



ÉPISODE I : une exposition inaugurale en deux volets. Deux chapitres d'une même histoire : *Détour* de Jacques Monory sera suivi au printemps prochain par *Le Grand Sommeil* de Claude Lévêque. 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 traversé et structuré 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.

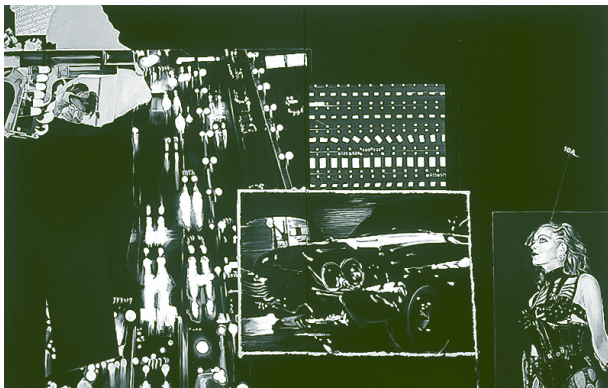
Pour *Détour*, Monory, véritable maître d'œuvre, a conçu le dispositif qui accueille la cinquantaine de tableaux qu'il a choisie, balayant un parcours de 1965 à 2000. Aux murs, ils se succèdent, s'enchaînent, non pour raconter une histoire, ni pour proposer une vision rétrospective de l'œuvre mais bien plutôt comme des fragments juxtaposés, 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](#)



Jacques Monory débute la peinture à une époque où la scène artistique contemporaine est du côté d'une peinture gestuelle, abstraite ou, de manière un peu plus ambiguë, non figurative. Matières, coulures, le tableau est, dans l'héritage le plus direct du surréalisme, un espace de l'inconscient, que le geste du peintre délivre à tous. Cependant, dès 1962, il tourne le dos à l'école de Paris, chantre de cette abstraction lyrique devenue académisme, pour interroger le monde qui l'entoure. Comme lui, en France au milieu des années 1950, les nouveaux réalistes rejettent cette peinture fermée sur elle-même et considèrent la réalité extérieure comme le matériau essentiel. Influencé par les pop artistes américains, Monory a cette conviction : l'histoire quotidienne des hommes, leurs images, leurs objets doivent prendre place dans l'espace pictural du tableau. Sa peinture devient figurative, mais non réaliste, précise mais non objective, une «figuration narrative». Il ne fait pas de constat cynique de la société de consommation et de la prolifération des images publicitaires ou médiatiques. Il donne à voir un «catalogue mondial d'images incurables», angoisses et perversions de l'humanité dont il dénonce les faux-semblants et dont il fait pourtant partie. Entre autobiographie et récit d'une histoire collective, Jacques Monory sème dans ses tableaux organisés en séries successives des éléments de sa vie réelle, fantasmée ou rêvée.

Les images photographiques sont le point de départ de ses tableaux et fonctionnent comme un instantané, une coupe neutre dans le réel. Extraites des actualités cinématographiques, de la télévision, documents scientifiques, photos de famille ou stéréotypes de la société américaine (gangsters, cow-boys, revolvers), les images projetées sur la toile s'entrechoquent, se juxtaposent, se fragmentent et prolifèrent, quitte à confondre réel et fiction. Jacques Monory monte ses images comme au cinéma. Kaléidoscope, collusion, syncope. Le tableau, souvent de grand format, devient écran de cinéma, baigné dans un bleu monochrome, espace saturé d'indices, d'arrêts sur image – cet instant suspendu où le temps laisse place à l'angoisse et à l'attente de l'action finale, comme dans les films noirs américains. En bleu ou en Technicolor, les histoires de gangsters, de femmes fatales ou de voleuses que nous raconte Jacques Monory baignent dans un climat narratif qui ne tient compte d'aucune temporalité connue. Prenant pour cible les comportements humains les plus détestables, vanité, jalousie, cupidité, sa peinture se révèle chronique, journal. Le bleu est constamment employé par Monory comme outil de représentation et motif. Il met à distance le peintre de ce réel trop brutal qu'il partage malgré lui avec le reste de l'humanité ; il nous plonge dans un univers onirique glacé et nostalgique, immobilisé entre réalité et fiction, entre mythologie personnelle et rêve collectif.



