L'Abbaye
ESPACE D'ART CONTEMPORAIN

JACQUES
MONORY

En confiant la direction artistique de l'Abbaye – Espace d'art contemporain à la Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, la Ville d'Annecy souhaite faire vivre à chacun et à chacune une expérience sensible, en encourageant le partage des valeurs culturelles intergénérationnelles.
Après le succès de l'exposition Shepard Fairey, les œuvres de Jacques Monory permettent de poursuivre la réflexion autour de la construction de l'image.

Pour que ces œuvres soient accessibles à tous les publics, les visiteurs pourront, comme à l'accoutumée, profiter des commentaires des professionnels de l'association imagespassages lors des visites guidées gratuites du week-end*.
Cette exposition figure aussi au programme des PEAC, les parcours d'éducation artistique et culturelle mis en place par la Ville à destination des scolaires. Ce sont des dispositifs-clés pour éveiller les plus jeunes à la culture et leur rendre accessibles des champs tel que l'art contemporain. Ce lien entre Éducation nationale, structures culturelles et collectivités est fondamental au niveau local et doit être renforcé.

Nous vous laissons vous étonner au fil de cette nouvelle exposition de l'Abbaye – Espace d'art contemporain… et espérons que vous y passerez un moment de découverte inédit.

**Visites gratuites et commentées les samedis et dimanches à 15h*

François Astorg, maire

Fabien Géry, maire-adjoint en charge de la culture et des associations culturelles

Odile Ceriati-Mauris, maire-déléguée d'Annecy-le-Vieux

Jacques Monory, *Nuit n°12*, 2000
Huile sur toile, 100 x 100 cm
Collection privée

La direction artistique et scénographique de l'Abbaye – Espace d'art contemporain a de nouveau été confiée à la Fondation pour l'Art Contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon jusqu'en 2024. Une perspective qui permet aux équipes de poursuivre les dynamiques mises en place lors de ces dernières années et de prolonger cette mission de diffusion de l'art et de la création contemporaine envers un public aussi large que possible.

Dans cette préoccupation omniprésente de l'accessibilité des publics aux expositions, notamment les publics scolaires, nous avons choisi de travailler autour d'une thématique large qui permet aux médiateurs et aux intervenants de construire un discours et de faciliter la mise en place de projets éducatifs tout au long de l'année.

Le cycle 2021 est ainsi placé sous le thème de l'image en question.
Il s'agit de développer une réflexion sur la construction de l'image, sujet d'actualité notamment pour le jeune public à l'heure de l'émergence des réseaux sociaux.

Les images, même les plus banales, sont toujours une création, elles nous renseignent autant sur son auteur que sur l'époque de sa genèse, sur les idées qu'elles renferment, sur la dimension politique ou spirituelle qu'elles portent.
Les expositions proposées par ce cycle permettent à toutes les générations d'entreprendre un travail de décryptage contextualisé des images, de mettre en évidence les intentions qui président à leurs créations, les usages auxquels elles sont assujetties et enfin les représentations qu'elles nous donnent à voir de nous-mêmes.

Le second volet de ce cycle est consacré à Jacques Monory.

L'univers de Jacques Monory évoque un monde d'images peintes en bleu, en rose ou en jaune. Jacques Monory est l'une des figures majeures de la Figuration Narrative, mouvement artistique apparu dans les années 1960 en France pour faire opposition à la peinture abstraite.

Profondément préoccupé par la violence de la réalité quotidienne, les tableaux de Jacques Monory suggèrent des atmosphères lourdes et menaçantes. Les thèmes sont développés à travers des séries et les images qu'il utilise sont directement issues de la société contemporaine.
A partir de photographies, qu'il prend lui-même ou sélectionne dans des revues ou des journaux, il peint de grandes toiles découpées en plusieurs parties comme des séquences cinématographiques.

Des emprunts photographiques et cinématographiques comme l'imitation d'accidents de cadrage ou de surexposition, le recours à la monochromie, la froideur de la touche et de la composition caractérisent un style singulier et engagé dans la représentation ; et baignent souvent dans un camaïeu de bleu renvoyant à la mélancolie ou virant parfois au cauchemar.

Sans être pour autant rétrospective, l'exposition proposée à l'Abbaye - Espace d'Art Contemporain sous la direction artistique de la Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon rassemble un choix d'une quinzaine d'œuvres.

L'œuvre « *Spéciale n°17, La Montagne Le Parmelan, vue d'Alex* » (2004) illustrant le passé tragique du Maquis des Glières est une introduction à une thématique sur le paysage et la citation dans l'œuvre de Jacques Monory, complétée par des peintures appartenant aux séries des *Noir*, *Nuit* et *Enigmes*.

