

Entretien

avec Bernard Moninot et Jacques Monory
avril 2011, dans l'atelier de Jacques Monory à Cachan

Céline Leturcq (à Jacques Monory) : la première question à poser, au sujet de votre exposition à la maison Chaillioux de janvier à mars 1998, concerne le choix des œuvres qui y a été opéré. Marcel Lubac est très attentif à ce moment de décision, qui lui permet de construire un propos véritable. Rarement il ne s'oppose à quelques remaniements et suggestions, lorsque le projet se précise autant pour lui que pour les artistes exposés.

Jacques Monory : C'était il y a si longtemps... C'était ce que je faisais à ce moment-là, en général j'expose ce que je fais récemment.

CL : Mais quelque chose de complexe devait être résolu car les grands formats que vous élaboriez d'ordinaire ne rentraient pas dans les espaces de la Macc. C'était un réel problème. Comment rendre compte d'une œuvre qui installe la vision dans de très grands formats, parfois proches d'un panoramique, du cinémascope, et nous plonge dans une couleur, le bleu, qui imprègne toute la représentation ? Il a fallu en quelque sorte que le projet d'exposition s'adapte aux dimensions de la Macc, plus modestes que celles d'un musée par exemple.

JM : Il y avait plusieurs grands formats et des plus petits. Il y avait des objets aussi, un objet avec un revolver, pour moi c'est emblématique. Ce truc-là c'était au sol¹. (Jacques Monory regarde un petit meuble aux tiroirs ouverts reproduit sur une photo de l'exposition publiée dans le journal d'exposition *Le Petit Chaillioux*)

Bernard Moninot : Je me souviens que tu avais l'idée de prolonger la surface du tableau avec quelque chose qui se déploie dans l'espace, et tu avais récupéré pour ce projet un meuble dans la rue.

JM : Dans la rue j'ai trouvé ça ?

BM : Oui, l'objet t'avait intrigué car il semblait ne pas pouvoir tenir debout, il avait été construit bancal dès l'origine, impossible de le placer de manière rationnelle dans l'espace, il était absurde, et tu l'as intégré tel quel dans l'exposition.

JM : Ah ? Continue !

BM : Ce qui t'intéresse à chaque fois c'est que quelque chose de nouveau se passe. Si tu n'avais exposé que des tableaux sans cette intervention dans l'espace, cela aurait été juste une exposition de plus. Tandis que là, il y avait une sorte de réactualisation et une relecture du sens de ta peinture par l'introduction de ces éléments de mobilier, qui étaient associés aussi si je me souviens bien à des films. Mais il n'y avait pas que le revolver, il me semble, il y avait aussi des bobines de films, plus qu'une installation, c'était une sorte de scénographie dans l'espace.

JM : Peut-être y a-t-il eu des projections en-dehors de la Macc ? À Fresnes mais dans un autre lieu.

CL : Oui, la Macc avait aussi organisé la projection de vos films dans une autre structure de Fresnes. Mais ce n'était qu'un rendez-vous ponctuel. L'exposition avait lieu uniquement au centre d'art, à l'exception d'une toile accrochée dans le hall de la mairie, ce qui se faisait à l'époque pour chaque exposition. La peinture la plus imposante était celle que vous venez d'évoquer en effet, devant laquelle un ensemble d'objets complétaient la représentation et intégraient le spectateur, elle s'intitulait "*Énigme n°17*".

JM : Il y avait plusieurs peintures assez grandes et l'exposition s'appelait *Épilogue*... Il y a treize ans !

BM : À cette époque tu appréhendais une période de renouvellement de ton travail, en jouant de la possibilité des dispositifs fictionnels et des indices, comme dans cette exposition, les tiroirs sont entrouverts



J. Monory et B. Moninot dans l'atelier de J. Monory

et complètement de guingois, il vient de se passer quelque chose et l'on s'interroge.

JM : Oui, il y a une mise en scène.

BM : Il y a aussi ces bobines de films qui sortent du tiroir. Et tu avais tracé sur le sol, avec un film collé, l'intersection de deux lignes formant une grande croix, que l'on voit sur la photo de l'œuvre en situation. On y voit les éléments intérieurs et extérieurs au tableau, on oublie des choses, on se souvient mais seulement partiellement de ce qu'on a vu ; une certaine inquiétude s'installe comme au cours d'un interrogatoire de police où l'on a peur de raconter l'histoire de travers. Ça devient problématique, nous ne sommes plus seulement des témoins mais complices.

JM : Je m'en souviens oui. L'œuvre était récente, de 1996, et mesurait trois mètres quarante. Elle a été installée au rez-de-chaussée. Il est en Israël maintenant ce tableau. Il a été acheté.