## DOCUMENT N°4, 1999

Le titre indique à la fois le goût de l'artiste pour le réel et sa méthode. Il collecte et utilise des photos de presse, des images de magazines, des instantanés de la vie quotidienne. Par la composition, par les effets plastiques, il crée, à partir de ces «documents», un univers fictionnel. En reprenant des procédés de cinéma – le fondu au noir qui permet de faire apparaître progressivement une scène, le flash-back, l'incrustation d'une image dans une autre –, il propose une narration énigmatique et envoûtante. Procédant par collage, Monory rejoint le fonctionnement de la bande-annonce : jouer avec le pouvoir de suggestion du spectateur pour le laisser construire son propre récit.



## ANG N°1, 1999

Au centre, une tête de singe, métaphore du peintre, témoin-cobaye d'un scénario brutal sur fond de terrorisme mondial et meurtrier. À la vitesse de coups de feu, un flux bleu d'images fragmentées surgit de ce voile noir nommé «terreur». Tous les objets ici représentés, drapeau, check-point, soldat, revolver, cadavre, tête de mort, cartographie démographique, appartiennent au monde convenu de la guerre. Ils apparaissent dans ce bleu froid et distancé comme émergeant du quotidien de l'écran télévisé. Cauchemar éveillé ? *Ang n°1* ouvre une série de tableaux à l'univers angoissé, aux éléments montés comme un système de catastrophes en chaîne.



### IMAGE INCURABLE N°15, 1973

Monory, ayant arrêté un jour sa voiture pour boire un verre, dans une petite ville du Connecticut, a pris cette photographie dans une vitrine. Il a ensuite caviardé les yeux de la lauréate d'un concours félin, pour conserver son anonymat. «Tout commentaire à cette image ne ferait que contribuer à alourdir cette mise en évidence de la bêtise» (Alain Jouffroy). Cette image est extraite des *Premiers numéros du catalogue mondial des images incurables* (1972-1974), composé de trente-neuf vignettes, en forme de rumeur annonçant un chaos, dont l'homme serait la victime et l'acteur. Il dresse le tableau pessimiste d'une société en décomposition, de comportements humains contre lesquels on ne peut (plus) rien. À suivre (évidemment)...



### ÉNIGME N°26, 1996

Monory s'interrogeait sur ce que peuvent bien refléter deux miroirs face à face... On est circonspect devant la monumentalité de l'œuvre. Monory place le spectateur dans une position ambiguë, de complice, voyeur, témoin... acteur de la scène. Un vrai labyrinthe visuel, pour un palier de porte meurtrier. Reste à y découvrir le mobile. Le cinéaste Brian De Palma disait : «Je crois justement que [le cinéma], c'est plutôt le mensonge 24 fois par seconde.» On en est là. La fenêtre, au fond, comme point de fuite? Vite!



### ADRIANA N°3, 1970

*«Au commencement de la femme, il y a le regard.*

*On la rencontre par les yeux.*

*Elle est d'abord spectacle. Elle le sait.»*

Alain Jouffroy, *Féminaire monoryen*

En regard, Adriana et quatre tigres ! Monory juxtapose des images de nature différente, zoome et joue des effets de proportion. Au centre, lointain et isolé, le regard d'Adriana vise le spectateur et le fixe. Noir et blanc, noir et bleu, par association, le spectateur identifie la férocité du félin au féminin. Ainsi, derrière son charme attirant, Adriana se révèle élégante et cruelle. Une cruauté glaciale et anonyme dans ce climat monochrome imposant la distance, pour mieux nous plonger dans l'animalité de nos sentiments. Sentiments de séduction, de pouvoir, de domination, ou de possession. Ceux-là mêmes avec lesquels le peintre compose.



### ANTOINE N°9, 1975.

*«Il y avait deux heures qu'il était là, avec le sentiment étrange que le monde était devenu un film au ralenti où aucune action n'était impossible mais seulement très lente.»*

Jacques Monory, *Diamondback*

Antoine, assis, inactif, plongé dans cette lumière bleue, n'est rien qu'attente et pensée.

Des photos-souvenirs de son voyage avec son fils en Amérique deviennent pour Monory source d'inspiration d'une série intitulée «Death Valley».