Jean-Marc Salomon

Directeur Artistique
de l'Abbaye-Espace d'Art Contemporain

JACQUES
MONORY

***Spéciale n°17, La Montagne Le Parmelan, vue d'Alex*, 2004**
Huile sur toile
192 x 320 cm
Collection Claudine et Jean-Marc Salomon

« La nature n'existe pour ainsi dire pas. Elle n'est là que comme nostalgie, une sorte de monde impossible à retrouver. »

Stations-services lugubres, motels solitaires, néons tristes, bars glauques, diners désertés, petites villes d'une insondable tristesse, Cadillac longues comme des corbillards, routes rectilignes paraissant sans fin et semblant ne mener nulle part... une Amérique de Série B tellement éternelle, tellement fantasmée, tellement ancrée dans notre imaginaire que l'on se demande parfois si elle a véritablement existé hormis au cinéma.
Et dans la littérature.
Et dans tous ces morceaux de rock'n'roll qui la célèbrent ou l'exècrent.
(Ce qui, finalement, fait déjà beaucoup.)
Ce décor n'a t'il été créé que pour servir de toile de fond à ces films, à ces romans et à ces disques ? Ou bien des gens vivent-ils réellement dedans ?! A voir les toiles de Jacques Monory représentant des paysages – américains, souvent, ou bien assez indéfinissables pour qu'on puisse y accoler nos propres images, nos propres fantasmes -, on pencherait plutôt pour la première hypothèse, tant ils sont dénués de toute présence humaine, de toute vie, de tout mouvement, comme après le passage d'une bombe à neutrons, cette formidable invention des années soixante dont on ne parle bizarrement plus alors qu'elle était présentée comme la "bombe du futur", une bombe "propre" qui devait permettre de décimer la population (ses radiations s'attaquent aux tissus organiques) tout en épargnant – relativement - les bâtiments (grâce à son souffle moindre par rapport à une bombe atomique conventionnelle).

Des paysages pétrifiés, littéralement des natures mortes - « *still life* » en anglais, c'est à dire, traduit mot à mot, "la vie immobile" ou "la vie figée" -, des paysages dont la vie s'est comme retirée. Et sur lesquels, glacis additionnel, Monory applique volontiers sa célèbre monochromie bleue, ce bleu qui est bien sûr sa signature immédiatement identifiable, son sceau, reconnu par tous, mais surtout un filtre protecteur permettant détachement et recul, comme un élégant gilet pare-balles porté sur la chemise et absorbant choc et impact, ou un miroir sans tain à travers lequel il peut observer froidement la nature, le monde, la réalité, et qui lui permet de tenir la mort à distance. Ce bleu sur lequel on a tout dit mais pas

assez à quel point il est beau, presque insoutenablement beau.
La vérité, dit-on, est comme le soleil, on ne peut la regarder en face. Ces paysages, Jacques Monory les prend donc lui-même en photo, comme durant ce road-trip qu'il fit aux États-Unis au début des années soixante-dix, un véritable voyage initiatique de presque un an dont il ramena des images de déserts, de palmiers, de motels et de bagnoles décapotables, ou bien il les découpe dans des magazines. Et il ne s'arrête évidemment pas là, car comme le disait André Bazin, « *la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption*[1]». En prenant ces photos comme modèles, en leur appliquant ce filtre bleu artificiel comme pour dire «*vous voyez, la réalité n'est pas vraie* », il peint des tableaux qui représentent non le sujet mais l'image du sujet, par une série de distanciations et d'appropriations successives, tout un processus extrêmement précis et hyper personnel qui est au cœur de son œuvre.

Monory est un peintre moderne, un peintre de son siècle. Il sait bien qu'à l'âge de la reproductibilité, dans notre société du spectacle, dans notre monde de "signes", on ne peut s'inspirer que des images, plus de la réalité. « *La jouissance passe par l'image : voilà la grande mutation* », comme le remarquait Barthes. Monory ne peint pas directement le monde mais sa représentation, il peint ce qu'il pense du monde (or, comme il le dit lui-même, il «*pense en images*»). On ne peut plus être innocent, on ne peut pas faire comme si les techniques contemporaines n'existaient pas. Se planter avec sa palette et ses couleurs, face à la montagne, pinceau à la main, faire son van Gogh, ce n'est plus possible dans notre civilisation de l'image. Et Monory travaille donc d'après photo, des photos qui sont pour lui plus vraies que nature. (Qu'attendre d'autre de quelqu'un qui a peint un tableau s'intitulant *Monet est mort* et qui a déclaré « *se mettre avec son chevalet devant un arbre, c'est ça qui serait faux* » ?)

