

**Ciel n°36. Les débris d'une étoile, nébuleuse du Crabe, oxygène, azote, hydrogène, électrons, 1979**  
 Huile sur toile et objets, 150 x 230 cm  
 Collection Isabelle Maeght, Paris



**Ciel n°12. Nuage de matière cosmique dans la voie lactée n°2, 1979**  
 Huile sur toile et barre de plexiglas avec texte, 230 x 147 cm  
 Collection Isabelle Maeght, Paris

## Jacques Monory, eternal blue

The 1960s represented a decade of economic effervescence in France, with an abundance of colorful images and experimental jazz music that transformed society and art. With the arrival of American Pop Art in Paris, a new form of figuration emerged in artists' studios. The 1964 exhibition "Mythologies quotidiennes", held in the Modern Art Museum in Paris, brought painters together in direct contact with this reality of a world where everything had changed. Jacques Monory took part with Eduardo Arroyo, Peter Klasen, Bernard Rancillac, Hervé Télémaque, Jan Voss and many others. It was the prefiguration of the Narrative Figuration movement.

Monory is considered the most narrative of the group. He mainly uses photographs from his private life and from 1950s' American cinema (thrillers and films noirs) to compose realistic and eccentric atmospheres in an enigmatic blue light. The painter draws the arrangement of the photographs he selected on a large pad. Then, he plunges his studio into darkness and, using a projector, transfers the major lines of the photograph onto the canvas with a felt-tip pin. He paints whilst retaining the freedom to interpret the image, which possesses the attributes of our communicative and media-centric era: a smooth, superficial image, erased of its details.

Monory appears in documentary films wearing a hat and with his face concealed by large, slightly tinted glasses. He speaks gently, almost in a whisper, and his voice lets you interpret the sound of his smiling silences. His mischievous look prolongs this discreet injunction to ask you about the symbolism of his images and the wealth of his approach. He presents himself as he appears in his paintings: always dressed elegantly like a gangster who has escaped from an American film noir, flanked by his dog like a tamed wolf. You could almost think he was carrying his gun. Monory passes for a dandy, while his cinematic elegance hides the self-mockery of a man who knows that he knows nothing, that he never knows but often feels! He explains the origin of monochrome blue by a childhood memory, when, while watching an outdoor movie, the projectionist slipped a blue filter over the black-and-white film to evoke night-time, and a yellow filter for daytime scenes. The dreamlike feeling that this nocturnal blue stirred in the young Monory marked a whole period of his painting, having an effect like Proust's madeleine. This color at first seems to constitute a sort of distancing from reality and its usual images (in bright colors).

1. Interview with Isa-Lou Regen, *Verso, Arts et lettres*, n°27, July 2002, copied in *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory*, under the direction of Pascale Le Thorel, Beaux-Arts de Paris éditions, 2014, p.158

## Jacques Monory, bleu éternel

Les années 1960 représentent en France une décennie d'effervescence économique avec un foisonnement d'images en couleurs et de musiques jazz expérimentales qui transforment la société et l'art. Avec l'arrivée du Pop art américain à Paris, une nouvelle forme de figuration se libère dans les ateliers d'artistes. L'exposition «Mythologies quotidiennes» de 1964 qui se déroule au musée d'art moderne de la ville de Paris, réunit les peintres en prise directe avec cette réalité d'un monde où tout a changé. Jacques Monory y participe avec Eduardo Arroyo, Peter Klasen, Bernard Rancillac, Hervé Télémaque, Jan Voss et bien d'autres. C'est la préfiguration du mouvement de la Figuration narrative.

Monory est considéré comme le plus narratif du groupe. Il utilise principalement les photographies de sa vie privée et celle du cinéma américain des années 1950 (thrillers et films noirs) pour composer des ambiances à la fois réalistes et décalées plongées dans une énigmatique lumière bleue. Le peintre dessine l'agencement des photographies qu'il a sélectionnées sur un grand carnet. Puis, il plonge son atelier dans le noir et à l'aide d'un projecteur, il reporte au feutre sur la toile les grandes lignes de la photographique. Il peint en conservant la liberté d'interpréter l'image, qui possède les attributs de notre époque communicative et médiatique: une image lisse, en surface et gommée de ses détails.

Monory apparaît dans les films documentaires coiffé d'un chapeau et le visage mangé par de grandes lunettes légèrement teintées. Il parle doucement, presque en chuchotant et sa voix vous laisse interpréter le son de ses silences souriants. Son regard malicieux prolonge cette injonction discrète à vous interroger sur la symbolique de ses images et la richesse de sa démarche. Il se présente comme il apparaît dans sa peinture: toujours vêtu élégamment comme un gangster échappé d'un film noir américain, flanqué de son chien comme d'un loup apprivoisé. On penserait presque qu'il porte son revolver. Monory passe pour un dandy, alors que son élégance cinéophile dissimule l'autodérision d'un homme qui sait qu'il ne sait rien, qu'il ne sait jamais mais qu'il ressent souvent! Il explique l'origine du bleu monochrome par un souvenir d'enfance, quand, au cours de la séance de cinéma en plein air, le projectionniste glissa un filtre bleu devant le film en noir et blanc pour évoquer la nuit, et un filtre jaune pour les scènes de jour. L'impression d'onirisme magique produite chez le jeune Monory par ce bleu nocturne marque durant toute une période sa peinture en y fonctionnant comme la madeleine de Proust.

1. Entretien avec Isa-Lou Regen, *Verso, Arts et lettres*, n°27, juillet 2002, repris dans *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory*, sous la direction de Pascale Le Thorel, Beaux-Arts de Paris éditions, 2014, p.158

It also makes us think of the famous joke by Jacques Prévert: "The big eater who wants a rare steak asks for a blue one, perhaps to forget the true color of blood". Perhaps the "Monory blue" monochrome is not to hide pain, but the revelation of a world bleeding from its wounds? There is a beautiful plastic paradox in Monory's painting.

From his love for a certain type of auteur cinema to the strong contrasts of black and light, Monory will draw out the need he feels to release the painting from the frame. In the beginning, his paintings appear to be broken by a cut-out of the image which is reconstituted, slightly altered and in relief. Sometimes he incorporates mirrors into his compositions, sometimes he shoots real bullets into his canvases. The painting is no longer a smooth surface, conducive to contemplation, but instead becomes an invitation to action, with the participation of the spectator who is reflected in it and physically involved in the scene represented: and the bullet holes give the impression that the action has only just happened. The tempo suggested in his paintings is as hectic as the images that scroll across movie screens. Often, objects are attached to his paintings (hat, revolver, target, socket, grating, neon light, drape, rope and also film poster). The object is a connection between the real world and his representation.

In 1968, he painted the series *Meurtres* (Murders), which made him famous. Monory uses the climate of police-action movies to produce himself in around 20 large paintings, where in the beginning he is hit by the gun pointed at him by a female hand. The sentimental injury of separation is covered in a cinematic way. He evokes this aggression by real gun shots in the painting, or he paints the bullet holes, or he represents the tear made by the bullet's path when it crosses the canvas to become lost outside the frame, leaving the impression of reaching the next painting. It is the ballet of real life and fiction, of the world and its images which, through meeting and blurring the rules of their difference, set the spectator's gaze on fire.

The series shows the painter's state of mind, who is attempting to get out of it, literally and figuratively. At a particular time, which corresponds in hindsight to the production of the *Meurtres* series, leaves his studio for a while to produce his first short film, *Ex-*. The shots follow one another like the overlapping of pleasant memories cut by the shrill sound of spectacular images of car accidents.

The mythical scene, akin to a performance, films Monory running through a street in Paris plunged in blue light. The painter, dressed in the same way as in his series, falls and gets back up again among surprised passers-by. Back in his studio, the scene is repeated, where a painted body covers a corner of the painting, but where his slender silhouette manages to

Cette couleur paraît ainsi d'abord constituer une sorte de mise à distance de la réalité et de ses images habituelles (aux couleurs vives). On pense également à la fameuse boutade de Jacques Prévert : « Le gros mangeur qui désire un steak saignant le demande bleu, peut-être pour oublier sa vraie couleur de sang ». Le monochrome du « bleu Monory » non comme un cache douleur, mais comme le révélateur d'un monde saignant de ses blessures ? Il y a là d'emblée dans la peinture de Monory un beau paradoxe plastique.