Le profond ciel étoilé qui domine la scène en renforce l'éclairage artificiel et en fixe définitivement l'arrêt du temps. Ainsi tout effet de récit s'annule, tous les éléments qui constituent l'image se vident de leur charge narrative. Comme si ce qui intéressait par-dessus tout l'adolescent était sa rencontre avec sa propre conscience.

- 1. Meurtre n° 2/2**, 1968.  
Huile sur toile, 228 x 198 cm.  
Collection de l'artiste.
- 2. Énigme n° 12**, 1993.  
Huile sur toile, objet, 150 x 160 cm.  
Collection particulière.
- 3. Document n° 4**, 1999.  
Huile sur toile, 250 x 390 cm.  
Collection de l'artiste.
- 4. Ang n° 1**, 1999.  
Huile sur toile, photographie, Plexiglas,  
250 x 390 cm. Collection de l'artiste.
- 5. Document n° 5**, 1999.  
Huile sur toile, 250 x 390 cm.  
Collection particulière.
- 6. Métacrise n° 15. Pour Sade**, 1989.  
Huile sur toile, 92 x 73 cm.  
Collection particulière.
- 7. Image incurable n° 3 (Roman-photo)**,  
1972. Huile sur toile, 114 x 162 cm.  
Collection particulière.
- 8. Image incurable n° 34 (Couple)**,  
1973. Huile sur toile, 114 x 162 cm.  
Collection particulière.
- 9. Image incurable n° 15 (Lauréate  
concours félin, Connecticut)**, 1973.  
Huile sur toile, 114 x 162 cm.  
Collection particulière.
- 10. Image incurable n° 24 (Tirage  
au sort, conscription 1917, USA)**,  
1974. Huile sur toile, 114 x 162 cm.  
Collection particulière.
- 11. Image incurable n° 23**  
(*Méthode d'étude dactylographique*),  
1973. Huile sur toile, 114 x 162 cm.  
Collection Mme Sylvie Baltazart-Eon.
- 12. Image incurable n° 8**  
(*Commissariat de police, Harlem N.Y.*),  
1974. Huile sur toile, 114 x 162 cm.  
Collection Mme Sylvie Baltazart-Eon.
- 13. Énigme n° 21**, 1995.  
Huile sur toile, miroir, objets,  
210 x 340 cm. Collection particulière.
- 14. Noir n° 26**, 1991. Huile sur toile,  
douilles de métal, pellicule de film,  
92 x 146 cm. Collection particulière.
- 15. Énigme n° 26**, 1996.  
Huile sur toile, 195 x 520 cm.  
Collection particulière.
- 16. Adriana n° 3. Dream Tiger**, 1970.  
Huile sur toile, 202 x 410 cm.  
Collection de l'artiste.
- 17. Le Peintre n° 13**, 1986. Huile  
sur toile, photographie, objet, Plexiglas,  
170 x 170 cm. Galerie Lelong, Paris.
- 18. Mesure n° 11/1 (Prudence)**, 1972.  
Huile sur toile, 195 x 714 cm.  
Collection Maeght, Paris.
- 19. Le Peintre n° 20. Final**, 1986. Huile  
sur toile, objet, photographie, Plexiglas,  
170 x 510 cm. Collection particulière.
- 20. Velvet Jungle n° 10/2**, 1971.  
Huile sur toile, 195 x 322 cm.  
Stedelijk Museum, Amsterdam.
- 21. Velvet Jungle n° 10/1**, 1971. Huile  
sur toile, 195 x 322 cm. Musée d'Art  
moderne de Sintra, collection Berardo.
- 22. Énigme n° 22**, 1995. Huile sur toile,  
170 x 340 cm. Collection particulière.
- 23. Antoine n° 9 (Death Valley n° 11)**,  
1975. Huile sur toile, plastique,  
146 x 114 cm. Collection de l'artiste.
- 24. Death Valley n° 10. Avec soleil  
de minuit**, 1975. Huile sur toile,  
170 x 450 cm. Musée d'Art contemporain  
de Nîmes, donation Lintas.
- 25. Opéra glacé n° 12 (Opéra intime)**,  
1975. Huile sur toile, Plexiglas,  
195 x 260 cm. Collection particulière.
- 26. Alptraum n° 7. Peinture à vendre  
n° 22**, 1987. Huile sur toile, couteau,  
116 x 89 cm. Collection particulière.
- 27. Alptraum n° 8. Peinture  
à vendre n° 28**, 1987. Huile sur toile,  
revolver factice, douilles métal,  
116 x 89 cm. Collection particulière.
- 28. La Voleuse n° 1**, 1985.  
Huile sur toile, 170 x 340 cm.  
Collection de l'artiste.
- 29. La Voleuse n° 10**, 1986. Huile sur  
toile, 170 x 340 cm. Collection de l'artiste.
- 30. Tremblement n° 10**, 2000. Huile  
sur toile, ampoule allumée, fil électrique,  
330 x 320 cm. Collection particulière.
- 31. Métacrise n° 1 (Eldorado)**, 1988.  
Huile sur toile, 170 x 340 cm.  
Collection particulière.
- 32. Noir n° 4**, 1990. Huile sur toile,  
150 x 320 cm. Collection particulière.
- 33. Fragile n° 6**, 1985. Huile sur toile,  
Plexiglas, photographies, objets,  
170 x 340 cm. Collection particulière.
- 34. Manet-Hawks. Fragile n° 2**, 1983.  
Huile sur toile, amorce et pellicule  
de film, photographies, 170 x 340 cm.  
Collection particulière.
- 35. Énigme n° 20**, 1995.  
Huile sur toile, tissu, métal, objets,  
170 x 340 cm. Collection particulière.
- 36. Je l'attrape par la queue**, 1965.  
Huile sur toile, souris en peluche,  
photographie, 64 x 100 cm.  
Collection de l'artiste.
- 37. Tanatorolls n° 8/1**, 1987.  
Huile sur toile, 92 x 73 cm.  
Collection particulière.
- 38. La Perception de la douleur**,  
1981. Huile sur toile, 150 x 450 cm.  
Collection particulière.
- 39. Hommage à Caspar David  
Friedrich n° 1**, 1975. Huile sur toile,  
162 x 260 cm. Collection de l'artiste.
- 40. Technicolor n° 1. Monet est mort**,  
1977. Huile sur toile, 150 x 150 cm.  
Fnac, Fonds national d'art contemporain,  
ministère de la Culture et de la  
Communication, Paris (inv. 33263).
- 41. Toxique n° 3. Fragile**, 1982.  
Huile sur toile, 150 x 230 cm.  
Collection particulière.