De toute façon, comme tous les vrais artistes, Monory a toujours poursuivi une même idée, une même obsession. Et à la limite, on pourrait réduire ses nombreuses peintures de paysages à UNE SEULE (une route déserte au milieu de la Vallée de la Mort, vue d'une voiture filant vers l'infini), ses tableaux inspirés de l'univers des films noirs et sa célèbre série des Meurtres à UNE image (un homme tombant sous les coups d'un revolver, se relevant, tombant à nouveau, reprenant la fuite, avant de se faire tirer une fois de plus dessus, mourant ad vitam aeternam – comme lui-même dans son film Ex- dans lequel, touché par une balle, il tombe puis se relève comme si de rien n'était et reprend sa course), déclinés encore et encore, sous tous les angles, sous toutes les coutures, dans des formats et des formes différents, mais toujours la même route et toujours le même homme, finalement.

Dans son tableau représentant la montagne Le Parmelan, par exemple, que voit-on ? Transformée, transfigurée, magnifiée par Monory, filtrée par sa monochromie bleue, passée par ses yeux et entre ses mains, je vois, moi, Monument Valley et non la Haute-Savoie. Et je la vois parce que Monory l'a vue avant moi. De toute façon, dans son cadre naturel, qui regarderait l'original, ce plateau, ces falaises dominant Annecy ? Certainement pas moi. (Comme Jacques Monory, je déteste la campagne. Et la montagne, finalement, ce n'est jamais que de la campagne escarpée.) Mon regard ne s'y arrêterait guère, je me contenterais de l'observer de loin, par la fenêtre – la distance parfaite et le cadre idéal pour contempler la nature.
Et c'est comme cela que Monory - peintre cinématographique s'il en est, par le cadrage, le découpage, le montage, mais aussi l'atmosphère, les sujets et l'intensité dramatique de ses tableaux - semble également voir ces paysages : par la fenêtre d'une voiture - une grosse américaine, bien sûr - fonçant droit devant elle sur une route parfaitement rectiligne, en un long travelling panoramique. Un cadre qui concentre l'impact du regard et offre une vision parfaite, fixée, transfixée dans la mémoire. Et il les regarde planqué derrière ses lunettes teintées en bleu - en lieu et place des classiques lunettes noires derrière lesquelles le privé sa cache et observe, dans les polars.
(Pourquoi le bleu ? Parce que le bleu c'est le chemin le plus direct du noir au blanc. Parce qu'avec ses mille nuances de dégradés possibles, le bleu c'est le gris en mieux. Et le bleu, c'est aussi ce filtre utilisé au cinéma pour tourner des scènes censées se dérouler la nuit, ce procédé au nom merveilleux, si poétique et si approprié, de « *nuit américaine* ».)
Ces paysages il les voit (et il les reproduit donc de même) à travers ce cadre, ces cadres plutôt :
- le pare-brise (comme un film en CinémaScope, vaste comme l'Ouest

américain avec une profondeur de champ digne de John Ford, de La Chevauchée fantastique), un pare-brise souvent étoilé (balles ? accident ?).
- la fenêtre latérale (une autre image, plus petite, dans un carré, comme un Polaroid, comme un instantané)
- le rétroviseur (des images du passé qui s'éloigne, déjà...)
Une vision multiple qui transforme ce travelling en un plan-séquence méticuleusement découpé, le tout formant un tableau composite fragmenté et diffracté, un somptueux triptyque, une sorte de cut-up burroughsien, de film en split-screen ou en multi-projection, façon Chelsea Girls (deux écrans, deux histoires simultanées, deux bobines projetées de manière aléatoire – ou pas) avec, comme dans Citizen Kane, des flash-back et des flashforward, des frictions entre le rêve et la réalité, composant un récit complet où chaque chapitre peut être lu séparément ou dans ses connexions avec les autres.

Montagne désolée (*Spéciale N°17 - Le Parmelan*), mer morte (*Hommage à Caspar David Freidrich n°2*), immeuble lugubre portant la sinistre mention Last Hope, clignotant dans la nuit comme l'enseigne en néon d'un hôtel louche dans un film noir (*Nuit n°39*), ou encore son terrible et iconique *Death Valley n°1*, les paysages de Monory sont comme des décors de film - des décors en deux dimensions plutôt qu'en trois, des façades sans rien derrière que quelques planches pour faire tenir le tout. Ça tombe bien, ce qui l'intéresse c'est justement ce décor, cette image en deux dimensions, et comment il peut la transformer, la faire sienne, et ces lignes de fuite, ces grands espaces qui autorisent tant d'échappées de l'imaginaire.
Même (surtout ?) s'il n'y a rien derrière, on peut toujours greffer une histoire dessus, sur cette peinture existentialiste, narrative, mais dans laquelle l'image ne raconte pas l'histoire mais est une histoire, ou une possibilité d'histoire, un fragment de récit énigmatique (« *Ce que je veux dire, je ne peux pas dire ce que c'est, c'est un peu indicible, sans cela je ne le peindrais pas, je le dirais.* »)

"Romantique égaré dans un monde sans romantisme", dandy désespéré abordant son sujet comme un tueur froid sa victime, Monory est le peintre d'une nostalgie instantanée - rappelant parfois celle d'Edward Hopper, une influence revendiquée, assumée -, d'une vision désenchantée et tragique du monde teintée d'une solide philosophie du détachement et d'une froide ironie non dénuée d'humour – noir, bien sûr (« *on s'enivre à respirer la dynamite mais aussi on se surprend à considérer une fleur.* »).
Même les tueurs doivent se mettre au vert, parfois.

