...)

*L'expression de « roman policier » apparut en France dans le courant des années 1890 – son équivalent anglo-saxon, la *detective story*, ne se rencontra pas avant 1897 (...)*

*C'est Edgar Allan Poe qui créa le roman policier en 1841, en donnant vie au premier détective de fiction, C. Auguste Dupin, dans une nouvelle, « Double Assassinat dans la rue Morgue », publiée par le *Graham's Magazine*. (..) Poe réutilisa le personnage de Dupin pour résoudre l'énigme du « *Mystère de Marie Roget* » (1842-1843) et celle de « *la Lettre volée* » (1845) ; Dupin sera le héros d'autres nouvelles encore.*

*Charles Dickens s'essaya sur le tard à la fiction policière avec le *Mystère d'Edwin Drood* (1870), mais il mourut avant de l'avoir terminé et l'identité du meurtrier demeure inconnue.*

*Le *Beeton's Christmas Annual* publia, en 1887, « Une étude en rouge », de sir Arthur Conan Doyle (où l'auteur fait d'ailleurs référence à Edgar Poe comme fondateur du genre) : le détective le plus célèbre de tous les temps, Sherlock Holmes, était né.*

Le « canon », c'est-à-dire l'ensemble des énigmes originales de Sherlock Holmes, comprend quatre romans et cinquante-six nouvelles, écrits entre 1887 et 1927.

La Britannique Agatha Christie fit naître miss Marple et surtout Hercule Poirot, fringant détective belge qui employait activement ses « petites cellules grises » à la résolution d'affaires criminelles.

*En France naquit en 1907, sous la plume de Gaston Leroux, le personnage Rouletabille. Mais le plus célèbre policier français reste le commissaire Maigret, apparu en 1931 dans *Pietr le Letton* : le héros du romancier belge Georges Simenon aborde ses enquêtes d'un point de vue psychologique et social.*

Columbo, série policière américaine en couleurs créée par Richard Levinson et William Link et diffusée entre 1971 et 1978, puis reprise à partir de 1989.

LE POLAR

Souvent mal rasé, un cigare mouillé aux coins des lèvres, le lieutenant Columbo du L.A.P.D. (Los Angeles Police Department) arbore en toute occasion un costume fatigué sous un imperméable râpé. Conduisant une 403 Peugeot vétuste, cet enquêteur apparemment falot, à la démarche traînante, aussi complexe qu'il a l'air simple, compte parmi les figures incontournables du genre policier, grâce à son interprète, Peter Falk.

*Comme la nouvelle qui l'a inspirée, la série télévisée Columbo est construite sur le principe de **l'énigme inversée**, exploitée avec beaucoup d'habileté d'un épisode à l'autre. L'identité de l'assassin étant d'emblée dévoilée au téléspectateur lors d'une longue séquence inaugurale, la structure du scénario est organisée autour d'une unique question : comment le lieutenant Columbo va-t-il confondre le criminel ?*

L'après-guerre est une époque faste pour le roman noir, comme pour le roman policier en général. Les pays sortant de l'occupation allemande sont friands de littérature américaine ; le roman noir profite de cet engouement et se diffuse dans le monde entier. Les collections policières se multiplient d'ailleurs un peu partout, particulièrement en France où Marcel Duhamel crée, en 1945, la célèbre « Série noire », chez Gallimard. »

Encyclopédie Microsoft® Encarta® 2003.

© 1993-2002 Microsoft Corporation. Tous droits réservés

LE POLAR AMÉRICAIN

Extrait de *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* de James Hadley Chase, 1939.

*« L'affaire débuta un après-midi du mois de juillet, par une chaleur torride, sous un ciel implacablement **bleu** et de brûlantes rafales de vent et de poussière.*

*Au carrefour de la route qui va de **Fort Scott** au **Nevada** et de la nationale 54, qui relie Pittsburg à Kansas City, se trouvent une gargote et un poste d'essence. La baraque en bois a pauvre apparence et ne possède qu'une seule pompe, exploitée par un veuf d'un certain âge et sa fille, une blonde bien en chair.*

*Il était un peu plus d'une heure de l'après-midi lorsqu'une **Packard** poussiéreuse s'arrêta devant le restaurant. Il y avait deux hommes dans la voiture, l'un d'eux dormait.*

Bailey, le conducteur, sortit de la voiture. C'était un homme court et trapu, au lourd visage brutal, aux yeux noirs, vifs et inquiets, et à la mâchoire striée d'une longue et pâle

cicatrice**. Son **complet**, poudreux et fripé, était usé jusqu'à la corde, et les poignets de sa chemise sale étaient effrangés. Bailey n'était pas son assiette. Il avait beaucoup **bu** la **nuît** précédente et la chaleur l'incommodait. Il s'arrêta un instant pour jeter un coup d'œil sur son compagnon endormi, le vieux Sam, puis, haussant les épaules, il pénétra dans le restaurant et laissa le vieux Sam ronfler dans la **voiture**. La blonde accoudée au comptoir lui sourit. Elle avait de grandes dents blanches qui le firent penser à des touches de piano. **Elle était trop grosse pour son goût et il ne lui rendit pas son sourire.

– Salut, fit la fille d'une voix enjouée. Boub ! Quelle chaleur ! J'ai pas fermé l'œil de la nuit.

*– **Scotch**, commanda sèchement Bailey en repoussant son **chapeau** sur sa nuque et en essuyant son visage avec un mouchoir **douteux**.»*

LE POLAR

Les deux extraits suivants, tirés d'un roman policier de Jacques Monory, *Angèle*, nous démontre, dans le premier extrait, comment il réutilise les principes de sa peinture et l'influence, dans le second extrait, qu'exerce sur lui le code du roman policier américain.

Extrait de *Angèle* (2005) de Jacques Monory :

« La **française** était devant le grand tableau **violet** représentant des cavaliers au loin, au premier plan, un enfant noir avec des taches blanches, et un chien blanc avec des taches noires : **suite inversée du tableau** de la chambre. Dans l'angle droit de la toile, appuyé contre le cadre, un homme en **bleu regardait le spectateur** en lui montrant du doigt le **ciel** du fond qui était plein de nuages d'orage. Au travers des fenêtres, les éclats **violents** du feu **d'artifice** embrasaient de couleurs inattendues et intermittentes les couloirs et les tableaux. Elle m'accompagna jusqu'au perron. Elle avait une expression douce et lointaine. Elle aimait beaucoup les feux d'artifice, mais, dit-elle, celui-ci avait quelque chose de **funèbre**. Cette remarque me fit regretter de laisser là la conversation.
Hôtel – rendu Jaguar – taxi – aéroport. »

Extrait de *Angèle* (2005) de Jacques Monory :