De son amour pour un certain cinéma d'auteur, aux forts contrastes de noir et de lumière, Monory va tirer la nécessité qu'il ressent de sortir la peinture du cadre. Au commencement, ses peintures apparaissent brisées par un découpage de l'image qui est reconstituée légèrement décalée et en relief. Tantôt, il intègre des miroirs à ses compositions, tantôt il tire à balles réelles dans ses tableaux. La peinture n'est plus une surface lisse, propice à la contemplation, mais devient une invitation à l'action, avec la participation du spectateur qui s'y reflète et se trouve physiquement impliqué dans la scène représentée : et les impacts de balles donnent l'impression que l'action vient de se produire. Le tempo suggéré dans ses toiles est aussi trépidant que les images qui défilent sur les écrans de cinéma. Des objets se trouvent souvent fixés sur ses tableaux (chapeau, revolver, cible, douille, grillage, néon, drapé, corde mais aussi affiche de cinéma...). L'objet sert de jonction entre le monde réel et sa représentation.

En 1968, il peint la série des *Meurtres* qui le rendra célèbre. Monory utilise le climat du film d'action et policier pour se mettre en scène dans une vingtaine de peintures de grands formats, où au commencement, il est atteint par l'arme braquée sur lui par une main féminine. La blessure sentimentale de la séparation est traitée de manière cinématographique. Il évoque cette agression par de vrais tirs au revolver dans la peinture, ou il peint les impacts, ou bien encore, il représente la déchirure que produit la trajectoire de la balle quand elle traverse la toile pour se perdre à l'extérieur du châssis, laissant l'impression d'atteindre la peinture suivante. Et c'est le ballet du réel et de la fiction, du monde et de ses images qui, en se croisant et en brouillant les règles de leur distinction, mettent le regard du spectateur en feu.

La série montre l'état d'âme du peintre, qui tente de s'en sortir au sens propre comme au sens figuré. À un moment donné, qui correspond à posteriori au milieu de la réalisation de la série des *Meurtres*, il quitte un temps son atelier pour réaliser son premier court-métrage, le film *Ex-*. Les plans s'y enchaînent comme la superposition de souvenirs agréables coupés par la stridence sonore d'images spectaculaires d'accidents de voiture.



**Pompéi**, 1971  
 Huile sur toile, 195 x 390 cm  
 Don de l'artiste, 1977  
 Collection Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence

escape. From now on, he escapes the bullets. Personal history is no longer a singular incident. It becomes universal and illustrates “the idea of a generalized aggression<sup>2</sup>” with which the spectator can identify because, as he said himself, “painting has the power to awaken those who look at it, especially to wake themselves up<sup>3</sup>.”

The artist found ways to express his ideas: using the world of cinema, shades of blue that invariably plunge the scenes into an American night, and the special effects produced by shooting and objects, his figurative painting is recognized at first glance as “a Monory”. He found his style, which is different to the “Warholian” canons founded on objects of the consumer society. And although the revolver remains the emblematic pop object of the United States, of the great outdoors, of violence and police movies – references that he also appropriates –, in Monory it is above all the symbol of “the mental grasp of a distant object”. “Being able to project [through shooting] one’s desire so far, like that, is slightly magical<sup>4</sup>”, he stated.

### Monory, philosopher

Through autobiographical fiction, Jacques Monory delivers his vision of the world. The scenes appear to be “narrative”, the composition is said to be “cinematographic”, the truth of the representations is drawn from photographs and objects and yet, his plastic work creates a climate that suspends the agitation of the compositions by using juxtapositions in a form of collage. He explains: “The principle is to take two images, to put them together and to mentally create a third<sup>5</sup>.” He also explains “I am not seeking painting for the sake of painting, or painting that wants to become crazy about photographic realism. I think that it’s the vibration that interests me: it’s the trembling of thought in front of the image<sup>6</sup>”. Monory thus manipulates images to liberate the cognitive and mental filiations that nourished him. And the images open up on the horizon by suggesting scientific knowledge, philosophical and artistic thoughts.

Among others, the Stoic philosophy that he read and read again, a lot. Seneca and Epictetus remained his bedside authors throughout his life. One realizes this to the point of wondering whether the images drawn from cinema, current affairs and his life are a true iconography intended to stage the lessons of the Stoic philosophers. A sort of invention of plastic processes treating, in their own way and register, the practical wisdom aiming to distinguish between “what depends on us and what does not depend on us”, according to the major imperative maxim of the “philosophy of the porch”. In reference to this, the philosopher

2. Pascale Le Thorel, “Meurtres”, *Jacques Monory*, Fonds Hélène et Édouard Leclerc pour la culture, Landerneau, 2014, p. 45
3. Interview with Marie-Hélène Popelard, 6 November 2003, *Les Arts face à l’histoire*, and copied in *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory*, op. cit., p. 174
4. Interview with Philippe Piguët, *J’ai vécu une autre vie*, Fondation Salomon pour l’art contemporain, Alex, 2004, and copied in *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory*, op. cit., p. 183
5. Interview with Henri-François Debailleux, *Jacques Monory*, op. cit., p. 65
6. Jennifer Alleyn, *La Vie imaginée de Jacques Monory*, documentary film, 2006, copied in *Jacques Monory*, op. cit., p. 116

La scène mythique proche de la performance filme Monory qui court dans une rue de Paris plongée dans la lumière bleue. Le peintre, vêtu comme dans sa série, tombe et se relève parmi les passants surpris. De retour dans son atelier, il reprend cette scène où un corps peint jonche un coin de la peinture, mais où sa silhouette longiligne réussit à s’enfuir. Désormais, il échappe aux balles. L’histoire personnelle n’a plus rien d’un incident singulier. Elle s’universalise et illustre «l’idée d’une agression généralisée<sup>2</sup>» à laquelle le spectateur peut s’identifier, car, ainsi qu’il le dit lui-même, «la peinture a le pouvoir de réveiller ceux qui la regardent, surtout de se réveiller soi-même<sup>3</sup>.»

L’artiste a trouvé les moyens d’exprimer ses idées : en utilisant le climat du cinéma, les camaïeux de bleus qui plongent invariablement les scènes dans une nuit américaine et les effets spéciaux produits par les tirs et les objets. De fait, sa peinture figurative se reconnaît au premier coup d’œil comme «un Monory». Il a trouvé son style qui se distingue des canons «warholiens» fondés sur les objets de la société de consommation. Et si le revolver reste l’objet pop emblématique des États-Unis, des grands espaces, de la violence et du film policier – références qu’il s’approprie par ailleurs –, il est surtout le symbole chez Jacques Monory de «la prise mentale d’un objet lointain». «Pouvoir projeter [par le tir] son désir aussi loin, comme ça, c’est un peu magique<sup>4</sup>», déclare-t-il.

### Monory, philosophe

À travers la fiction autobiographique, Jacques Monory livre sa vision du monde. Les scènes semblent «narratives», la composition est dite «cinématographique», la véracité des représentations est tirée de photographies et d’objets, et pourtant, son travail plastique crée un climat qui suspend l’agitation des compositions en recourant à des juxtapositions d’une forme de collage. Il explique : «Le principe consiste à prendre deux images, à les rapprocher et à en créer mentalement une troisième<sup>5</sup>.» Ainsi, explique-t-il «Je ne recherche ni la peinture pour la peinture, ni la peinture voulant devenir folle de réalisme photographique. Je crois que c’est la vibration qui m’intéresse, c’est le tremblement de la pensée devant l’image<sup>6</sup>.» Voilà donc Monory qui utilise la manipulation des images pour libérer les filiations cognitives et mentales qui l’ont nourri, les images se mettent à ouvrir l’horizon en suggérant des connaissances scientifiques, des pensées philosophiques et artistiques.