## VELVET JUNGLE N°10/1, 1971

Dans une nature idéalisée et foisonnante, trois femmes tiennent la pose, modèles de peintre ou pin up de publicité. Image tranquille d'un moment de bonheur bucolique ? L'absence des regards, masqués par des rectangles blancs, distille le malaise. Cibles potentielles, ces figures rendues anonymes et vides tendent à être absorbées par la surabondance décorative des fleurs. Les trois cartouches superposés à la scène semblent indiquer le lien noué entre ces personnages et une instance supérieure de contrôle et de mise en scène, située hors champ. Qui tire les ficelles ?



## VELVET JUNGLE N°10/2, 1971

Double inversé de cette scène inquiétante, *Velvet Jungle n° 10/2* nous emmène dans l'envers du décor. La représentation en négatif supporte un coefficient plus fort d'irréalité et d'étrangeté, image latente d'un paradis perdu.



## LA VOLEUSE N°1, 1985

La «voleuse» du titre est cette petite fille qui danse sur un toit de Broadway. L'affiche sur le mur raconte les vols qu'elle commet en compagnie d'un homme, double fictionnel de l'artiste. Cette histoire se déploie dans une série de dix tableaux dont nous voyons ici le premier épisode. Refusant l'illustration littérale, Monory propose un récit ouvert qui emprunte le vocabulaire au film noir : la ville, la nuit, la femme aux deux visages. New York devient un pays mystérieux où plusieurs histoires se déroulent en même temps. Pourtant, au sein de ce monde enchanteur se niche la mort...

## LA VOLEUSE N°10, 1986

Après le vol, les menaces, les poursuites, la série s'achève par une scène de comédie musicale. La joie de voler se transforme en jouissance de l'envol. L'artiste-personnage rit et danse de bonheur avec la petite fille. La féerie de ce dernier tableau révèle l'onirisme et l'imaginaire des précédents.