« Toujours un nouveau **verre** de champagne à la main que je verse dans les pots de fleur – je joue avec le **chien** à trois pattes de la maison. Il est jeune et noir. La **nuit** est tombée, je passe entre les **voitures** parkées devant la villa. La mienne est coincée par plusieurs d'entre elles. Je descends vers la cabane.
La moto est arrêtée à l'angle de la rue, à trois cents mètres de l'entrée de l'hôtel particulier. Le **flic** se balade en face. Il ne peut pas me voir quand la Rolls se pointe au loin. Je mets le moteur en marche. Débouche doucement dans l'avenue. La Rolls s'arrête. Quand le chauffeur ouvre la portière et que le canonier met le pied sur le sol, je monte sur le trottoir à deux mètres d'eux. Ils sont figés – sans réflexes – **je place une balle de 357 dans le front** du canonier – **il tombe – je démarre à fond**, roule presque sur le corps, le chauffeur s'écarte – **le flic accourt** – je passe sur l'avenue entre les voitures stationnées plus loin – accélère. J'entends des **détonations** – une voiture arrive en **sens inverse** – je roule un temps **protégé** par elle – prends à travers bois vers le périphérique – en passant sur la Seine, jette dans l'eau le **revolver**. Porte de Gentilly il n'y a pas encore de barrage. A la gare de La Folie, j'attache la moto à une grille – **marche vite** vers le lieu de la noce – dépose mon casque, gants dans le coffre de ma voiture – contourne la villa titubant légèrement – appelle le **chien** et passe parmi les invités qui sont dehors à prendre l'air.
Musique, des petits groupes discutent, personne n'a remarqué mon absence. Je prends une grappe de raisin et un **verre**, fais quelques **sourires**. Je m'assois à côté d'un **artiste charmant et nous parlons des choses sensibles de ce monde insensible**. A minuit, je salue les mariés, reprends mon **chapeau**, fais déplacer les voitures pour sortir la mienne. Retourne à Paris – laisse la voiture près de Montparnasse – prends le dernier train pour La Folie, récupère la moto et vais dans la banlieue nord de Paris par de petites routes dans un dépôt de récupération et l'abandonne parmi les **carcasses d'épaves**. »

NARRATION

DANS LES ANNÉES SOIXANTE, UN GROUPE D'ARTISTES TRAVAILLE
DE NOUVELLES OPTIONS FIGURATIVES DANS LA PEINTURE.
LE CRITIQUE D'ART GÉRALD GASSIOT-TALABOT CRÉE À LEUR PROPOS
L'EXPRESSION DE « FIGURATION NARRATIVE »

« Mon but était de raconter ma vie en peinture. »

Jacques Monory

« ... (L'œuvre de Monory) n'est pas dictée par le social, mais au contraire fortement ancrée dans le vécu sentimental de l'artiste, intimement liée à ses expériences et à son histoire personnelle. En 1965, il peut apparaître que Jacques Monory a trouvé sa voie, que celle-ci sera peu changeante – comme marquée d'un destin – et qu'elle consistera avant tout à dire l'urgent l'essentiel, à « raconter sa vie » à travers les images collectives et les constats d'époque. »

Pierre Tillman, *Monory*, Editions Frédéric Loeb, 1992

« Est narrative toute œuvre qui se réfère à une représentation figurée dans la durée, par son écriture et sa composition, sans qu'il y ait toujours à proprement parler de « récit ». Cette définition est à la fois assez étroite pour éliminer la représentation figurative traditionnelle, portant sur une scène ou un objet isolés de tout contexte et de toute continuité, et assez large pour permettre d'étudier ensemble des artistes qui ont choisi délibérément de rendre la durée et ceux dont l'œuvre recoupe cette préoccupation, même provisoirement et sans que cela constitue pour eux un engagement délibéré dans la voie narrative. Le dessein de tels artistes n'est donc pas nécessairement de fournir une information explicite ni strictement discursive, mais de pratiquer une appropriation de la réalité en la soumettant à leur propre clef de décryptement et en effectuant le filtrage nécessaire pour que, entre réalité et œuvre, s'établissent un écart, un hiatus, une transposition. »

Gérald Gassiot-Talabot, *Bande dessinée et Figuration Narrative*, catalogue de l'exposition, Musée des Arts décoratifs, Paris, 1967

Comment raconter sans tirer le fil d'un récit ? Gilles Deleuze, à partir d'une lecture de Borgès et d'une analyse de la narration cinématographique, expose la possibilité d'une narration éclatée :

« Fang par exemple détient un secret, un inconnu frappe à sa porte... Fang peut tuer l'intrus, l'intrus peut tuer Fang, tous deux peuvent réchapper, tous deux peuvent mourir, et coetera... Vous arrivez chez moi, mais dans l'un des passés possibles vous êtes mon ennemi, dans un autre, mon ami... » *. C'est la réponse de Borgès à Leibniz : la ligne droite comme force du temps, comme labyrinthe du temps, est aussi la ligne qui bifurque et ne cesse de bifurquer, passant par des présents impossibles, revenant sur des passés non-nécessairement vrais.

* Borgès, *Fictions*, « Le jardin des sentiers qui bifurquent », Gallimard, p.130

NARRATION

En déconle un nouveau statut de la narration : la narration cesse d'être véridique, c'est à dire de prétendre au vrai, pour se faire essentiellement falsifiante. Ce n'est pas du tout «chacun sa vérité», une variabilité concernant le contenu. C'est une puissance du faux qui remplace et détrône la forme du vrai, parce qu'elle pose la simultanéeité de présents impossibles, ou la coexistence de passés non-nécessairement vrais.(...)

La narration véridique se développe organiquement, suivant des connexions légales dans l'espace et des rapports chronologiques dans le temps. Certes, l'ailleurs pourra voisiner avec l'ici, et l'ancien avec le présent ; mais cette variabilité des lieux et des moments ne met pas en question les rapports et connexions, ils en déterminent plutôt les termes ou éléments, si bien que la narration implique une enquête ou des témoignages qui la rapporte au vrai. L'enquêteur, les témoins peuvent même prendre une figure explicite autonome, comme dans les films proprement «judiciaires». Mais explicite ou non, c'est toujours à un système du jugement que la narration se rapporte : même quand l'acquittement se fait au bénéfice du doute, ou quand le coupable ne l'est que par destin. La narration falsifiante, au contraire, échappe à ce système, elle brise le système du jugement, parce que la puissance du faux (non pas l'erreur ou le doute) affecte l'enquêteur et le témoin tout autant que le présumé coupable. (...)

C'est que les éléments eux-mêmes ne cessent de changer avec les rapports de temps dans lesquels ils entrent, et les termes avec leurs connexions. La narration ne cesse de se modifier tout entière, à chacun de ses épisodes, non pas d'après des variations subjectives, mais suivant des lieux déconnectés et des moments déchronologisés. Il y a une raison profonde de cette nouvelle situation : contrairement à la forme du vrai qui est unifante et tend à l'identification d'un personnage (sa découverte ou tout simplement sa cohérence), la puissance du faux n'est pas séparable d'une irréductible multiplicité. « Je est un autre » a remplacé Moi = Moi.

Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-Temps*, Éditions de Minuit, 1985

Parallèlement à son travail pictural, Jacques Monory exerce également une pratique de l'écriture. Subissant l'influence tant du cinéma que du polar littéraire, la narration est marquée par une discontinuité et s'inscrit dans une temporalité proche de celle développée dans les œuvres picturales.

Document bleu
(fragments / 29 minutes)

La porte s'est ouverte – plus bas dans l'escalier il a surgi – l'autre comprend tout de suite et saute les cinq marches qui le séparent du palier, espérant se servir de la rampe pour prendre le virage le plus vite possible. Si la balle le rate il a une chance en prenant de la vitesse avec les autres étages. Son corps n'est plus qu'une machine à son maximum – réflexes instantanés d'animal qui n'a que sa rapidité pour échapper. But unique point où tout son corps et son cerveau convergent – il n'entend même plus l'autre le suivre – pensée insérée dans sa fuite à la vitesse de l'électricité – se cacher au premier étage dans l'encoignure de la porte de gauche qui est dans l'ombre – lui sauter dessus au passage – trop peur – fuite. La porte d'en bas sera-t-elle ouverte – la vie tient au centième de seconde – si oui pouvoir la refermer d'un coup brusque de la main droite sans diminuer la vitesse. Elle est ouverte – le

NARRATION

claquement de la porte et le claquement du revolver avec la déchirure du bois – la chute dans les quatre poubelles – le bruit terrible du fer blanc – l'épaule qui fait mal – debout – courir – traverser la cour – atteindre la rue – se planquer derrière quelqu'un – courir plus vite – traverser la rue – la petite ruelle en face – noire – que cette merde de Dieu ouvre un mur, le cache. Début de chute en pivotant poussé encore par son élan, comme un vol au ralenti.

Jacques Monory, *Eldorado*, Christian Bourgois Editeur, 1991

LA SÉRIE

« Reste en principe le problème de la segmentation du récit. Le feuilleton est un support discontinu; le roman est une narration continue. Il en résulte que pour retenir l'attention du lecteur du roman-feuilleton, une adaptation de la narration à la discontinuité du support s'impose. Il s'agirait (pour le narrateur) de juxtaposer une structure progressive d'une structure récessive de son récit, de sorte qu'entre les deux se glisse une ellipse temporelle, spatiale ou diégétique pour créer une attente, un suspens. »

Jean-Claude Azoumaye - Université Bangui (<http://www.ditl.info/>).

Dictionnaire international des termes littéraires. Fondé par l'Association Internationale de Littérature Comparée sous la direction de Robert Escarpit)

LA VOLEUSE



Jacques Monory, *La voleuse n° 1*, 1985, huile sur toile, 170x340 cm.



Jacques Monory, *La voleuse n° 10*, 1986, huile sur toile, 170x340 cm.

LA SOCIÉTÉ DES IMAGES ?

" LE MONDE EST FAUX, JE LE PEINS FAUX"

JACQUES MONORY

L'idée que la réalité est une illusion est récurrente en philosophie comme dans les différentes religions. L'apparition des mass media dans les années 60 et la profusion des images qui en a résulté renouvelle cette réflexion en la déplaçant de l'expérience vécue aux différentes représentations du monde : publicités, photographies de presse, télévision et cinéma. Les arts visuels sont à la fois des témoins et des instruments critiques de cette évolution.



Julien Previoux, *Post-post-production*, video, 2004.

Barthes considère que le Pop Art révèle une société envahie d'imageries; pour Guy Debord cette imagerie fait partie d'un système de société où l'information et les loisirs fusionnent en un seul phénomène : le spectacle.

« *Le pop art renverse les valeurs. "Ce qui marque le pop, c'est avant tout l'usage qu'il fait de ce qui est méprisé" (Lichtenstein). Les images de masse, tenues pour vulgaires, indignes d'une consécration esthétique reviennent dans l'activité de l'artiste à titre de matériaux, à peine traités. J'aimerais appeler ce renversement "le complexe de Clovis" : comme Saint Rémi s'adressant au chef franc, le dieu du pop dit à l'artiste : "Brûle ce que tu as adoré, adore ce que tu as brûlé". Par exemple : la photographie a longtemps été fascinée par la peinture, dont elle passe encore aujourd'hui pour la parente pauvre ; le pop art bouscule les préjugés : la photographie devient souvent l'origine des images qu'il présente : ni peinture d'art, ni photographie d'art, mais un mixte sans nom. Autre exemple d'inversion : rien de plus contraire à l'art que l'idée d'être le simple reflet des choses représentées ; même la photographie ne supporte pas ce destin ; le pop art, lui, bien au contraire, accepte d'être une imagerie, une collection de reflets, constitués par la réverbération plate de l'environnement américain : honnie du grand art, la copie revient. »*

Roland Barthes, "L'art, cette vieille chose..."
dans *Pop Art : evoluzione di una generazione*, catalogue d'exposition,
ed. Electra, Venise 1980

LA SOCIÉTÉ DES IMAGES ?

« Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. »

« Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle. Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix déjà fait dans la production, et sa consommation corollaire. Forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existant. Le spectacle est aussi la présence permanente de cette justification, en tant qu'occupation de la part principale du temps vécu hors de la production moderne. »

Guy Debord, *La société du spectacle*, 1967 (éd. Folio, 1992)

Prolongeant l'idée que la vie est désormais vécue par procuration, Baudrillard estime que le cinéma et ses codes (scénario, montage, travelling) sont devenus le modèle de notre rapport au monde. La réalité de celui-ci est ainsi doublement recouverte : par sa mise en scène médiatique et par notre propre regard qui le transforme en images.

« Aujourd'hui où réel et imaginaire sont confondus dans une même totalité opérationnelle, la fascination esthétique est partout : c'est la perception subliminale (une sorte de sixième sens) du trucage, du montage, du scénario, de la surexposition de la réalité à l'éclairage des modèles – non plus un espace de production mais une bande de lecture, bande de codage et de décodage, bande magnétisée par les signes – réalité esthétique, non plus par la préméditation et la distance de l'art mais par son élévation au niveau second, à la puissance deux, par l'anticipation et l'immanence du code. Une sorte de parodie non délibérée plane sur toute chose, de simulation tactique, de jeu indécidable auquel s'attache une jouissance esthétique, celle même de la lecture et de la règle du jeu. Travelling des signes, des médias, de la mode et des modèles, de l'ambiance aveugle et brillante des simulacres. »

Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard 1976

MYTHOLOGIES PERSONNELLES

EN PARALLÈLE À LA CRISE DU RÉCIT DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE ET AU DÉCLIN DES IDÉOLOGIES PROGRESSISTES, CERTAINS ARTISTES TROUVENT UN NOUVEAU TERRITOIRE : CELUI DE LEUR PROPRE VIE DEVENANT ROMANS VRAIS, ÉVÉNEMENTS ANODINS DEVENANT MOTIFS, L'EXPLORATION D'UNE VIE COMME NARRATION ET COMME RÉVÉLATION DE QUESTIONS SOCIÉTALES À TRAVERS L'EXPÉRIENCE INDIVIDUELLE.