Entre autres, la philosophie stoïcienne qu’il a beaucoup lue et relue. Sénèque et Épictète restent ses auteurs de chevet tout au long de sa vie. On s’en rend compte au point de se demander si les images tirées



**Fragile n°9**, 1985  
Huile sur toile, pellicule de film et objets, 170 x 340 cm  
Collection particulière

7. Rencontre avec Jean-François Lyotard publiée dans *Le Matin*, mardi 18 septembre 1984 à l'occasion de la publication de son ouvrage : *L'Assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory

du cinéma, des actualités et de sa vie ne constituent pas une véritable iconographie destinée à mettre en scène les leçons des stoïciens. Une sorte d'invention de procédés plastiques traitant, à leur manière et dans leur registre, la sagesse toute pratique visant à distinguer « ce qui dépend de nous et ce qui n'en dépend pas », selon la maxime impérative majeure de la « philosophie du portique ». À ce propos, le philosophe Jean-François Lyotard qui soutient l'art de Monory et qui échange avec lui de nombreuses années, insiste sur « la résistance de l'artiste à la communication généralisée<sup>7</sup> », et admire comment sa peinture concilie à la fois ce caractère lisible et cette fonction critique.

L'artiste fixe sa pensée en peignant par séries. Dans la série *Mesure* et dans *Rêve n°2*, le recours à la technique cinématographique de l'arrêt sur image ouvre sa peinture sur le vide et le silence. Le principe lui permet de dépasser la forme d'empathie par procuration engendrée par les images, et de leur insuffler la dimension intériorisée d'une réflexion philosophique. Des trouvailles picturales qui développent les filiations sous-jacentes et mettent son œuvre en réseau avec des tableaux explicitement consacrés à la méditation (comme on le remarque dans *Fragile n°9*) ou encore au « *memento mori* » - « *souviens-toi que tu es mortel* » - (comme on le voit dans *Abréviation du vide n°8* ou *Énigme n°3 (les Lions de Délos)*).

### Peindre quelle vérité ?

Les formats des peintures de Jacques Monory sont souvent en rapport avec l'ambition « grand écran » du cinémascope, avec l'appétit majeur du panoramique qui entraîne dans ses vertiges le regard du spectateur. Dans la peinture emblématique intitulée *Pompéi*, le souvenir privé prend les dimensions d'une peinture d'histoire. Jacques Monory se représente accroupi dans l'herbe parmi ses amis, dont la photographe Martine Barrat, le musicien Andrew More, les artistes Annette Messenger, Christian Boltanski et sa sœur Françoise entourés d'enfants dont Antoine, le fils du peintre. Ensemble, ils partagent un déjeuner au parc de Saint-Cloud aux portes de Paris. Monory attribue un numéro à chacun des participants, qui se rapportent à leurs noms listés en bas du tableau, à la manière d'un cartel dans un musée d'histoire naturelle. Pour réaliser la peinture, des prises de vues de Christian Boltanski et d'Annette Messenger, réalisées par le peintre à son atelier, montrent que Monory a eu besoin de photographier certains détails. Annette Messenger reprend la pose de la peinture, mais en guise de sandwich, elle feint de croquer un carnet. On se demande si leur déjeuner sur l'herbe a bien eu lieu ou si Monory l'a reconstitué de manière conceptuelle.

Jean-François Lyotard, who supported Monory's art and who discussed with him for many years, insisted on the "artist's resistance to generalized communication", and admired how his painting reconciled both this readability and this critical function.

The artist fixes his thoughts by painting in series. In the series *Mesure* and in *Rêve n° 2*, the use of the cinematographic freeze-frame technique opens up his painting to emptiness and silence. The principle allows him to go beyond the form of empathy by proxy engendered by the images and to infuse them with the internalized dimension of philosophical reflection. Pictorial discoveries that develop the underlying filiations and network his work with paintings explicitly dedicated to meditation (as we can see in *Fragile n°9*) or to "memento mori" - "souviens-toi que tu es mortel" - (as we can see in *Abréviation du vide n°8* or *Énigme n°3 (les Lions de Délos)*).

#### Painting which truth?

The formats of Jacques Monory's paintings are often related to the "big screen" ambition of cinemascope, with a major appetite for panoramic shots which captivate the spectator with their dizziness. In the emblematic painting called *Pompéi*, the private memory takes on the dimensions of a painting of history. Jacques Monory is represented crouching in the grass with his friends, including the photographer Martine Barrat, the musician Andrew More, artists Annette Messenger and Christian Boltanski, and his sister Françoise, surrounded by children, including Antoine, the painter's son. Together, they are sharing lunch in Parc de Saint-Cloud on the edge of Paris. Monory assigns a number to each of the participants, which refers to their names listed at the bottom of the painting, like a cartel in a natural history museum. To produce the painting, photos of Christian Boltanski and Annette Messenger, taken by the painter in his studio, show that Monory needed to photograph certain details. Annette Messenger copies the painter's pose, but instead of biting into a sandwich, she pretends she is biting a pad. We wonder whether their lunch on the grass actually took place, or whether Monory reconstituted it conceptually.

*Pompéi*, which announces the following series, *Les Premiers numéros du catalogue mondial des images incurables*, terminates the *Velvet Jungle* series, in which Monory brings and intertwines in his painting the evocation of major historical significance, with a personal image of more limited scope. By constantly interfering, they create doubts as to the very meaning of the painting.

Although the lush nature seems to hide a threat, it is not easy to guess, for example, that the *Velvet Jungle* (1969-1971) series directly evokes the



7. Meeting with Jean-François Lyotard published in *Le Matin*, Tuesday 18 September 1984 for the publication of his book: *L'Assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory

***Abréviation du vide n°8***, 2008  
Huile sur toile, 150 x 230 cm  
Collection particulière

Vietnam war. Likewise, in *Velvet Jungle n°12*, what appears to simply be a park with a bench for relaxing on becomes an almost deadly symbol due to the repetition of the montage. We immediately think of *Blow up*, the film by Antonioni, in which the clues conveyed through photos that are increasingly enlarged transform a seemingly calm place into a scene of drama.

It is this notion of floating and untraceable reality developed by Monory that the young Boltanski joined when he produced, with some of the participants represented in *Pompéi*, the photograph of *Essai de reconstitution d'un tableau peint par Jacques Monory en mars 1971 d'après des documents photographiques pris le 7 novembre 1970 au parc de Saint Cloud*. The very nature of reality was at stake, and the way in which, simultaneously, a painting or photograph, could appropriate it. We have the testimony of this episode thanks to the 1974 publication



Jacques Monory/Christian Boltanski  
**Multiple. «Pompéi / Essai de reconstitution d'un tableau peint par Jacques Monory en...»**  
 Sérigraphie et photo argentique, Édition Chorus, 1974, 35 x 35 cm  
 Collection Pierre Tilman

*Pompéi*, qui annonce la série suivante *Les Premiers numéros du catalogue mondial des images incurables*, vient clore la série *Velvet Jungle*, dans laquelle Monory fait se rejoindre et se mêler dans sa peinture l'évocation d'une signification historique d'ampleur avec une image personnelle à portée plus limitée. En interférant constamment, elles produisent une interrogation sur le sens même de la peinture.

Même si la nature luxuriante semble y dissimuler une menace, il n'est pas aisé de deviner par exemple, que la série *Velvet Jungle* (1969-1971) évoque directement la guerre du Vietnam. De même, dans *Velvet Jungle n°12*, ce qui ne semble être qu'un parc avec un banc pour se détendre devient par la répétition du montage un symbole de mort. On pense immédiatement à *Blow up*, le film d'Antonioni, dans lequel des indices transmis via des photos de plus en plus agrandies métamorphosent un lieu en apparence apaisé en scène de drame.