BM : Dans ton travail, tu as utilisé dès le début des images aux contours découpés et des objets réels sor-

tant du plan. Là c'est encore différent dans ce dispositif : les éléments sortant devant le tableau, le regardeur est incorporé à l'intérieur de la fiction.

JM : Oui j'avais un peu cette tendance comme ça de me servir d'objets extérieurs à ma peinture qui avaient un rapport mental avec mes "petits" travaux. Ils meublent...

BM : Un certain nombre d'éléments sont caractéristiques de ton œuvre. Ils font de toi le créateur d'un monde "monoryen" ; il y a souvent dans ton travail des objets, des éléments qui sont les indices d'une histoire, qui nous interrogent.

JM : Je suis tout à fait narratif. Mais je raconte des histoires incompréhensibles.

BM : Incompréhensible comme notre monde qui est une énigme ! Par contre je me souviens qu'au moment de ton exposition un incident bien réel s'est produit. La ville de Fresnes est à côté de la Maison d'Arrêt et comme le disait Céline l'une de tes œuvres était présentée dans la mairie, sur la peinture il y avait

1. Montage, 1997.

des cibles et des vraies douilles de balles étaient collées sur le tableau. La municipalité a pensé que ce n'était pas possible de l'exposer car on pouvait y voir une incitation au meurtre ! Le tableau a été décroché car dans ce contexte à Fresnes on pouvait l'interpréter comme une apologie du crime...

JM : Confusion, en prison ! Tout le monde y a cru... Un évadé !

BM : D'ailleurs la communication de la municipalité est assez drôle, j'avais lu dans un petit bulletin municipal "Évadez-vous à Fresnes !".

JM : Où as-tu trouvé cette belle phrase ?

BM : Au service de la communication de la ville, quelqu'un avait certainement voulu faire de l'humour...

Je continue dans mes souvenirs à propos de cette période, j'ai exposé à la Macc avant Jacques. Et c'est à la suite de cette exposition que Marcel Lubac m'a demandé si je connaissais Jacques Monory dont il aimait le travail. Pouvais-je les mettre en relation ? Je lui ai donné ses coordonnées. Au début, tu n'étais pas très enthousiaste d'exposer ici, mais par la suite tu as changé complètement d'avis. Il est vrai que lorsqu'on vous propose une exposition, on n'est pas toujours disponible, mais tu t'es pris de sympathie pour Marcel, et tu m'avais confié que pour une fois tu étais en face d'un interlocuteur s'intéressant vraiment à ton travail, vraiment à l'écoute et en connexion avec ton univers. Marcel a accepté toutes tes propositions pour organiser cette présentation scénographique nouvelle. Et tu as dit : je préfère travailler avec quelqu'un comme Marcel avec qui je sens une véritable écoute plutôt qu'avec des gens qui programment mes expos mais qui traitent ça "par-dessus la jambe"...

JM : Je le pense encore !

BM : Marcel c'est curieux, notre rencontre s'est passée en deux fois. Je l'ai connu aux Beaux-Arts de Paris en 1967 étudiant, repérable avec ses cheveux longs, vestes à frange et Santiags, il ressemblait au

guitariste Johnny Winter. Quand je l'ai revu, trente ans plus tard il dirigeait la Macc et à l'occasion d'une exposition de Joël Kermarrec, il m'a proposé de montrer mon travail. C'était en 1997, quelques mois précédant mon exposition au Jeu de Paume à Paris, et ça posait un problème car il ne fallait pas déflorer le contenu de cette grande exposition à caractère rétrospectif. Il fallait faire quelque chose de différent. Marcel avait choisi des dessins sur verre de la série *À Ciel ouvert* et les *Ombres portées*, qui sont des constructions légères et de taille plus modeste. On avait également montré les *Ombres panoramiques*. L'idée de l'exposition consistait à présenter chaque série complète. L'exposition occupait les salles du bas, au premier étage, il y avait Jérôme Pouvaret, un jeune artiste élève de Kermarrec, qui faisait des photographies de petit format en noir et blanc.²

CL : Là encore je pourrais poser la même question : quelle a été la mise en place des séries, comment leur choix s'est-il opéré ? Il me semble que l'accrochage a une grande importance dans votre travail, puisque certaines de vos œuvres jouent avec le mur, par exemple grâce à des jeux d'ombre. Surtout si vous deviez aussi différencier les deux expos, il fallait effectuer un choix judicieux et respectueux de la modestie de la Macc, en tachant de ne pas simplement illustrer votre propos mais bien de l'actualiser.