« Il avait pensé parfois qu'il n'aurait qu'à rassembler les visions dispersées, à relever et à totaliser en images sa vie pour entrer dans le monde des images »

Jacques Monory

SOPHIE CALLE



Le faux mariage

Notre hymen improvisé, au bord de la route qui traverse Las Vegas, ne m'avait pas permis de réaliser le rêve inavoué que je partage avec tant de femmes : porter un jour une robe de mariée. En conséquence, je décidai de convier famille et amis, le samedi 20 juin 1992, pour une photographie de mariage sur les marches d'une église de quartier à Malakoff. Le cliché fut suivi d'une fausse cérémonie civile prononcée par un vrai maire et d'un banquet. Le riz, les dragées, le voile blanc... rien ne manquait. Je couronnais, d'un faux mariage l'histoire la plus vraie de ma vie.

Sophie Calle s'invente des événements autobiographiques qu'elle documente sous forme de photographies ou de films. Les fictions deviennent des souvenirs personnels et les histoires vraies des fictions. Le faux mariage joue avec les stéréotypes féminins, miroir inversé des désirs masculins conventionnels que manipule Jacques Monory.

Sophie Calle, *Le Faux mariage*, 1992.

CHRISTINE ANGOT

Entre autobiographie et autofiction, Christine Angot écrit des livres, présentés comme des romans, dont elle est le personnage central. Elle fait de sa vie, de ses émotions et de ses difficultés de vivre, son matériau littéraire.

« Les gens me vidaient, les gens me prenaient tout ce que j'avais, je n'avais plus rien à moi, je n'étais plus qu'un stylo ambulante et sans vie après un

rendez-vous comme ça, je n'avais nulle part où aller et je n'avais rien à moi. Même plus de vie à moi. Pour les gens, je n'étais qu'un reflet d'eux-mêmes, ce qui ne les empêchait pas de me traiter d'égoцентриque, la contradiction était même nécessaire, un reflet, un miroir d'eux-mêmes qui les angoissait, un reflet ou alors un symptôme, de quelque chose, d'une maladie, d'une maladie sociale, je ne sais pas, je suis retournée chez lui, pour voir comment il me regardait, lui. Il était naturel avec moi et je suis repartie. A minuit, il m'a rappelé. Il n'avait pas travaillé, mais il avait besoin d'être seul comme il l'avait toujours été. »

Christine Angot, *Pourquoi le Brésil*, éd. Stock 2002

HENRY MILLER

Henry Miller avait formé un seul projet littéraire : raconter sa vie. Loin du journal intime et loin de l'autobiographie circonstancié, l'authenticité est sans cesse contredite et ensevelie par le romanesque.

« Non, ce qui tournait à l'aigre en moi, c'était le fait qu'on m'eut envoyé paître, moi, Henry V. Miller, homme de compétence, individu supérieur, moi qui avait sollicité l'emploi le plus humble qui fût du monde.(...) Je me rendis sur le champ au bureau central de la compagnie du Télégraphe... au vingt-cinquième étage, ou quelque chose comme ça, où le président et les vice-présidents avaient leurs cagibis. (...) La conférence dura plusieurs heures. Avant qu'elle prît fin, M. Clancy m'entraîna à part pour me déclarer qu'il allait faire de moi le patron de l'affaire. Cependant, avant de m'installer dans la place, il allait me demander, par faveur spéciale et aussi, en quelque sorte, en guise d'apprentissage, pour mon plus grand profit, d'accepter le poste de porteur de télégramme hors rang. Je toucherais le salaire de directeur du personnel mais on me paierait sur un compte spécial. Bref, je devrais voltiger de bureau en bureau et pousser mon enquête dans les moindres détails. Et, de temps à autre, je devrais fournir un petit rapport. Enfin, une fois de temps en temps, c'était son idée, je lui rendrais visite, chez lui, en ami, et nous ferions un brin de causette sur la situation présente des cent et une succursales new-yorkaises de la Cosmodémonique. »

Henry Miller, *Tropique du Capricorne*, éd. Stock 2000

LES PRÉCÉDENTS

Si les termes d'autofiction et de « mythologie personnelle » sont apparus dans les années 70, il est possible de trouver des précédents de ce que l'on pourrait appeler, au sens large, « la mise en scène de soi ». La tradition de l'**autoportrait** en peinture peut ainsi s'y rattacher, de même qu'un certain nombre d'œuvres littéraires classiques dont, notamment, les *Mémoires* du cardinal de Retz ou les *Confessions* de Rousseau.



Autoportrait du peintre en train de peindre, *Les Ménines*, fascine par la complexité de la mise en scène. Le jeu des regards et de la perspective amènent le spectateur à être partie prenante de la scène. Réflexion sur le statut du peintre et sur le statut des images, le tableau propose un monde dont le démiurge est l'artiste. C'est l'un des tableaux préférés de Jacques Monory.

Diego Vélasquez, *Les Ménines*, 1656, huile sur toile, 318x276 cm.

Dante crée avec *La Divine Comédie* (1321), une fiction où, pour la première fois, l'écrivain est à la fois l'auteur, le narrateur et le personnage principal.

« Et après que je me fus mis à regarder plus loin , je vis des gens à la rive d'un grand fleuve ; c'est pourquoi je dis : "Maître, accorde-moi de savoir qui sont ceux là, et quelle loi les fait paraître si pressés de traverser, comme je le vois dans cette faible clarté."

Il me répondit : "Cela, tu le sauras, quand nous nous arrêterons à la triste rive de l'Achéron."

Alors, les yeux pleins de honte et baissés, craignant d'avoir par ma question été importun, jusques au fleuve je cessai de parler.

Et voici venir vers nous sur une barque un vieillard à l'antique barbe blanche, qui criait : "Malheur à vous, âmes perverses !

N'espérez jamais voir le ciel ; je viens pour vous conduire à l'autre rive, dans les ténèbres éternelles, dans le feu et dans la glace.

Et toi qui es ici, âme vivante, sépare-toi de ceux-ci qui sont morts." Mais lorsqu'il vit que je ne m'en allais pas,

Il dit : "Par un autre chemin, par d'autres ports, tu viendras au rivage, et non ici, pour passer ; c'est une barque plus légère qui doit te porter."

Mon guide lui dit : "Caron, ne te mets pas en colère : on le veut ainsi là où l'on peut ce que l'on veut ; n'en demande pas plus."

Alors furent calmées les joues barbues du nocher du marais livide, dont les yeux étincelaient de cercles de feu. »

*La Divine Comédie, "Enfer, chant troisième", vers 70-93
traduction A. Masson, éd. Albin Michel, 1947*

VIOLENCE

REVOLVERS, EXPLOSIONS, ACCIDENTS, IMPACTS DE BALLE, LA VIOLENCE EST TRÈS PRÉSENTE DANS LES TABLEAUX DE JACQUES MONORY. ELLE EST À LA FOIS PARODIE DE FILM NOIR, MÉTAPHORE DE L'EXISTENCE ET CONJURATION DE LA MORT.