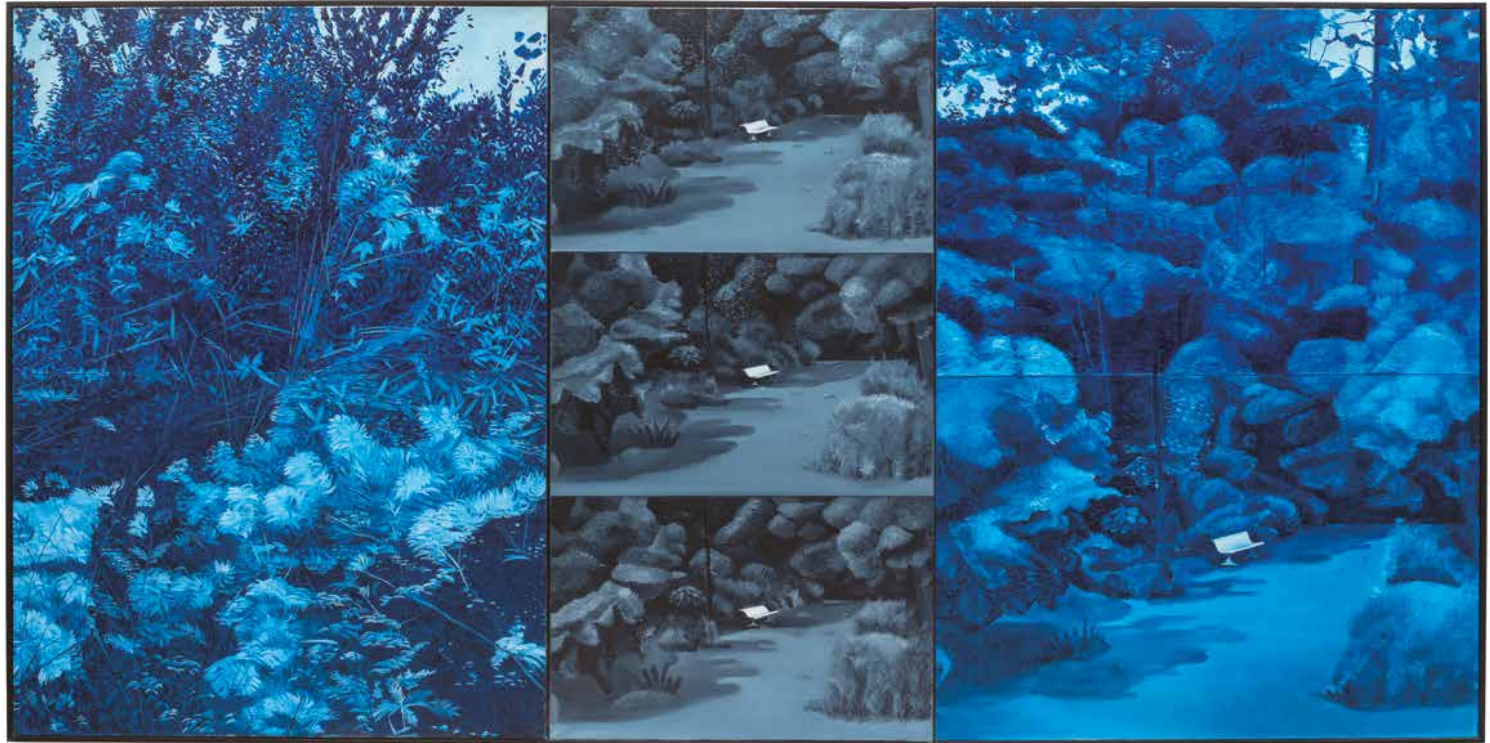
C'est cette notion de réalité flottante et introuvable développée par Monory que rejoint le jeune Boltanski quand il réalisa avec certains des participants représentés dans *Pompéi*, la photographie d'un *Essai de reconstitution d'un tableau peint par Jacques Monory en mars 1971 d'après des documents photographiques pris le 7 novembre 1970 au parc de Saint Cloud*. Ce qui était en jeu, c'est la nature même de la réalité, et la façon dont, simultanément, peinture ou photographie pouvaient s'en emparer. Nous avons le témoignage de cet épisode grâce à la publication en 1974 dans la revue «Chorus», animée par le poète Pierre Tilman, d'un tirage de tête réunissant une sérigraphie de la peinture accompagnée de la photographie de sa reconstitution partielle.

L'originalité de leur démarche est remarquable en son temps par le milieu de la critique et des institutions culturelles. Le catalogue de l'exposition «Douze ans de création contemporaine en France<sup>8</sup>» dirigé par Jean Clair et qui eut lieu au Grand Palais en 1972, analyse leur rapprochement artistique. La presse<sup>9</sup> couvre l'exposition commune des deux artistes qui se déroule au Centre national d'art contemporain (Cnac) en 1974 dans le cadre du festival d'Automne à Paris. Monory y présente ses courts-métrages *Ex-* et *Brighton Belle* et la série des trente-quatre peintures des *Premiers numéros du catalogue mondial des images incurables*. Le Cnac précise que présenter : «Boltanski-Monory dans une même exposition n'est absolument pas fortuit, même s'ils s'expriment avec des techniques radicalement différentes [...] tous les deux ont en commun une certaine approche du passé, une vision lucide mais tragique de la réalité [...]»<sup>10</sup>

Pour Monory, dont la peinture se livre par énigmes, la vérité n'existe pas. Il cite souvent Edgar Poe : «Tout ce que l'on voit, ou ce que l'on ressent n'est qu'un rêve à l'intérieur d'un rêve<sup>11</sup>». Pour lui : «L'image du rêve reste photographique<sup>12</sup>». Et de ce point de vue, il est en décalage avec ce que

8. *Douze ans de création contemporaine en France, mai-septembre 1972*, Grand palais, Réunion des musées nationaux, Paris, 1972
9. Jean Clair, «Monory», *L'Art vivant*, n°52, octobre 1974, p. 29
10. Dépliant publié à l'occasion de l'exposition Boltanski-Monory, Cnac, Paris, 16 octobre-2 décembre 1974
11. Propos recueillis par Philippe Pigué, *L'Œil*, n°533, février 2002, et repris dans *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory, op. cit.*, p. 152
12. Entretien avec Alain Jouffroy, *Opus International*, n°1, avril 1967, et repris dans *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory, op. cit.*, p. 23





*Velvet Jungle n°12*, 1971  
Huile sur toile, 130 x 260 cm  
Collection particulière

in the "Chorus" review, directed by the poet Pierre Tilman, of a head print combining a screen-print of the painting accompanied with the photograph of its partial reconstitution.

The originality of their approach was noticed at the time by the milieu of criticism and cultural institutions. The catalog of the exhibition "Douze ans de création contemporaine en France"<sup>8</sup> managed by Jean Clair and which took place at Grand Palais in 1972, analyses their artistic rapprochement. The press<sup>9</sup> covered the joint exhibition of the two artists, which took place at the Centre national d'art contemporain (Cnac) in 1974 within the context of the Autumn Festival in Paris. Monory presented his short films, *Ex- and Brighton Belle*, there and the series of the 34 paintings of the *Premiers numéros du catalogue mondial des images incurables*. The Cnac stated that presenting: "Boltanski-Monory in the same exhibition is definitely not coincidental, although they express themselves in radically different ways [...] both have in common a certain approach to the past, a lucid but tragic view of reality [...]"<sup>10</sup>

For Monory, who paints in riddles, the truth does not exist. He often quoted Edgar Poe: "All that we see or seem is but a dream within a dream"<sup>11</sup>. For him: "The image of the dream is photographic"<sup>12</sup>. And from this point of view, he is out of kilter with what one generally says about his painting. And despite his deep respect for the Narrative Figuration movement, which he selects as one of his pillars, he observes that "it isn't necessarily the best place, I have never liked being labeled as such and classified in a category"<sup>13</sup>.

### The assassinated painting

By shooting real bullets into his painting, Monory creates provocation. He symbolically kills the painting of the past in order to be able to exist. In the ironic work *Monet est mort*, he shoots the principle of the impressionists who paint "on motif", by piercing the black case positioned in the middle of a clearing painted in shades that are overly spring-like.