> ***« Tous mes tableaux sont des bouts de pellicule de films noirs plus ou moins trempés dans un bleu monochrome et maintenant dans un technicolor fondamental. »***

Monory a régulièrement cité comme l'ayant fortement impressionné et influencé, le film *Gun Crazy* (en français « *Le Démon des armes* », un titre tout aussi formidable), un film noir de 1950, série B de Joseph H.Lewis et matrice des futurs *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn ou *Badlands* de Terrence Malick. Couple romantique en cavale, amour fou, fuite en avant, plongée dans la violence et le drame, et fin tragique et inéluctable... Roméo et Juliette transplantés dans le monde moderne et le banditisme, le revolver et les motels minables ayant remplacé la dague et les palais de Vérone.
Un film légendaire mais pas si bon que ça, en fait. Par rapport aux grandes figures du polar, à ces incroyables acteurs charismatiques, les Richard Widmark, Robert Ryan, Sterling Hayden et autre Robert Mitchum, ou même comparés à ces innombrables seconds rôles aux gueules formidables que l'on reconnaît immédiatement et que l'on n'oublie plus, ils ont tous deux des physiques assez communs et un look guère plus mémorable. Lui est un peu falot avec son grand corps mou, son air timide et mal à l'aise, ressemblant plus à un terne employé de banque qu'à celui qui la braque, et elle, même si elle a un peu plus de chien, est loin d'être une de ces mythiques femmes fatales, ces vamps/mantes religieuses au cœur froid et aux corps fiévreux attirant dans leurs filets les gangsters incapables de résister au chant des sirènes, ces pin-ups magnétiques qui peuplent les films noirs, les font immanquablement virer au drame et les colorent très vite en rouge, celui du sang.

De tout le film, ce dont on se souvient vraiment, finalement, c'est d'UNE photo, celle souvent utilisée pour illustrer les articles parlant de *Gun Crazy* ou servant à sa promo, et que Monory a reprise dans sa série Couleur (2002-2005), accolée à un portrait d'un homme assis dans une cafétéria déserte,

se tenant la tête entre les mains, un crâne posé devant lui, tel un triste Macbeth échoué dans un tableau d'Edward Hopper. Une photo tirée de la scène où le couple sort de la banque après l'avoir attaquée (à moins que ce ne soit une photo de plateau posée, comme cela se faisait à l'époque ? c'est possible et, conceptuellement parlant, ce serait même encore mieux). Une photo inoubliable.
Car là, soudain, pendant un bref plan, durant une poignée de secondes à peine – mais qui suffisent à leur accorder l'immortalité -, ils sont parfaits, ils sont merveilleux, sublimés, iconiques : lunettes noires, impers trop larges s'enroulant autour d'eux comme un linceul, lui ressemblant à un farouche rocker fifties, elle à une passionaria révolutionnaire, boucles blondes dépassant d'un béret à la Che Guevara, rictus mauvais aux lèvres, sexy comme les Black Panthers, comme Patty Hearst durant son bref passage dans l'Armée de Libération Symbionaise, un revolver chromé à la main, enflammée, brûlante de désir - moins d'argent que de sensations fortes (« *She believes in only two things... love and violence !* » nous dit l'affiche). Dans le film il cherche à freiner cette escalade dans la criminalité, à l'arrêter avant qu'elle ne commette l'irréparable, et, dans ce plan, collé à elle, il tente de l'empêcher de tirer, de tuer. Mais sur cette photo, sur cette image arrêtée, il semble plutôt l'enlacer fougueusement, passionnément, comme s'ils s'entrainaient mutuellement et voluptueusement dans ce grisant tourbillon de violence. Elle mène la danse, il se laisse guider, et sous les spotlights, ils glissent, chancellent, se redressent et s'éclipsent, en un tango mortel...