« Dans les films noirs réussis, tout est dit de la condition humaine : on vit, on s'agite et puis on meurt. En fait, il n'y a pas que la forme ou l'atmosphère qui me plaisent ; il y a dans ces films qui multiplient les assassinats et les situations les plus noires quelque chose qui, de mon point de vue, les assimile à la tragédie. Je ne dis pas que ça ressemble à Eschyle mais ce n'est pas si éloigné. »

Jacques Monory, entretien avec Philippe Piguet, in *Art absolument*, n°14, automne 2005.

« Un film est un champ de bataille : amour, haine, violence, action, mort – en un mot émotion. »

Samuel Fuller in *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard.

Les textes suivants analysent la représentation de la violence de deux points de vue différents. Marie-José Mondzain en fait une nécessité sociale et une question politique, Roland Barthes y voit un procédé esthétique et narratif.

Le meurtre est essentiel au film noir. Il crée l'intrigue et le suspense. A comparer avec le réalisme et la surenchère des films d'action contemporains, on réalise combien le cinéma des années 50 est un cinéma de l'allusion et de la suggestion. Roland Barthes extrait les attitudes des acteurs du contexte narratif. Il répertorie une série de gestes qu'il analyse comme des signes. Dans le film populaire, il retrouve alors l'archétype antique du destin.

« Dans les films de Série noires, on est arrivé maintenant à un bon gestuaire de la désinvolture ; pepées à la bouche molle lançant leurs ronds de fumée sous l'assaut des hommes ; claquements de doigts olympiens pour donner le signal net et parcimonieux d'une rafale ; tricot paisible de l'épouse du chef de bande, au milieu des situations les plus brûlantes. *Le Grisbi* avait déjà institutionnalisé ce gestuaire du détachement en lui donnant la caution d'une quotidienneté bien française.

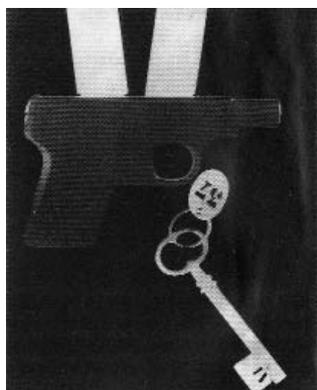
Le monde des gangsters est avant tout un monde du sang-froid. Des faits que la philosophie juge encore considérables, comme la mort d'un homme, sont réduits à l'épure, présentés sous le volume d'un atome de geste : un petit grain dans le déplacement paisible des lignes, deux doigts claqués, et à l'autre bout du champ perceptif, un homme tombe dans la même convention de mouvement. Cet univers de la litote, qui est toujours construit comme une dérision glacée du mélodrame, est aussi, on le sait, le dernier des univers de la féerie.

L'exiguïté du geste décisif a toute une tradition mythologique, depuis le numen des dieux antiques, faisant d'un mouvement de tête basculer la destinée des hommes, jusqu'au coup de baguette de la fée ou du prestidigitateur. L'arme à feu avait sans doute distancé la mort, mais d'une façon si visiblement rationnelle qu'il a fallu raffiner le geste pour manifester de nouveau la présence du destin ; voilà ce qu'est précisément la désinvolture de nos gangsters : le résidu d'un mouvement tragique qui parvient à confondre le geste et l'acte sous le plus mince des volumes.

J'insisterai de nouveau sur la précision sémantique de ce monde, sa structure intellectuelle (et non pas seulement émotive) du spectacle. L'extraction brusque du colt hors de la veste dans une parabole impeccable ne signifie nullement la mort, car l'usage indique depuis longtemps qu'il s'agit d'une simple menace, dont l'effet peut être miraculeusement retourné : l'émergence du revolver n'a pas ici une valeur tragique, mais seulement cognitive ; elle signifie l'apparition d'une nouvelle péripétie, le geste est argumentatif, non proprement terrifiant ; il correspond à une telle inflexion du raisonnement dans une pièce de Marivaux : la situation est retournée, ce qui avait été objet de conquête est perdu d'un seul coup ; le ballet des revolvers fait le temps plus labile, disposant dans l'itinéraire du récit, des retours à zéro, des bonds régressifs analogues à ceux du jeu de l'oie. Le colt est langage, sa fonction est de maintenir une pression de la vie, d'é luder la clôture du temps ; il est logos, non praxis. »

Roland Barthes, *Mythologies*, "Puissance et désinvolture", pp. 67-69, Editions du Seuil, coll. Essais

Marie-José Mondzain analyse les rapports de l'image et de la violence. Refusant le lien de causalité, elle interroge la représentation de la violence d'un point de vue politique. Ce n'est pas l'interdiction ou le jugement moral qui la guide mais les possibilités d'une parole citoyenne, marquant l'appartenance à une communauté, qui s'élabore devant la mise en images du mal.



Man Ray, *Champsdéliçieux*, rayogramme, 1922

« La question est donc de savoir en quoi les productions visuelles induiraient une passion mentrière ou un anéantissement fusionnel. Le visible serait-il au service d'une irruption massive de la violence des désirs ou est-il susceptible d'un traitement symbolique. Autrement dit, l'image est-elle une puissance non médiatisable par la parole ou est-ce au contraire ce en quoi se joue au premier chef la cohabitation des désirs ? Le visible nous affecte en tant qu'il a affaire avec la puissance du désir et qu'il nous met en demeure de trouver les moyens d'aimer ou de haïr ensemble. Toute visibilité engage les esprits et les corps à entretenir avec ces violences un rapport ou constructif ou destructeur. C'est bien à cela que pensait Aristote lorsqu'il inscrivit le spectacle tragique dans un programme de traitement symbolique de la violence passionnelle. Le désir de tuer et la peur de mourir peuvent ruiner tout projet de construction d'un espace social où ne pourraient jamais cohabiter les morts et les meurtriers en puissance que nous sommes. Faire voir et faire entendre des paroles semblaient à Aristote le seul moyen de rendre la vie en commun possible à des sujets aux prises avec leurs désirs et leurs effrois. »

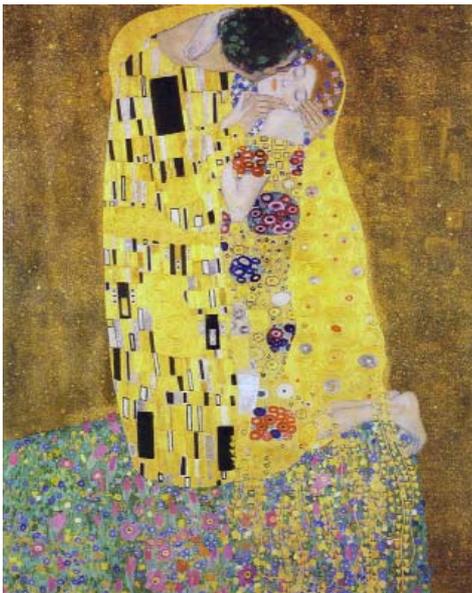
Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, éd. Bayard, 2002

LES BAISERS

JACQUES MONORY RÉALISE EN 2000 UNE SÉRIE D'UNE QUARANTAINE DE TABLEAUX, UNIQUEMENT SUR LE THÈME DU BAISER.