In fact, the painting is taken from a black-and-white photograph, taken on the day that Monory set up in the woods to put two bullets through each case in the series of the artist's books he made for "La Victoire à l'ombre des ailes" by the writer Stanislas Rodanski<sup>14</sup> (1975). Irony is accompanied with a certain self-mockery, because the flowered clearing treated with touches of color recalls the impressionists... And the circular arc shape evokes the target and the case the center of the target. For art historian Sarah Wilson, "the works created by Monory in a climate of violence [...] are murderous gestures against realism, the school of Paris,

l'on dit en règle générale de sa peinture. Et malgré son profond respect pour le mouvement de la Figuration narrative, qui le désigne comme l'un de ses piliers, il observe que « ce n'est pas forcément la meilleure place, je n'ai jamais aimé être ainsi étiqueté et classé dans une catégorie<sup>13</sup>. »

### La peinture assassinée

En tirant à balles réelles dans sa peinture, Monory joue à la provocation. Il tue symboliquement la peinture du passé pour pouvoir exister. Dans l'œuvre ironique *Monet est mort*, il fusille le principe des impressionnistes qui peignent « sur le motif » en perçant la valise noire placée au milieu d'une clairière aux teintes trop printanières.

En fait, la peinture est tirée d'une photographie en noir et blanc, prise le jour où Monory s'est installé dans les bois pour transpercer de deux balles chaque valise que compte la série du livre-objet qu'il a réalisée pour *La Victoire à l'ombre des ailes* de l'écrivain Stanislas Rodanski<sup>14</sup> (1975). L'ironie s'accompagne d'une certaine autodérision, puisque la clairière fleurie traitée par touches de couleurs rappelle justement les impressionnistes... et que sa forme en arc de cercle évoque la cible et la valise son centre. Pour l'historienne de l'art Sarah Wilson, « les œuvres créées par Monory dans un climat de violence [...] sont autant de gestes meurtriers à l'encontre du réalisme, de l'École de Paris, de la couleur, du sujet et de l'auteur, en l'occurrence de l'artiste comme bourreau et victime<sup>15</sup> ». Ainsi, le peintre s'expose symboliquement aux regards des spectateurs mais aussi aux « tirs » d'une partie de la critique de l'époque qui lui reproche de ne pas peindre comme il faut, c'est-à-dire d'être trop dans l'image et pas assez dans la matière picturale de la peinture<sup>16</sup>. De fait, la peinture de Monory est « plate », dans la mesure où la couche picturale qu'il utilise est physiquement mince. C'est que la neutralité émotionnelle du bleu, qui équivaut à un principe quasi conceptuel, et le réalisme de la figuration se complètent dans la superficialité de la peinture à l'huile. Il explique sa position : « Par exemple, en ce qui concerne les portraits, disons les représentations de personnes réelles dans mes tableaux, j'ai fini par décider de ne jamais abîmer le visage du modèle. J'ai pris l'envers de l'attitude de la plupart des peintres modernes qui faisaient passer la vue avant la pensée. Je voulais être conceptuel sans l'ennui des conceptuels<sup>17</sup>. »

Chaque peinture de Jacques Monory sous-tend la question primordiale qu'il se pose sans cesse : « Qu'est-ce que l'art contemporain ? » Les voyages aux États-Unis qu'il effectue dans les années 1970 lui permettent de clarifier sa démarche. C'est-à-dire que ses séjours l'aident à prendre conscience que ce qu'il peint est juste par rapport à lui-même.



Séance de tir pour  
*La Valise de Rodanski*,  
livre-objet, Soleil Noir, 1975

8. *Douze ans de création contemporaine en France, mai-septembre 1972*, Grand palais, Réunion des musées nationaux, Paris, 1972
9. Jean Clair, "Monory", *L'Art vivant*, n°52, October 1974, p. 29
10. Leaflet published for the *Boltanski-Monory* exhibition, Cnac, Paris, 16 October-2 December 1974
11. Interview conducted by Philippe Piquet, *L'Œil*, n°533, February 2002, and copied in *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory, op. cit.*, p. 152
12. Interview with Alain Jouffroy, *Opus International*, n°1, April 1967, and copied in *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory, op. cit.*, p. 23
13. Interview with Henri-François Debailleux, *Jacques Monory, op. cit.*, p. 59
14. *La Valise noire*, artist's book in the shape of a case pierced by two Winchester bullets, 6 screen prints by Jacques Monory, book *La Victoire à l'ombre des ailes*, by Stanislas Rodanski, 1 card, 1 gun and 2 bullets, Éditions Le Soleil Noir, 1975
15. Entretien avec Henri-François Debailleux, *Jacques Monory, op. cit.*, p. 59
16. *La Valise noire*, livre-objet en forme de valise traversée de part en part par deux balles de Winchester, 6 sérigraphies de Jacques Monory, livre *La Victoire à l'ombre des ailes*, de Stanislas Rodanski, 1 carte, 1 revolver et 2 balles, Éditions Le Soleil Noir, 1975
17. Sarah Wilson, *Figurations +/- 68 – Le Monde visuel de la French Theory*, Les Presses du Réel, Dijon, 2018 (traduit de l'anglais), p. 180
18. William Streik, *Monory in blue*, film documentaire, Real Productions, Paris, 2000
19. Entretien avec Jean-Luc Chalumeau en 2004 (non publié)

color, the subject and the author, in this case the artist as murderer and victim<sup>15</sup>. Thus, the painter exposes himself symbolically to the eyes of the spectator, but also to the "shots" of some of the critics of the time who reproached him for not painting as one should, in other words being too focused on the image and not enough on the pictorial matter of the painting<sup>16</sup>. In fact, Monory's painting is "flat", insofar as the pictorial matter he uses is physically slender. This is because the emotional neutrality of blue, which equates to an almost conceptual principle, and the realism of figuration complement each other in the superficiality of the oil painting. He explains his position: "For example, concerning portraits, let's say the representations of real people in my paintings, I finally decided never to damage the model's face. I did the opposite of most modern painters who put sight before thought. I wanted to be conceptual without the boredom of being conceptual<sup>17</sup>".

In fact, each of Jacques Monory's paintings underpins the essential question that he asks all the time: "What is contemporary art?" His journeys to the United States in the 1970s allowed him to clarify his approach. In other words, his stays helped him to realize that what he painted was right in relation to himself.



### Victoire à l'ombre des ailes

Livre-objet contenant un livre in-8°, 5 sérigraphies originales, 1 revolver, 2 balles, 1 plan, 1 cartonnage argenté, perforé et découpé aux formes des différents objets  
Exemplaire n°96/97, 1975  
Galerie Maeght, Paris

15. Sarah Wilson, *Figurations +/-68 – Le Monde visuel de la French Theory*, Les Presses du Réel, Dijon, 2018, p. 180

16. William Streik, *Monory in blue*, documentary film, Real Productions, Paris, 2000

17. Interview with Jean-Luc Chalumeau in 2004 (unpublished)

18. Entretien avec Jean-Christophe Bailly le 2 décembre 2019
19. Jacques Monory, *Diamondback*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 1979, et repris dans *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory*, op. cit., p. 233
20. Jean Dupuy, *À la bonne heure!*, collectif d'auteurs, Semiose éditions, Villa Tamaris Centre d'art, Villa Arson, Nice, 2008
21. *Ibid.*, p. 69-70
22. Description de la performance organisée par Jean Dupuy, *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory*, op. cit., p. 334
23. *Rouge Vert*, Jean-Claude Riedel publications, Paris, 1982, p. 32 (catalogue d'exposition de l'installation avec Jean Dupuy en 1981), et *La Pub*, vidéo, performance avec Jean Dupuy, Centre Pompidou, 1982

Laura de Marcel Duchamp est alors à son comble. L'esprit dadaïste de celui qui a « tué » la peinture en remplaçant l'œuvre d'art par le « ready made » se poursuit et se transforme auprès de la jeune génération d'artistes américains: les peintres du Combine painting avec Robert Rauschenberg et Jasper Johns; les performeurs de Fluxus: Nam June Paik, Yoko Ono, Robert Filliou et ses dissidents comme Jean Dupuy; ou bien encore les artistes du Land art... Monory, sans être un peintre conceptuel, s'intéresse aux artistes les plus radicaux de son temps. « La dimension absolue et dérisoire de lignes tracées dans le désert, avec pour seul témoignage: la photographie, ne pouvaient que plaire à Monory qui appréciait forcément de loin la démarche d'un Robert Smithson ou d'un Walter de Maria<sup>18</sup> », témoigne l'écrivain Jean-Christophe Bailly. Effectivement, la série *Death Valley* (1974-1975) évoque davantage le Land art que le Pop art. Elle s'imprègne du climat de solitude et d'immensité qui traverse aussi *Diamondback*<sup>19</sup>, le roman dans lequel Monory s'inspire de sa traversée en voiture des grands espaces américains et du désert californien qu'il effectue en 1973.