Pas étonnant qu'Ado Kyrou, grand spécialiste du surréalisme au cinéma, ait vu dans *Gun Crazy* « *un film admirable qui seul de tout le cinéma marque nettement le chemin qui mène de l'amour fou à la révolte folle* ». Et il n'est guère étonnant non plus que Monory ait voué un véritable culte à ce film et qu'il ait repris justement cette image dans un de ses tableaux. Car quand on arrête un film sur une image, elle en prend – si elle est bien choisie, évidemment – une intensité extraordinaire, elle en devient symbolique, iconographique, son épitomé plus que son résumé, et cet arrêt agit comme un révélateur photographique, « *comme un acide destiné à ronger le superflu et le superficiel afin de ne laisser demeurer que la vérité* » [2]. Et de même, lorsque on choisit une photo parmi toute la série d'une planche-contact, on voit bien qu'une seconde avant, une seconde après, sur la photo qui précède ou sur celle qui lui succède sur la planche, ce n'est pas ça, l'étincelle ne se produit pas – bien que le sujet soit identique, l'angle et la lumière aussi, et la pose également, à quelques centimètres près. Et dans Gun Crazy aussi, dans aucune autre scène le couple en cavale n'a un tel magnétisme, une telle aura, mais là, là soudain ! sur cette photo parfaite - une image fruit d'une mûre réflexion ou au contraire d'un « *accident poétique* » -, c'est exactement le fameux « *instant décisif* » cher à Cartier-Bresson, ce moment où les sujets se figent et où le temps est comme suspendu, celui où tout est parfaitement à l'équilibre mais aussi celui où tout bascule.

On pourrait bâtir un film autour de cette unique photo, on pourrait la décliner en mille tableaux, tous pareils et tous différents. Et c'est un peu ce que Monory fit ou aurait pu faire avec sa série des Meurtres et, plus largement, avec ses nombreuses peintures inspirées de l'univers des films noirs (Noir, Nuit, ou même ses sibyllines Énigmes). Fétichiste, comme tous les vrais artistes, il ne pouvait que tomber amoureux de ce film et - plus que de ses acteurs - de son scénario jusqu'au-boutiste et surtout de ce pistolet que brandit farouchement Peggy Cummins, l'actrice principale. Dans *Gun Crazy*, le « héros » masculin, John Dall, fou d'armes à feu, vole son premier flingue à quatorze ans. Monory, lui, s'en est vu offrir un à douze ans par son oncle, un véritable revolver (sans barillet, heureusement !) quand ses camarades de classe, eux, n'avaient que de pauvres pistolets à eau ou à bouchon pour jouer aux gangsters. (C'est toute la différence qui existe entre le film noir hollywoodien et le polar franchouillard.)
Pour Monory et plus encore pour ceux, comme moi, appartenant aux générations suivantes, rock, roman policier et cinéma américains sont les généreuses mamelles qui, plus que celles de nos propres mères, ont nourri notre enfance et formé notre imaginaire, bien davantage que d'autres Mythologies, celles de Roland Barthes, si françaises, tellement ancrées dans un quotidien ordinaire (le catch, les DS, l'Abbé Pierre, Poujade, le bifteck-frites, le Tour de France, etc.) que, paradoxalement, ce récit qui est pourtant le nôtre nous parle moins que ces « *rêves américains* » [3], des rêves pourtant aussi flous que le smog qui recouvre souvent Los Angeles, aussi insaisissables que les mirages du désert Mojave, et finalement aussi illusoires, trompeurs

et artificiels que les casinos de Las Vegas, des rêves qui dès que l'on s'en approche de trop près tournent souvent vite au « *cauchemar climatisé* » comme Henry Miller aimait à définir les USA.

Cet univers, c'est le sien, et ce revolver, c'est le rosebud de Jacques Monory, son fétiche, sa madeleine, le fil conducteur de sa vie que l'on retrouvera régulièrement, comme une signature, parfois tout petit dans un coin, parfois au cœur du tableau. Et le film noir des années 30 à 50, c'est la source à laquelle il revient toujours, la toile de fond de son monde.
On le sait, le film noir joue avec les stéréotypes, il ne joue même presque qu'avec ça. La ville, la nuit, les ambiances glauques, l'asphalte luisant, les néons étincelants, les bars louches, les hôtels borgnes, les femmes fatales, les tueurs froids, les règlements de comptes dans des impasses sombres... Dans ces tragédies existentialistes de Série B, dans ces drames en noir et blanc furieusement contrastés mais non dénués de nuances, on vit, on s'agite un peu, et puis on meurt - brutalement, en général.
Et Monory aussi aime à jouer avec ces stéréotypes, il interprète un rôle – son rôle, le rôle de sa vie –, celui de ce personnage mi-peintre mi-tueur à gages, dandy impavide et tueur impassible, se mouvant comme dans la scène finale de la Dame de Shanghai dans un jeu de miroirs entre vie réelle et vie fantasmée [4], des miroirs brisés et étoilés par les balles, multipliant et distordant une réalité réfléchie (froidement réfléchie par le miroir et mûrement réfléchie par l'artiste qui la représente), altérée, stylisée, implacablement fixée pour l'éternité.
Ce double qui apparaît dans ses peintures, ses films et ses livres, plus élégant et désespéré encore que l'original, c'est ce tueur melvillien semblant droit sorti du Samouraï, solitaire et mutique, chapeau mou baissé sur les yeux, col relevé, mains enfoncées dans un imper serré à la ceinture, le revolver formant une légère bosse côté gauche... Il a un travail à faire, exécute (dans tous les sens du terme) son contrat puis s'en retourne dans son appartement d'un dénuement spartiate (un matelas, une table, une chaise, un porte-manteau, une ampoule nue pendant du plafond) où il restera longuement assis sans un mot, comme un mort, à faire le vide dans sa tête. Punaisée sur un mur, l'image de sa prochaine victime qu'il fixe froidement jusqu'à ce qu'elle s'imprime sur sa rétine comme dans un miroir ou une chambre photographique, jusqu'à ce qu'il ne fasse plus qu'un avec elle, comme l'archer zen ne faisant plus qu'un avec sa flèche et sa cible.
De même qu'Hemingway, grand chasseur devant l'Éternel, disait qu'il tuait des animaux pour ne pas se tuer lui-même (ce qu'il finit tout de même par faire, les lions, tigres ou rhinocéros n'ayant fait, à leur corps défendant, que retarder l'inévitable), Monory disait qu'il n'avait pas tiré sur des gens car il avait la possibilité de peindre des meurtres. (Heureusement, sa méthode de transfert a mieux marché que celle d'Hemingway.) Et à l'instar de Niki de Saint Phalle commentant sa célèbre performance durant laquelle elle tirait à la carabine sur des sacs de peinture et de plâtre, il aurait pu dire qu'en tirant sur sa propre violence, il tirait également sur la violence de l'époque, tenant son pinceau/revolver d'une main experte, sans transiger et sans trembler (« *c'est elle ou moi* »).