Jacques Monory a largement diffusé, à travers ses oeuvres, des baisers, quasiment exclusivement extraits du registre **cinématographique**. Jacques Monory introduit ces images pour, confie-t-il « *amener un peu de tendresse dans tout ça* ». C'est aussi dans cette optique qu'il se qualifie comme un narratif d'ordre affectif, « *un romantique égaré dans un monde sans romantisme* » a-t-il un jour dit en entretien, évoquant son rapport douloureux avec le monde et avec lui-même.

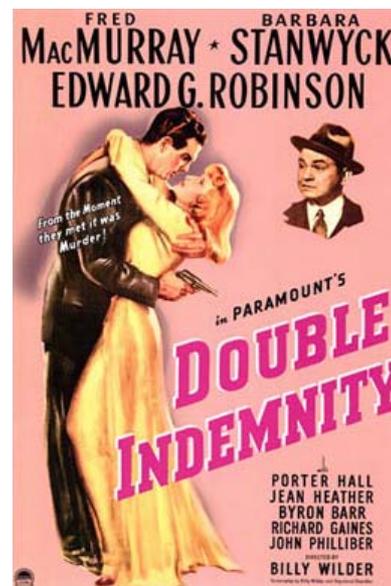
Il existe une iconographie prolifique, dans l'histoire de l'art, sur le thème du baiser. Le baiser est à mettre en relation avec l'Amour, et par déclinaison, la Mort. Eros et Thanatos. Toujours.



Gustave Klimt *Le Baiser*, 1907, huile sur toile, 180x180 cm.



Douglas Gordon,
Monument to x,
installation video, 1998



Affiche du film *Double Indemnity*, 1944 de Billy Wilder.



Constantin Brancusi, *Le baiser*, 1908.



Auguste Rodin, *Le baiser*, entre 1881 et 1898, marbre, 181x112x117 cm.



Ange Leccia, *Arrangement, Le Baiser*, installation, 2004.

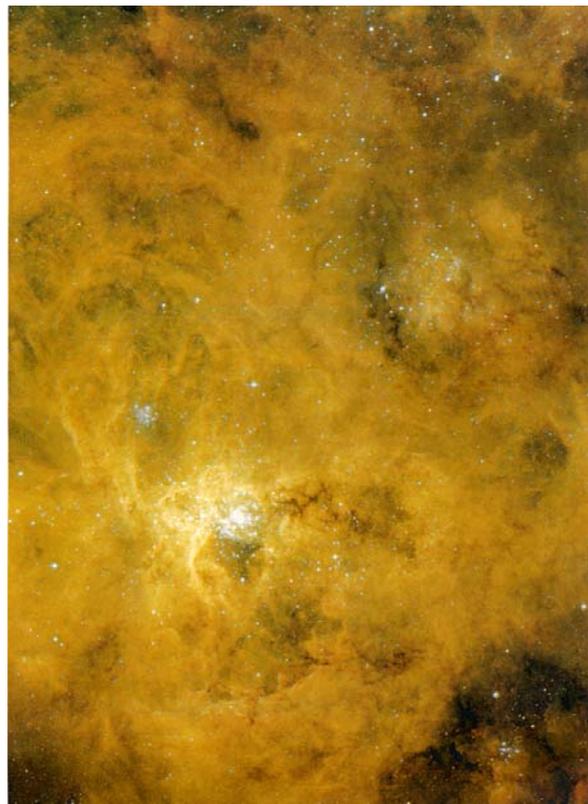
CIELS

À LA FIN DES ANNÉES 70, JACQUES MONORY ABORDE, EN TECHNICOLOR, UNE SÉRIE INTITULÉE CIELS, NÉBULEUSES ET GALAXIES.

Jacques Monory réalise des œuvres particulièrement atypiques, explicitant son enfermement dans l'univers duquel il ne peut s'extraire, marquant aussi une certaine peur en même temps qu'une certaine fascination pour l'au-delà.
Le thème existait déjà, iconographiquement au moins, dans l'Histoire de l'art.



Vincent Van Gogh, *La nuit étoilée sur le Rhône*, 1888, huile sur toile, 47x92 cm.



Andreas Gursky, *Supernova*, 1999, photographie, 80x60 cm.

LE FILTRE BLEU

LE BLEU EST QUALIFIÉ, CHEZ JACQUES MONORY, DE PROTECTEUR,
DE BLEU-ÉCRAN,
UNE VITRE, UN VOILE QUI SÉPARE.

« 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. »

Eric Troncy

« Je voulais montrer des choses très dures et m'en protéger. Le bleu était un bon truc. »

Jacques Monory

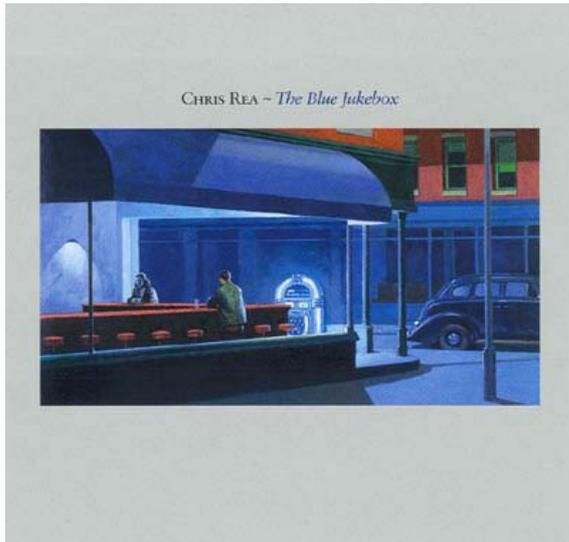
Le bleu est certainement la couleur qui possède la plus longue histoire. Michel Pastoureau a d'ailleurs consacré un livre entier à cette couleur. La période bleu de Picasso, le bleu Rembrandt, le bleu des vitraux de Chartres, la faïence de Delft, le IKB (International Klein Blue) de Yves Klein, le bleu roi, le manteau bleu de la vierge, le Lapis Lazuli (qui est la pierre précieuse qui servait à fabriquer le bleu à l'origine), la **nuît américaine**. Le bleu a intégré aussi des phénomènes plus quotidiens, et moins artistiques, les cigarettes « gauloises » bleues, la carte bleue, les cordons bleus, l'heure bleues, les bleus aux genoux (ecchymoses), l'équipe nationale de football qu'on appelle les bleus, la planète bleue, l'azur (le bleu du ciel), la toile de jeans, le drapeau de l'ONU, la liste est infinie...