Chaque tir au revolver exécuté par Monory dans son œuvre est une performance. À New York, une démarche comme la sienne est considérée comme un *event*. Un état d'esprit qu'anime Jean Dupuy, un artiste français, grand ami de Robert Filliou, membre fondateur de Fluxus. À travers ses vidéos *Lazy art*<sup>20</sup> au format court (moins de deux minutes), Jean Dupuy invite artistes américains et français à se produire devant la caméra. L'économie des moyens et le dépouillement des performances mettent le corps en action.

En 1978, Monory réalise sa première performance avec Jean Dupuy au musée du Louvre à Paris. Jean Dupuy demande à Pontus Hulten (directeur du Centre Pompidou à Paris) d'obtenir l'autorisation du conservateur en chef du plus grand musée du monde. Ce coup de force, pas du tout médiatisé à l'époque, fait entrer l'art contemporain au Louvre<sup>21</sup>. L'organisateur laisse Monory libre de sa performance, qui a prévu de rendre hommage au buste de Watteau. Mais après avoir déposé ses lunettes et son chapeau sur la sculpture en marbre placée entre les colonnes et les miroirs de la Grande galerie, Monory ne peut poursuivre; alors qu'il s'apprêtait à lever un verre à la santé de Watteau: « Le conservateur gendarme », je cite Monory, intervint: « confiscation du verre de vin, certainement bu par le gardien (du très bon bordeaux), et la performance signifia plus clairement que les musées sont bien ce que nous savions, des cimetières où nous devons parler aux morts, sans amitié, seulement avec respect<sup>22</sup> ».

L'artiste participera à deux autres performances organisées par Jean Dupuy en 1981 et 1982<sup>23</sup>.

The aura of Marcel Duchamp was at its peak. The Dadaist spirit of the man who “killed” painting by replacing the work of art with the “ready made” continues and is being transformed among the young generation of American artists: painters of Combine painting with Robert Rauschenberg and Jasper Johns; the performers of Fluxus: Nam June Paik, Yoko Ono, Robert Filliou and his dissidents like Jean Dupuy; or Land artists... Monory, without being a conceptual painter, was interested in the most radical artists of his time. “The absolute and derisory dimension of lines drawn in the desert, with a photograph as the only witness, could only please Monory, who appreciated from afar the approach of Robert Smithson or Walter de Maria<sup>18</sup>”, reports the writer, Jean-Christophe Bailly. Effectively, the *Death Valley* (1974-1975) series evokes more Land Art than Pop Art. It is permeated by the climate of solitude and vastness that also crosses *Diamondback*<sup>19</sup>, the novel in which Monory took inspiration from his 1973 crossing by car of the great American outdoors and the Californian desert.

Each bullet shot by Monory in his work is a performance. In New York, an approach like his is considered an event. This state-of-mind animates Jean Dupuy, a French artist and great friend of Robert Filliou, founding member of Fluxus. Through his short (less than two minutes) *Lazy art*<sup>20</sup> videos, Jean Dupuy invites American and French artists to perform in front of the camera. The minimal means and the bareness of the performances encourage them to take part.

In 1978, Monory made his first performance with Jean Dupuy at the Louvre in Paris. Jean Dupuy asked Pontus Hulten (director of the Centre Pompidou in Paris) to obtain permission from the chief curator of the largest museum in the world. This bold strike, which was not publicized at the time, introduced contemporary art to the Louvre<sup>21</sup>. The organizer gave Monory free rein in his performance, who intended to pay homage to the bust of Watteau. But after placing his glasses and hat on the marble sculpture positioned between the columns and mirrors of the Grande galerie, just as he was about to raise a glass to Watteau's health, Monory was stopped: “The gendarme curator”, I quote Monory, intervened: “confiscation of the glass of wine, almost certainly drunk by the curator (a very good Bordeaux), and the performance showed more clearly that museums are exactly what we knew they were: cemeteries where we have to speak to the dead without friendship, only with respect<sup>22</sup>”.

The artist took part in two other performances organized by Jean Dupuy in 1981 and 1982<sup>23</sup>.

18. Interview with Jean-Christophe Bailly on 2 December 2019
19. Jacques Monory, *Diamondback*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 1979, and copied in *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory*, op. cit., p. 233
20. *Jean Dupuy, À la bonne heure I*, various authors, Semiose éditions, Villa Tamaris Centre d'art, Villa Arson, Nice, 2008
21. *Ibid*, p. 69-70
22. Description of the performance organized by Jean Dupuy, *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory*, op. cit., p. 334
23. *Rouge Vert*, Jean-Claude Riedel publications, Paris, 1982, p. 32 (exhibition catalog of the installation with Jean Dupuy in 1981), and *La Pub*, video, performance with Jean Dupuy, Centre Pompidou, 1982.

24. Pascale Le Thorel, « Jacques Monory, le peintre-cinéma », *Jacques Monory*, op. cit., p. 17
25. Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1976
26. William Streik, *Monory in blue*, op. cit.

## L'éloge de la fuite ou le comportementalisme

Même si aujourd'hui «le romantisme n'a pas beaucoup de sens<sup>24</sup>», reconnaît le peintre, il cultive cet état d'esprit naturellement dans la vie et l'exprime dans son atelier; Monory peint pour échapper à la réalité d'un monde sans idéal. Sa peinture est «course panique».

Le peintre a lu et annoté le livre *Éloge de la fuite* du neurologue Henri Laborit<sup>25</sup> qui étudie la façon dont le système nerveux conserve de manière inconsciente l'instinct de survie de l'espèce par la fuite et l'imaginaire. Monory y retrouve, «le sentiment [qu'il a] depuis très jeune que nous vivons dans un coupe-gorge<sup>26</sup>». Et que la violence éclate dès que les conditions de survie et de liberté de l'individu sont entravées, pouvant le mener à la folie et au suicide. Pour le scientifique, la raison ne peut ainsi jamais avoir le dessus sur les pulsions. Face à cette réalité tragique, l'atelier reste le refuge, et la peinture un espace de liberté.

Mais le pragmatisme et surtout le stoïcisme de Monory expliquent qu'il ne donne pas de leçons dans ses peintures, mais qu'il décrit les faits. La froideur du bleu ou la stridence de la trichromie qu'il utilise parfois, servent les desseins de cette mise à distance.

Le comportementalisme, célébré aux États-Unis, revisité par le polar et le film policier, ne prend en considération que les aspects visibles des conduites en rapport avec les événements immédiats. Dans cette approche sans psychologie, l'incompréhension et l'absurdité s'entendent



**Astérian l'unique**, 1968  
Huile sur toile, 38 x 55 cm  
Collection particulière

### Eulogy of flight or behaviorism

Although today "romanticism does not make much sense"<sup>24</sup>, acknowledges the painter, he cultivates this state of mind naturally in life and expresses it in his studio; Monory paints to escape the reality of a world without ideals. His painting is a "panic race".

The painter read and annotated the book *Éloge de la fuite* by the neurologist Henri Laborit<sup>25</sup>, which studies how the nervous system unconsciously maintains the survival instinct of the species through flight and imagination. Monory could identify with this and found "the feeling [he had] from a very young age that we live in a cut-throat world"<sup>26</sup>. And that violence breaks out as soon as the conditions for survival and freedom of the individual are hindered, leading to madness and suicide. For the scientist, reason can never overpower impulse. Faced with this tragic reality, the studio is a refuge, and the painting is a space of freedom.

But Monory's pragmatism and especially pessimism explain why he does not give lessons in his paintings, but he describes the facts. The coldness of blue or the shrillness of trichromy that he sometimes uses serve the purposes of this distancing.