## MANET-HAWKS. FRAGILE N°2, 1983

Monory répond par ce tableau à la question :

«Quels sont vos maîtres en peinture?»

Les influences majeures évoquées sont le cinéma hollywoodien des années 1930 et 1940 avec *Scarface* d'Howard Hawks et *Citizen Kane* d'Orson Welles, ainsi que la peinture de Manet avec *Le Bar des Folies Bergère*.

Le tableau condense à sa surface dans une composition dynamique les multiples possibles de l'image : pellicules, cartes postales, photogrammes, peinture. La toile devient alors l'écran de projection d'un cinéma mental et rêvé où la bestialité contemporaine peut s'incarner.

La peinture peut-elle rivaliser avec le cinéma? Presque!



## HOMMAGE À CASPAR DAVID FRIEDRICH N°1, 1975

Vision figée dans le temps d'un camp de concentration.

Hommage grinçant aux paysages romantiques du peintre allemand Caspar David Friedrich (1774-1840), à leurs dimensions tragiques et métaphysiques.

Le bleu pâle du tableau pourrait être celui d'une aube blafarde mais le rose apposé sur le sol interdit tout réalisme des couleurs et effectue la mise en question de la représentation, de sa possible neutralité.

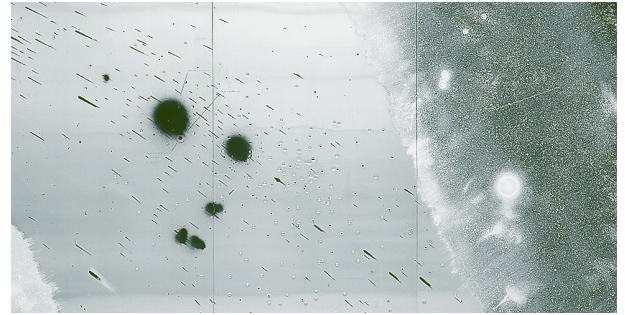
Juxtaposée à ce paysage désastreux, l'image de jeune fille, copie d'un document daté issu d'un fichier anthropométrique, évoque l'horreur de l'extension du projet nazi de normalisation à l'humain.



## TECHNICOLOR N°1. MONET EST MORT, 1977

Monory crée ici une image-manifeste de son projet artistique en l'opposant à celui de Monet (1840-1926) qui incarne l'autonomie de la peinture et le refus du récit, de l'histoire, du symbolisme.

Tournant le dos à la nature et aux recherches formelles, Monory désigne à travers la figure du tireur ce qui constitue sa cible en tant qu'artiste de son temps : la fiction, les signes, les images. Le tableau évoque un paysage impressionniste passé aux couleurs saturées et artificielles du Technicolor. Il est pourtant issu d'un document photographique qui montre le peintre créant un livre-objet. Il consiste en une valise contenant différents objets, transpercée par deux coups de fusil, conçue pour le roman *La Victoire à l'ombre des ailes* du poète surréaliste Stanislas Rodanski. Oui, décidément, «Monet est mort»!



## CIEL N°29, CIEL ET MUR DE MÉTAL AVEC LA GALAXIE N.G.C. 1199 ET LA GALAXIE D'ACCOMPAGNEMENT, 1979

La série «Cieux, nébuleuses et galaxies» est composée de paysages célestes, dont l'iconographie est basée sur des documents scientifiques et très précis. Ces «déflagrations colorées» sont une allégorie de notre emprisonnement au sein de notre propre univers, pourtant immense, mais dont on ne peut s'échapper. «Nous sommes littéralement plombés dedans», explique Jacques Monory. Même les balles ne traversent pas, on ne peut pas s'échapper de là. Avec cette série, Monory tente de se libérer des «mythologies quotidiennes».

# 3 QUESTIONS À JACQUES MONORY

*Comment s'est fait le choix de la figuration à une époque où l'art informel était omniprésent ?*

En effet, il y avait une sorte d'impérialisme de la peinture non-figurative qui faisait que si vous ne peigniez pas «abstrait», vous étiez un peu considéré comme un fou. J'ai essayé de faire «ça» au début, mais j'ai compris que ce n'était pas pour moi. J'ai tout jeté en 1962. [...] C'est en voyant des images d'artistes pop américains dans des magazines que je me suis dit que ces types-là faisaient exactement ce que je devais faire. Si vous êtes détaché des choses quotidiennes, vous êtes faux quelque part.