Mais si Jacques Monory utilise ce filtre bleu, c'est parce qu'il est aussi la couleur du rêve, de l'illusion, de la mise à distance. L'utilisation du camaïeu, notamment bleu, est utilisée par de nombreux artistes, pour traduire un filtre médiatique, une séparation, une distanciation entre le réel et sa représentation.

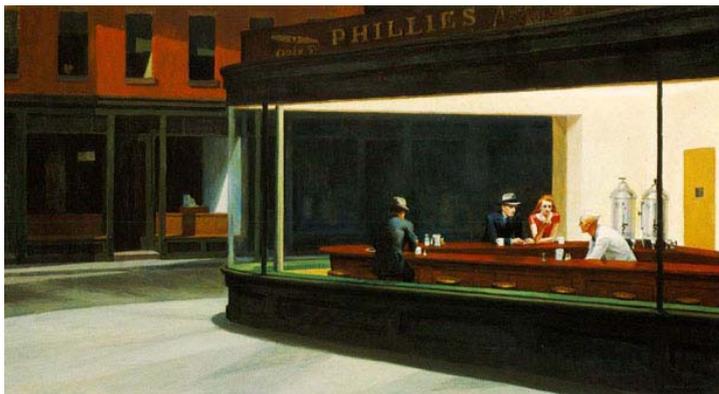


Robert Rauschenberg, *Retroactive I*, 1964

ÉPISODE I : JACQUES MONORY DÉTOUR / MENEZ VOTRE ENQUÊTE
LE FILTRE BLEU



Pochette d'album de Chris Rea, *The Blue Jukebox*, 2004
inspirée de Edward Hopper, *Night Hawks*, 1942



Edward Hopper, *Night Hawks*, 1942, huile sur toile, 76x144 cm.



Affiche du film *The Big Knife*, 1955
de Robert Aldrich avec Jack Palance...

TEMPORALITÉ

" L'ART EST UN DÉBOUCHÉ SUR DES RÉGIONS
OÙ NE DOMINENT NI LE TEMPS, NI L'ESPACE "

MARCEL DUCHAMP

... et pourtant il est bien question de temps... mais lequel ?

Un des principaux enjeux de la figuration pour Jacques Monory et ses contemporains fut de renouveler les modes de narration, dans cette fiche d'iconographie comparée, il s'agit de repérer comment la composition se renouvelle par juxtaposition de plans qui s'avèrent aussi des plans temporels.

« Je n'ai pas un maître mais beaucoup de maîtres : Manet par exemple, pour les peintres et le cinéma. (...) »



Edouard Manet, *Un bar aux Folies Bergères*, 1881, huile sur toile, 96x130 cm.

La présence de Manet est attestée par des cartes postales de celle de toutes ses œuvres que je préfère: le Bar des Folies-Bergère. Ce tableau ambigu rend absolument sublime le regard de veau d'une femme. Personne n'a jamais osé une telle sublimation du regard animal d'un femme. »

Jacques Monory, *Eldorado* "Presque", p. 89



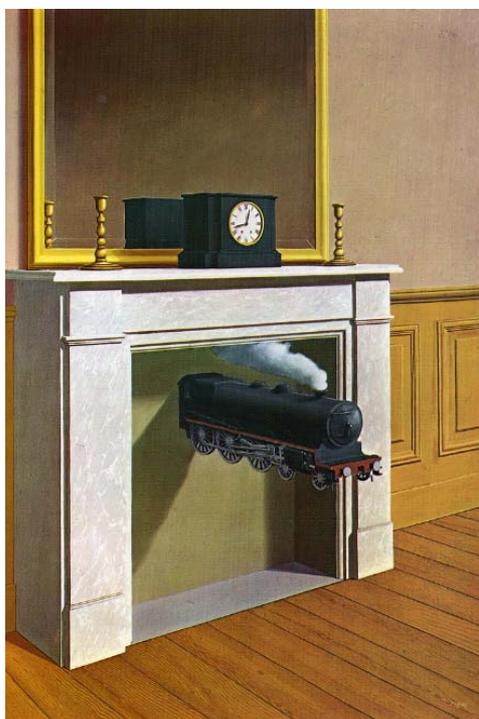
Jacques Monory, *Adriana n°3*, 1970, huile sur toile, 202 x 410 cm

ICONOGRAPHIE ?

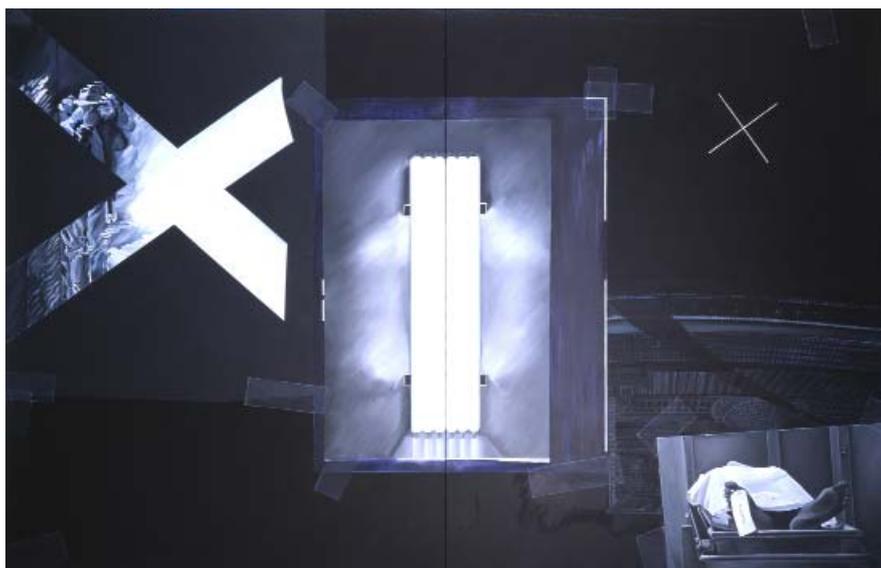
LE SURREALISME ET LE POP SONT DEUX COURANTS QUI ONT MAINTENU LA TRADITION DU TABLEAU ET LE RECOURS À LA FIGURATION TOUT EN ÉTANT PROFONDÉMENT NOVATEURS ET SUBVERSIFS.

Tourné vers l'imaginaire, explorant l'inconscient, les Surréalistes prennent le rêve comme modèle de la création artistique. La pratique du collage, l'humour mais aussi l'érotisme, la violence et l'étrangeté nourrissent leurs œuvres. Les artistes Pop font un choix inverse. Ils s'emparent et reproduisent les images et les signes de la société de consommation qui apparaissent dans les années 60.

Sans appartenir à ces courants, Jacques Monory s'en est inspiré et a repris certains de leurs procédés pour bâtir une œuvre personnelle.



Magritte, *Le temps transpercé*, 1938, huile sur toile, 147x98 cm.



Jacques Monory, *Document n° 5*, 1999, huile sur toile, 250x390 cm.