Behaviorism, very famous in the United States, revisited by thrillers and detective movies, only takes into account the visible aspects of behavior in relation to immediate events. In this approach without psychology, lack of understanding and absurdity go hand-in-hand. Fluxus poetry is not far, and the corporal simplicity and restraint of the performers is found in the attitude of the individuals painted by Monory. Even when the painter portrays himself, it is not a matter of self-portrait as such, but of performative actions, such as when he dances in the body of Fred Astaire in *La Voleuse n°1*. He also enters the role of the character he created based on the anagram of his name in the series *La Vie imaginaire de Jonq'Erouas Cym*. Is it the Fluxus spirit taking part again in this duplication of pictorial personality<sup>27</sup>?

Behaviorism takes into consideration the role of the environment in the reaction of individuals. And in the way in which Monory geometrically organizes his compositions, we might ask if this method conditions the attitude of the bodies he represents? He confirms this impression, admitting: "Perhaps arithmetic, geometry and other sciences of this kind, which only deal with simple, and general things, contain something certain and unquestionable..."<sup>28</sup>.

24. Pascale Le Thorel, "Jacques Monory, le peintre-cinéma", *Jacques Monory*, op. cit., p. 17

25. Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1976

26. William Streik, *Monory in blue*, op. cit.

27. Jean Dupuy, *À la bonne heure!*, op. cit.

28. Excerpt from the novel *Diamondback*, used by Monory within the context of the performance organized by Jean Dupuy at Jean-Claude Riedel gallery, and copied in *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory*, op. cit., p. 333

27. Jean Dupuy, *À la bonne heure!*, op. cit.

28. Extrait du roman *Diamondback*, utilisé par Monory dans le cadre de la performance organisée par Jean Dupuy à la galerie Jean-Claude Riedel, et repris dans *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory*, op. cit., p. 333

29. Entretien avec Jean-Luc Chalumeau en 2004 (non publié)

30. Entretien avec Henri-François Debailleux. *Jacques Monory*, op. cit., p. 63

bien. La poésie Fluxus n'est pas loin, et l'on retrouve la sobriété et la retenue corporelles des performeurs dans l'attitude des individus peints par Monory. Même quand le peintre se représente, il ne s'agit pas d'autoportrait à proprement dit, mais d'actions performatives, comme lorsqu'il danse dans le corps de Fred Astaire dans *La Voleuse n°1*. Il entre aussi dans le rôle du personnage qu'il a créé à partir de l'anagramme de son nom dans la série *La Vie imaginaire de Jonq'Erouas Cym*. Est-ce encore l'esprit Fluxus qui participe à ce dédoublement de personnalité<sup>27</sup> ?

Le comportementalisme prend en considération le rôle de l'environnement dans la réaction des individus. Et dans la manière dont Monory organise géométriquement ses compositions, on peut se demander si cette méthode ne conditionne pas l'attitude des corps qu'il y représente. Il confirme cette impression en confiant : « peut-être que l'arithmétique, la géométrie et autres sciences de cette nature, qui ne traitent que de choses fort simples, et fort générales, contiennent quelque chose de certain et d'indubitable...<sup>28</sup> ».

### Le point de fascination

En se liant au mouvement pictural de la Figuration narrative qui le révèle au public et à lui-même dans les années 1960, Monory a la certitude d'être de plain-pied dans la vie artistique<sup>29</sup>. Il entre en contact avec des artistes aux univers différents du sien mais qui élargissent sa manière d'envisager l'art. Ils sont poètes, écrivains, photographes, philosophes, plasticiens. Monory porte toujours un avis avenant et juste sur ses contemporains (Télémaque, Rancillac, Erró, Stampfli, Buren)<sup>30</sup>. Il apprécie l'intelligence de Daniel Pommereulle, la douceur de Cadere, la jeunesse de Christian Boltanski et d'Annette Messenger, la fantaisie de Jean Dupuy tout autant dandy que lui... Il sympathise, échange, collabore avec certains, sans jamais dévier de sa voie. Il a fait du cinéma et à même été acteur une fois; il aurait facilement pu collaborer avec le monde du théâtre comme l'ont fait certains artistes de la Figuration narrative. Mais Jacques Monory reste un peintre entièrement dévoué à son atelier et à son univers réaliste-pessimiste-tragi-comique.

Les nombreuses séries qui comptent souvent plusieurs dizaines de peintures construisent, sur cinq décennies, le roman de sa vie et de ses réflexions. Les imaginaires entrent en réseau dans les toiles, inépuisables de sens et de pensées philosophiques, scientifiques, littéraires, historiques et artistiques. La monochromie, le rapprochement et la superposition des plans brouillent l'image. Il y a une construction mentale et elle exerce un point de fascination sur celui qui regarde.



*La Voleuse n°1*, 1985  
Huile sur toile, 170 x 340 cm  
Collection particulière

### The point of fascination

By being linked with the pictorial movement of Narrative Figuration which reveals him to the public and to himself in the 1960, Monory is certain of being included in the artistic life<sup>29</sup>. He comes into contact with artists from universes that are different to his own, but which widen his way of viewing art. They are poets, writers, photographers, philosophers, plastic artists. Monory always has a friendly and accurate opinion of his peers (Télémaque, Rancillac, Erró, Stampfli, Buren)<sup>30</sup>. He appreciates the intelligence of Daniel Pommereulle, the mildness of Cadere, the youth of Christian Boltanski and Annette Messager, the fantasy of Jean Dupuy, as dandy as himself... He sympathizes, exchanges, collaborates with some, without ever straying from his path. He produced films, and was even an actor once; he could easily have worked with the world of theater, as certain other Narrative Figuration artists did. But Jacques Monory remained a painter, dedicated to his studio and to his realistic-pessimistic-tragicomic universe.

The numerous series that often have several dozen paintings have built, over five decades, his life work and his reflections. Imaginary worlds are networked in the canvases, inexhaustible with meaning and philosophical, scientific, literary, historical and artistic thoughts. The use of monochrome, the alignment and superposition of the shots blur the image. Mental construction is at play and it exerts a point of fascination on the person looking.

### Life is black, let's laugh about it!

Jacques Monory escapes despair in the *Meurtres* series, and in the *Velvet Jungle* and *Mesure* series he continues to ward off the fear of death. He continues by identifying with the instinct of caged tigers in *Dreamtiger*, and returns to the reality of the world by cataloging social violence and passion in *Les Premiers numéros du catalogue mondial des images incurables*. The consequence is a solitary escape across the American vastness of *Death Valley*. He meets high society in the *Opéras glacés* series, where he combines with virtuoso his pessimism and the tragicomedy of the show. The next series, *Technicolor*, continues the ironic and grating criticism of the world of Hollywood. With this series, he uses blue, pink and yellow for the first time, worked as "toxic colors"<sup>31</sup>. For an instant, he rids himself of this fascinating world that he doesn't like through discovering a sort of metaphysical escape in *Ciels*. He rediscovers the weight of the world and uses his energy to escape from it. He restores himself with German romanticism, paying *Homage*

29. Interview with Jean-Luc Chalumeau in 2004 (unpublished)

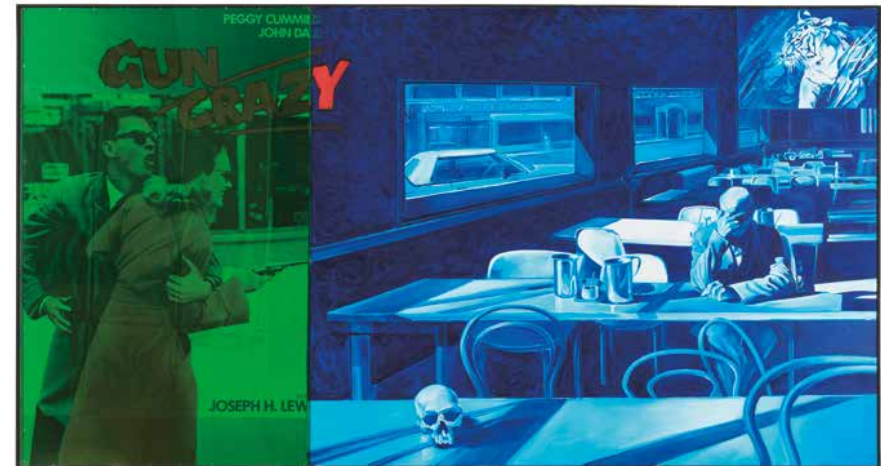
30. Interview with Henri-François Debailleux, *Jacques Monory, op. cit.*, p. 63