Mi-peintre mi-tueur, dans un monde mi-rêvé mi-réaliste, pour Monory « *l'œuvre d'art doit être comme un crime parfait* ». Un crime commis de sang-froid, avec préméditation, avec méthode, en cherchant à rendre la touche invisible et le mobile indéterminé. Un crime conceptualisé et magnifiquement mis en scène, ne laissant rien au hasard.
Des beaux-arts considérés comme un assassinat...

> ***« Il avait pensé parfois qu'il n'aurait qu'à rassembler les visions dispersées, à relever et totaliser en images sa vie pour entrer lui-même dans le monde des images et devenir immortel. Le monde aurait été comme un roman policier ; la douleur absente, agencement merveilleux, il aurait nagé passionnément dans l'abstraction, les meurtres conceptuels, le courage sans traumatisme, les femmes objets nickelés et un peu mortels, une froide morale.»***
> Jacques Monory in *Diamondback*

Didier Balducci, août 2021

1. André Bazin in *Qu'est-ce que le cinéma ? – Ontologie de l'image photographique*.
2. Virginia Woolf in *La Dame au miroir*.
3. « *Je suis un rêveur et seuls les films noirs américains me faisaient vraiment rêver.* » Jacques Monory in L'œil.
4. « *Ma vie vécue est la décalcomanie de ma vie rêvée.* » Jacques Monory in Angèle.

***Monet est mort, Technicolor n°1*, 1979**
Sérigraphie en couleurs sur Arches filigrané,
signée et numérotée 48/79, Edition Maeght
96,8 x 77 cm
Artothèque – médiathèque Bonlieu, Annecy

***Meurtre n°1*, 1968**
Huile sur toile
163 x 391 cm
Collection IAC, Villeurbanne, Rhône-Alpes

***Hommage à Caspar David Freidrich n°2*, 1975**
Huile sur toile
162 x 228 cm
Collection Isabelle Maeght, Paris

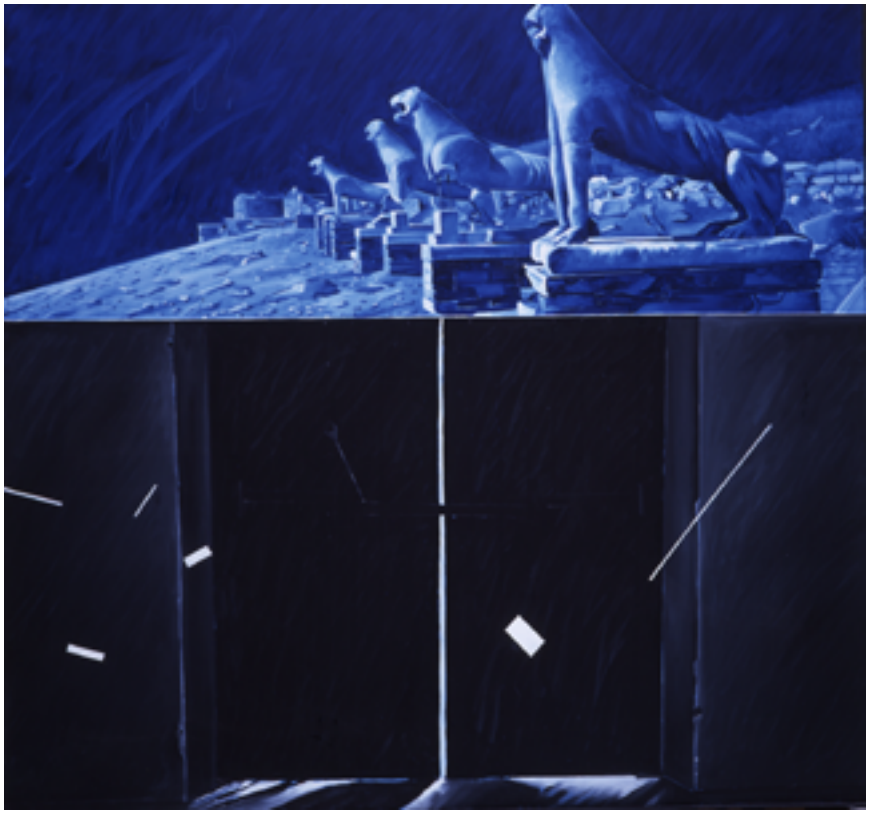
***Spéciale n°17, La Montagne Le Parmelan, vue d'Alex*, 2004**
Huile sur toile
192 x 320 cm
Collection Claudine et Jean-Marc Salomon