James Rosenquist, *Président élu*, 1961, huile sur isorel, 228x366 cm.

ÉPISODE 1 : JACQUES MONORY DÉTOUR / MENEZ VOTRE ENQUÊTE
ICONOGRAPHIE ?

Blanckart Olivier, *Remixes : Le Grand Afflictif*

L'artiste tente de mettre au clair les effets des médias qui séparent notre relation direct au monde. Ils dénoncent une iconologie qui s'est mise en place, faisant écran entre nous et la réalité. Ici, à sa façon, en bricolant (il utilise des matériaux pauvres d'emballages tels que le scotch et le carton pour faire ses sculptures), il re-joue les images de l'assassinat du jeune palestinien de Netzarim, le 30 septembre 2000, filmé en direct et montré au journal de 20h. Il y inclut un filet bleu, matérialisant le filtre « médiatique » empêchant toute relation direct avec la réalité. L'œuvre dit aussi comment la presse écrite s'est emparé du sujet, en réalisant une série de photogrammes, bleutée, puisque extrait d'un écran de télévision. Les polémiques qui ont suivi le débat sur l'éthique de la « montrabilité » de ce type d'image fait écho au questionnement quant à la réalité même de notre regard.



Olivier Blanckart, *Remixes, le grand afflictif*, installation, 2000, dimensions variables.

PROLONGEZ VOTRE ENQUÊTE

« Le tableau monoryen est ainsi fait (techniquement comme on dit) qu'il a toujours l'air d'une illustration. Il paraît illustrer un écrit qui est absent. Pour comprendre l'image, on est conduit à se fabriquer le texte qu'elle illustre, à faire œuvre de littérature, même mineure »

Jean-François Lyotard.

... à vous de jouer !

LIENS

DES LIVRES

- Chase James Hadley, *Pas d'orchidées pour Miss Blandish*, Carré noir, Gallimard, 1939
 Chandler Raymond, *Le Grand Sommeil*, 1939
 Pastoureau Michel, *Bleu : histoire d'une couleur*, Seuil, 2000
 Prendeville Brendan, *La Peinture réaliste au XX^e siècle*, Thames & Hudson, collection l'univers de l'art, 2001
 Chalumeau Jean-Luc, *La Nouvelle Figuration*, Editions cercle d'art, 2003
 Jean-Louis Pradel, *La Figuration Narrative*, Edition Hazan, 2000
 Lyotard Jean-François, *L'Assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory, Edition du Castor Astral, 1984

DES LIVRES DE JACQUES MONORY

- 1970 *Document bleu*, Edition Chorus, Paris.
 1973 *Deux*, Photomaton en collaboration avec Franck Venaille, Roman-Photo, Edition Chorus Poucet, Paris.
 1979 *Diamondback*, roman-policier, Edition Christian Bourgois, Paris
 1984 *Rien ne bouge assez vite au bord de la mort*, avec Daniel Pommeureulle, Edition Thierry Bordas
 1985 *Quick*, Edition Monsieur Bloom, Paris
 1991 *Eldorado*, Edition Christian Bourgois, Paris
 1993 *3'30*, Edition Jannink, Paris
 2005 *Angèle*, Editions Galilée, Paris

DES FILMS

Des films de Jacques Monory

- 1968 *Ex*, film 16mm, monochrome bleu
 1973 *Brighton Belle*, film 16mm, couleur
 1982 *La Pub*, vidéo-performance organisée par Jean Dupuy, MNAM, Centre Georges Pompidou, C.N.A.C., Paris
 1986 *La Voleuse*, vidéo et audiovisuel, MNAM, Centre Pompidou/Ircam, Paris
 1987 *Le moindre geste peut faire signe*, vidéo, C.A.C., Montbéliard

Films cités par Jacques Monory comme source ou comme influence

- La Jetée* de Chris Marker, 1962
Cléo de 5 à 7 d'Agnès Varda, 1961
Citizen Kane d'Orson Welles, 1941
Scarface de Howard Hawks, 1932
Blow Up de Michelangelo Antonioni, 1966
Gun Crazy de Joseph Lewis, 1949

LIENS

Ou encore ...

À bout de souffle de Jean-Luc Godard, 1959

L'Immortelle d'Alain Robbe-Grillet, 1963

Scarface de Brian de Palma, 1983

Mulholland Drive de David Lynch, 2001

Tarnation de Jonathan Caouette, 2003

SITES INTERNET

<http://www.art-netart.com/monory/cible.htm>

<http://www.creativtv.net/artistes/artpmonory.html>

<http://www.seritheque.com/catalogue/monory.php>

http://www.zannettacci.com/artistes/Monory/Monory_Intro_FR.html

http://fr.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_figuration

DVD

“La Figuration Narrative”, interview par Jean-Luc Chalumeau,

Encyclopédie audiovisuelle de l'art contemporain, 2002

CEUX QU'IL FAUT DÉPISTER

L'ÉQUIPE DES PUBLICS DU MAC/VAL

Direction de l'équipe et action culturelle

Muriel Ryngaert, tél. : 01 43 91 14 67, courriel : muriel.ryngaert@cg94.fr

Action éducative et jeune public

Stéphanie Airaud, tél. : 01 43 91 14 68, courriel : stephanie.airaud@cg94.fr

Assistant et chargé du pôle maternel

Luc Pelletier, tél. : 01 43 91 64 22, courriel : luc.pelletier@cg94.fr

Secrétariat et réservations

Sylvie Drubaix, tél. : 01 43 91 64 23, courriel : publicsmusee@cg94.fr

Les inventeurs-accompagnateurs de visites, ateliers et autres rencontres

Florence Gabriel, Marion Guilmot, Arnaud Beigel et Julien Blanpied

Professeur-relais de la DAAC

Jérôme Pierrejean, courriel : jerome_profrelais@hotmail.com

LES INVITÉS DU MAC/VAL

Les cinémas de Jacques Monory

Les 24, 25, 26, 27 novembre 2005.

Ouvert à tous sans réservation. Auditorium

Films de fiction, documentaires et films de Jacques Monory

Le jeudi 24 novembre à 20h : lecture par Olivier Balazuc, acteur, auteur et metteur en scène et Laure Calamy

Le vendredi 25 novembre à 18h : rencontre avec Pierre Leguillon, photographe et critique et Jean-Christophe Bailly, écrivain

Programme détaillé : voir brochure le Cinéma du MAC/VAL et www.macval.fr

Rencontre avec Marie Desplechin

Le mercredi 18 janvier à 17h – au centre de documentation

Accompagnant la visite de l'exposition Episode 1 : Jacques Monory - Détour, l'écrivain Marie Desplechin propose un récit fictif inspiré par cet artiste caméléon et manipulateur d'« images incurables », à commencer par sa propre image...

Un verre de rouge avec... Jacques Monory

le jeudi 2 février à 19h au Transversal, restaurant du MAC/VAL

A cette occasion, Jacques Monory signera son dernier roman, *Angèle*, publié en 2005 aux éditions Galilée.