31. Interview conducted by Philippe Piguët, *L'Œil, op. cit.*, and copied in *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory, op. cit.*, p. 151

### La vie est noire, faut en rire !

Jacques Monory échappe au désespoir dans la série des *Meurtres*, et continue dans les séries *Velvet Jungle* et *Mesure* à conjurer la peur de la mort. Il poursuit en s'identifiant à l'instinct des tigres en cage dans *Dreamtiger*, et revient à la réalité du monde en inventoriant la violence et la passion sociales dans *Les Premiers numéros du catalogue mondial des images incurables*; avec pour conséquence, une échappée solitaire à travers l'immensité américaine de *Death Valley*. Il rencontre la haute société dans la série des *Opéras glacés* où il mêle de manière virtuose son pessimisme à la tragi-comédie du spectacle. La série suivante, *Technicolor*, poursuit la critique ironique et grinçante du monde hollywoodien. C'est avec cette série, qu'il utilise pour la première fois le bleu, le rose et le jaune, travaillés comme « des couleurs toxiques<sup>31</sup> ». Un instant, il se débarrasse de ce monde fascinant qu'il n'aime pas en trouvant dans les *Ciels*, une sorte d'évasion métaphysique. Il retrouve la pesanteur du monde et emploie son énergie à s'en échapper. Il se ressource auprès du romantisme allemand en rendant *Hommage à Caspar David Friedrich*,

31. Propos recueillis par Philippe Piguët, *L'Œil, op. cit.*, et repris dans *Écrits, entretiens, récits Jacques Monory, op. cit.*, p. 151



**Couleur n°1, 2002**  
Huile sur toile, affiche de cinéma « Gun Crazy de J.H. Lewis » et plexiglas, 162 x 302 cm  
Collection particulière

to Caspar David Friedrich, and the sentimental cinema of his childhood, where people die of love and heroism and are reborn as flowers, in the paintings: *Pour Nicolas (Regalillo)*, *Baiser n°19*, *Tv Canal n°12*, *Jardinage n°17*, etc.

The series of abundant and singular paintings by Jacques Monory present a man “fundamentally humane and modest who, through his self-mockery and his great strength, formed a fraternity with others”<sup>32</sup>, states his friend, Pierre Tilman. His pessimism is coupled with thought nourished by philosophy. But without denouncing, without judging, the painter invites the viewer to take the necessary distance from himself. The writer and art critic, Alain Jouffroy, said about these incurable images that they “can serve as a model for our thinking to begin to understand what's happening to us [...]”<sup>33</sup>.

Jacques Monory questions himself and us: how do we live in a violent, unreasonable, illogical, surprising and fake world? His works have lost none of the breath of anxiety and hope that they still arouse today.

I have appreciated the work of Jacques Monory since, as a young student visiting the Centre Pompidou in Paris, I surprised my reflection in the mirror impacted with bullets in the large painting in the *Meurtres* series. I was transfixed in front of my image, half-amused and half-amazed by the effect that the idea of being in the painting had on me.

I had the chance to exhibit Monory in 2015 for Val Fleury in the Chevreuse Valley, in the Paris region. Although aged 91, he still looked like the grand Jacques and, with a frank smile, he accepted my proposal, *Tragédies Monory*<sup>34</sup>. The subject excited him and he breathed to me, delightedly “I’ll add tragedy-comedy, its more humble...”. I was happy and immediately in awe of the challenge. Many writers, poets, art critics, renowned gallery owners like Aimé and Adrien Maeght, collectors and French and foreign museum curators have known him much better and for far longer than I have.

He came to the opening of his exhibition. He was happy and friendly with people.

We talked about Stoic philosophy and when he felt tired, he held his head, like in the painting *Couleur n°1* where he sits alone in the large empty hall of an American café, which recalls the painting by Edward Hopper. On the table in front of his, there is a skull, perhaps his own. Stoic, he accepted destiny and his fate calmly and silently, with a tiger above him as a guardian angel.

The last time I met him, he spoke about his death and said, with a smile, “I’m trampling in front of the door”.

Laurence d'Ist

32. Interview with Pierre Tilman on 20 December 2019

33. Alain Jouffroy, “Une Nouvelle peinture d'histoire”, *Monory, Les Premiers numéros du catalogue mondial des images incurables*, C.N.A.C. éditions, Paris, 1974, n.p.

34. Laurence d'Ist, *Tragédies Monory*, Château du Val Fleury, Gif-sur-Yvette, 2015

32. Entretien avec Pierre Tilman le 20 décembre 2019

33. Alain Jouffroy, « Une Nouvelle peinture d'histoire », *Monory, Les Premiers numéros du catalogue mondial des images incurables*, C.N.A.C. éditions, Paris, 1974, n.p.

34. Laurence d'Ist, *Tragédies Monory*, Château du Val Fleury, Gif-sur-Yvette, 2015

et auprès du cinéma sentimental de son enfance où l'on meurt par amour et héroïsme, pour renaître comme les fleurs, dans les peintures: *Pour Nicolas (Regalillo)*, *Baiser n°19*, *Tv Canal n°12*, *Jardinage n°17*...

Les séries de peintures foisonnantes et singulières de Jacques Monory présentent un homme à «l'humanité et à la modestie fondamentale qui, à travers son autodérision et sa grande tonicité, avait une fraternité avec les autres»<sup>32</sup>, témoigne son ami Pierre Tilman. Son pessimisme se double d'une pensée nourrie de philosophie. Mais sans dénoncer, sans juger, le peintre invite le regardeur à prendre la distance nécessaire avec lui-même. L'écrivain et critique d'art Alain Jouffroy dit de ces images incurables qu'elles «peuvent nous servir de modèle de réflexion pour commencer à saisir ce qui nous arrive [...]»<sup>33</sup>.

Jacques Monory s'interroge et nous interroge: comment vivre dans un monde violent, déraisonnable, illogique, surprenant et faux? Ses œuvres n'ont rien perdu du souffle d'inquiétude et d'espoir qu'elles suscitent toujours d'aujourd'hui.

J'apprécie l'œuvre de Jacques Monory depuis que j'ai surpris mon reflet de jeune étudiante en visite au Centre Pompidou à Paris dans le miroir impacté de balles de la grande peinture de la série des *Meurtres*. Je suis restée figée devant mon image, mi amusée, mi médusée par l'effet que produisait sur moi le fait de me retrouver dans la toile.

J'ai eu la possibilité d'exposer Monory en 2015 pour le Val Fleury dans la vallée de Chevreuse, en région parisienne. Bien qu'âgé de 91 ans, il a toujours son allure de grand Jacques et dans un sourire franc, il accepte ma proposition *Tragédies Monory*<sup>34</sup>. Le sujet l'enthousiasme et il me souffle, ravi, «j'ajouterai la tragédie comédie, c'est plus humble...». Je suis contente et je me sens aussitôt impressionnée par le défi. Car bien des écrivains, poètes, critiques d'art, galeristes reconnus comme Aimé et Adrien Maeght, des collectionneurs et des conservateurs de musées français et étrangers l'ont bien mieux connu et depuis bien plus longtemps que moi.

Il est venu au vernissage de son exposition. Il était heureux et chaleureux avec les visiteurs.

Nous évoquons la philosophie stoïcienne, et quand il se sentit fatigué, il se tint la tête comme dans la peinture *Couleur n°1* où il est assis seul dans la grande salle déserte d'un café américain qui fait penser à la peinture d'Edward Hopper. Sur la table devant lui est posé un crâne, peut-être le sien. Stoïque, il accepte le destin et son sort dans le calme et le silence avec un tigre au-dessus de lui en ange gardien.

La dernière fois que j'ai rencontré Jacques Monory, il m'a parlé de sa mort et m'a dit dans un sourire, «et moi, je piétine devant la porte».

Laurence d'Ist