***Death Valley n°1*, 1974**
Huile sur toile et toile sensibilisée
170 x 490 cm
Collection Sylvie Baltazart-Eon

***Nuit n°9*, 1999**
Huile sur toile
100 x 100 cm
Collection Philippe Piguet, Paris

***Nuit n°12*, 2000**
Huile sur toile
100 x 100 cm
Collection privée

***Enigme n°4*, 1992**
Huile sur toile et néon
150 x 230 cm
Collection privée

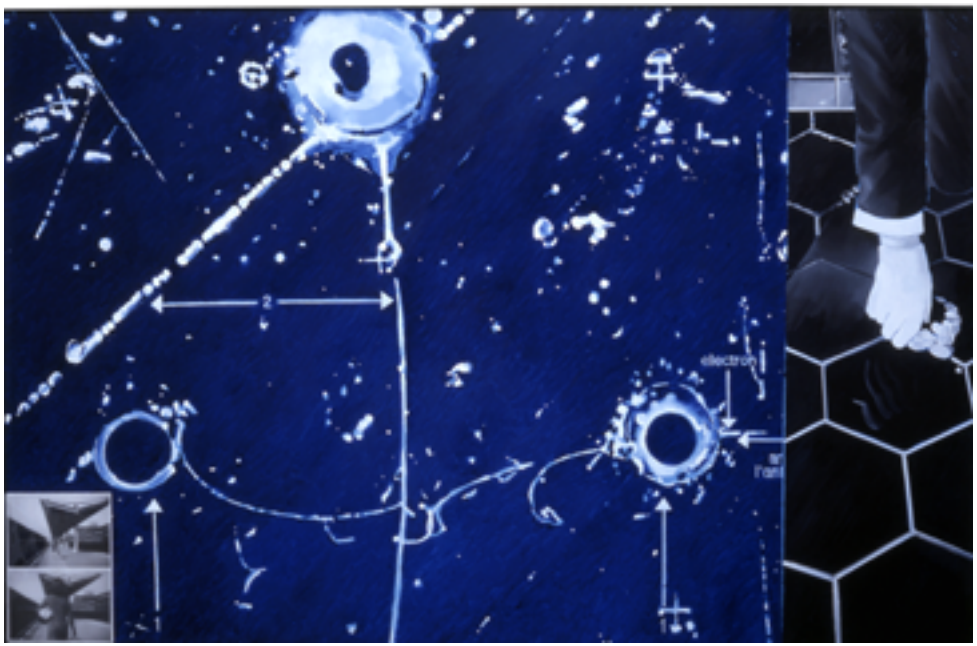


***Enigme n°3*, 1991**
Huile sur toile
150 x 160 cm
Collection privée

***Couleur n°1 Gun Crazy*, 2002**
Huile sur toile, affiche de cinéma sous plexiglas vert
162 x 302 cm
Collection privée

***Noir n°5, Rouge de Plomb*, 1990**
Huile sur toile
150 x 230 cm
Collection privée

***Noir n°13/2*, 1990**
Huile sur toile
150 x 230 cm
Collection privée



***Fragile n°13*, 1990**
Huile sur toile et photographie argentique sous plexiglas
150 x 230 cm
Collection privée

***Noir n°9*, 1990**
Huile sur toile
160 x 150 cm
Collection Claudine et Jean-Marc Salomon

***Nuit n°39*, 2002**
Huile sur toile
100 x 100 cm
Collection privée

Expositions personnelles (sélection) :