*Votre travail est axé sur le montage, l'association d'idées et d'images...*

Je suis un mec qui fait des collages. C'est la même théorie des surréalistes : vous rapprochez deux images différentes et la confrontation crée, mentalement, une autre image.

Et ce «collage», c'est un montage ! Je m'aperçois maintenant que tout ce que je fais est lié à mon enfance. J'allais souvent au cinéma voir des films noirs américains de série B. Je les trouvais mieux faits, plus rapides, les gens avaient des allures qui me plaisaient, ça me faisait rêver ! En les revoyant maintenant, je dois avouer que les trois quarts sont des navets.

*Vous avez conçu pour le MAC/VAL une mise en scène particulière, avec une grande spirale plongée dans un long dégradé de bleu...*

La spirale est une des formes qui pouvait avoir une petite signification. Vous savez, on tourne comme ça dans la vie, idéalement. On part du noir, puis on remonte jusqu'au centre, vers la lumière. Pour les murs, c'est la grosse affaire ! Les tableaux sont choisis en fonction de leur correspondance avec le dégradé des cimaises.

## Publications

- *Jacques Monory, Détour*  
Catalogue de l'exposition,  
version bilingue. Texte de Frank  
Lamy. Format 19,4 x 25,7 cm,  
160 pages, 140 illustrations, 25 euros.
- Collection Fiction, Opus 1 :  
*Desplechin/Monory,*  
*«Parfois je meurs mais jamais*  
*très longtemps»*  
Accompagnant la visite  
de l'exposition, l'écrivain  
Marie Desplechin propose un récit  
fictif inspiré par cet artiste caméléon et  
manipulateur d'«images incurables»,  
à commencer par sa propre image!  
Format 10 x 17 cm, 38 pages, 3 euros.  
En vente à la librairie du musée  
et disponible sur demande pour les  
enseignants en partenariat.

## Autour de l'exposition

- *Les cinémas de Jacques Monory*  
Les 24, 25, 26 et 27 novembre  
2005 à l'auditorium.  
Films de fiction, documentaires  
et films de Jacques Monory.  
Lecture par Olivier Balazuc,  
acteur, auteur et metteur en scène,  
de textes de Jacques Monory.  
Rencontre avec Pierre Leguillon,  
photographe et critique,  
et Jean-Christophe Bailly, écrivain.  
Ouvert à tous sans réservation.
- *Rencontre avec Marie Desplechin*  
Mercredi 18 janvier à 17 h aux ateliers  
pédagogiques. Sur inscription.
- *Un verre de rouge avec...*  
*Jacques Monory*  
Jeudi 2 février à 19 h,  
rencontre autour d'un verre  
avec Jacques Monory au Transversal,  
le restaurant du MAC/VAL.  
À cette occasion, Jacques Monory  
signera son dernier roman,  
*Angèle* (éditions Galilée, 2005).  
Ouvert à tous sans réservation.

## Informations pratiques

MAC/VAL  
Musée d'Art contemporain  
du Val-de-Marne  
Place de la Libération  
94400 Vitry-sur-Seine  
Tél. : 01 43 91 64 20  
Fax : 01 43 91 64 30  
[www.macval.fr](http://www.macval.fr)

Exposition ouverte au public du  
18 novembre 2005 au 26 mars 2006.  
Tous les jours, sauf le lundi, de 12 h  
à 19 h, nocturne le jeudi jusqu'à 21 h.  
Plein tarif : 4 euros.  
Tarif réduit : 2 euros.  
Programme détaillé : [www.macval.fr](http://www.macval.fr)  
Renseignements : 01 43 99 64 23 ;  
[publicsmusee@cg94.fr](mailto:publicsmusee@cg94.fr)

Rédaction par l'équipe des publics :  
Stéphanie Airaud, Arnaud Beigel,  
Julien Blanpied, Florence Gabriel,  
Marion Guilmot, Muriel Ryngaert.

Illustrations : © Adagp, Paris  
2005/photos Jacques Monory

Graphisme : les designers anonymes

Imprimé par Grenier (France)