2021 *Jacques Monory*, L'Abbaye - Espace d'art contemporain, Fondation Salomon, Annecy, France
2020 *Monory*, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, France
Cosmos Silence on tourne !, LAAC Dunkerque, France
Histoire de l'art chercher personnages, CAPC Bordeaux, France
2019 *Lignes de vie - Une exposition de légendes*, MAC-VAL, Vitry-sur-Seine, France
Rumeurs et légendes, MAMVP, France
2018 *Monory/New-York*, Richard Taittinger Gallery, New-York, USA
2017 *Silence*, Galerie Ernst Hilger, Vienne, Autriche
2016 *Tragedies Monory*, Château de Val Fleury, Gif sur Yvette, France
Du bleu à l'âme, Galerie Sonia Zannettacci, Genève, Suisse
2015 *Mon Cinéma*, Fondation Stampfli, Sitgès, Espagne
2014 *Jacques Monory*, Fonds Hélène et Edouard Leclerc pour la culture, Landernau, France
MONORY, L'aspirateur - lieu d'art contemporain, Narbonne, France
Memento Mori, Galerie Sonia Zannettacci, Genève, Suisse
2013 *Jean-François Lyotard & Jacques Monory*, Space Studios, Londres, Royaume-Uni
Galerie Nathalie Clouard, Rennes
2012 *Grands Formats*, Galerie IUFM Confluence(s) - Université Lyon 1, Lyon, France
Petits Formats, Galerie Anne-Marie et Rolland Pallade, Lyon, France
2011 *Monory Photographe*, Galerie Visconti, Paris, France
Monory, Orangerie de Cachan, Parc Raspail, France
2010 *Monory*, Maison Elsa-Triolet Aragon, Saint Arnoult en Yvelines, France
Evasion, Forteresse de Salses, France
2009 *Tigre*, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, France
2008 *Roman Photo*, Maison Européenne de la photograohie, Paris, France
2005 *Détour*, MAC-VAL, Vitry-sur-Seine, France
Couleurs, galerie Laurent Strouk, Paris, France
2004 *J'ai vécu une autre vie*, Fondation Salomon, Alex, France
2003 *Nocturne*, Espace Paul Rebeyrolle, Eymoutiers, France
Extraits, Ludwig Museum, Koblenz, Allemagne

La Fondation Salomon remercie chaleureusement :

Paule Monory.
Jean-Christophe Bailly, Sylvie Baltazart-Eon, Isabelle Maeght, Philippe Piguet.
Artothèque-médiathèque Bonlieu, Annecy -Collection IAC, Villeurbanne - MAMC+ Saint-Etienne Métropole .
Didier Balducci, auteur du texte du livret.
PPP-Monod, Seynod.

Crédits photographiques:
©ADAGP 2021
Courtesy Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon

Liste des œuvres exposées :

Monet est mort, Technicolor n°1
1979
Sérigraphie en couleurs sur Arches filigrané, signée et numérotée 48/79, Edition Maeght
96,8 x 77 cm
Artothèque – médiathèque Bonlieu, Annecy

Meurtre n°1
1968
Huile sur toile
163 x 391 cm
Collection IAC, Villeurbanne, Rhône-Alpes

Hommage à Caspar David Freidrich n°2
1990
Huile sur toile
162 x 228 cm
Collection Isabelle Maeght, Paris

Spéciale n°17, La Montagne Le Parmelan, vue d'Alex
2004
Huile sur toile
192 x 320 cm
Collection Claudine et Jean-Marc Salomon

Death Valley n°1
1974
Huile sur toile et toile sensibilisée
170 x 490 cm
Collection Sylvie Baltazart-Eon

Nuit n°9
1999
Huile sur toile
100 x 100 cm
Collection Philippe Piguet, Paris

Nuit n°12
2000
Huile sur toile
100 x 100 cm
Collection privée

Enigme n°4
1992
Huile sur toile et néon
150 x 230 cm
Collection privée

Enigme n°3
1991
Huile sur toile
150 x 160 cm
Collection privée

Couleur n°1 Gun Crazy
2002
Huile sur toile, affiche de cinéma sous plexiglas vert
162 x 302 cm
Collection privée

Noir n°5, Rouge de Plomb
1990
Huile sur toile
150 x 230 cm
Collection privée

Noir n°13/2
1990
Huile sur toile
150 x 230 cm
Collection privée

Fragile n°13
1990
Huile sur toile et photographie argentique sous plexiglas
150 x 230 cm
Collection privée

Noir n°9
1990
Huile sur toile
160 x 150 cm
Collection Claudine et Jean-Marc Salomon

Nuit n°39
2002
Huile sur toile
100 x 100 cm
Collection privée

JACQUES MONORY

Exposition du 01 octobre au 19 décembre 2021

L'Abbaye

15 bis chemin de l'Abbaye, Annecy-le-Vieux - 74940 Annecy

Ouvert les vendredis, samedis, dimanches de 14h à 19h

Entrée libre, visite commentée les samedis et dimanches à 15h

Renseignement pour médiations culturelles au 04 50 33 45 43

FONDATION POUR L'ART CONTEMPORAIN

haute savoie le Département

ANNECY