BM : Marcel est venu à l'atelier et l'on a choisi les œuvres les plus spécifiques. Je réalisais des tableaux. Enfin pour être précis des dessins sur verre avec une technique inventée que j'appelle des *Dessins décollés*. À partir d'un dessin scarifié sur carton, cette matrice est chargée de poussière de graphite, et grâce à l'impact d'un coup de marteau, le tracé est transféré instantanément sur le verre préparé avec une colle. Ces œuvres présentaient une autre curiosité : disposées à quelques centimètres du mur et éclairées elles se redoublaient d'une ombre portée. Ce système conférant à ces dessins une spatialité particulière que l'œil est invité à parcourir dans un mouvement de va-et-vient d'accommodation entre le dessin-obstacle et son ombre portée sur le mur.

Dans cette exposition, d'autres œuvres s'émançaient complètement du support et du plan traditionnels. Le passage vers un autre espace était encore plus radical avec les ombres portées qui sont de petites constructions en corde à piano, formant une structure de lignes soudées. Un certain nombre de points sont localisés et tenus à distance de la structure par des aiguilles. À l'extrémité de chaque épingle est collée une petite plaque elliptique ou circulaire en plastique. Tout est peint en blanc, comme le mur, lorsque l'œuvre est éclairée, on ne voit plus que l'ombre.

Cette exposition marque le moment où mon travail s'est émancipé du cadre, pour se composer directement comme projection sur le mur...

CL : Ce qui était déjà en gestation ? Je crois savoir qu'actuellement, une grande partie de votre œuvre consiste en cela, en cette émancipation qui prend en compte toutes les dimensions du regard, non seulement frontale mais également vers d'autres possibilités, grâce à des installations, à des vitrines, à des dispositifs lumineux. Un autre temps s'installe.

BM : L'idée de ces constructions était venue en fabriquant les dessins de la série *Murmures*, dessins réalisés tout d'abord sur papier, ensuite chaque ligne est remplacée et matérialisée par une tige de corde à piano, les formes étaient découpées dans du plastique collé. Puis cette construction était posée sur une plaque de verre et je saupoudrais au tamis une pluie de poussière de sable extrêmement fine. Grâce à ce procédé, j'enregistrais en négatif la construction. Le dessin exposé à quelques centimètres du mur en lumière ambiante, on ne voyait absolument rien, mais lorsque la lumière directionnelle traversait le verre, apparaissait l'ombre d'un objet absent... Un jour, un ami à l'atelier a vu ces constructions que je ne montrais pas, et il m'a dit que c'est ça qu'il fallait montrer ! L'idée était juste et plus vraie et ces œuvres avaient la force d'un phénomène, elles n'étaient plus une trace.

JM : Oui. C'est subtil, sensible, intelligent ce que tu racontes. J'ai l'impression d'être une grosse brute.

CL : J'aurai donc une question pour vous aussi : fondamentalement, est-ce que l'exposition à la Macc a déclenché quelque chose de nouveau ? A-t-elle eu un impact sur le regard que vous portiez et que l'on portait à votre œuvre ?

JM : Ça n'a rien changé de fondamental car je suis très obsédé si l'on peut dire.

BM : Il y a quelque chose que l'on peut considérer dommageable, les expositions au moment où elles ont lieu ne sont pas signalées suffisamment tôt par des articles importants ! Il est rare que les expositions quelle que soit l'ampleur de celles-ci coïncident avec un article pouvant changer la perception et l'audience d'un travail.

Souvenez-vous de l'exposition de Monory à l'ouverture du Mac/Val en 2005, l'article du Monde regrettrait la décision d'avoir confié à l'artiste la scénographie de son exposition, et se concluait ainsi "L'exposition Jacques Monory reste à faire.", pas très encourageant !

La réception de mon travail dans ce journal n'est pas plus satisfaisante car depuis qu'André Fermigier a cité mon nom, déplorant mon absence dans l'exposition Pompidou en 1972 au Grand Palais³, je n'y ai jamais eu le moindre article.

Mais je ne me décourage pas, je pense souvent au destin de l'œuvre d'Aurélien Nemours.

JM : J'avais organisé le couloir en colimaçon. C'était très bien d'avoir permis que l'artiste construise le scénario de son propre travail. En plus c'était réussi. Ils ont dix lignes à écrire alors...

BM : Tu viens d'utiliser le terme de scénario.

JM : Je suis un peu cinématographique. À la Macc c'était cela.

BM : Le scénario inclut quelque chose d'important : le spectateur est pris entre deux feux et intégré à l'histoire.

2. Bernard Moninot, Jérôme Pouvaret, novembre - décembre 1994

3. 72-72, exposition rétrospective de douze années d'art contemporain en France avec soixante-douze artistes, à l'initiative du Président Georges Pompidou, du 16 mai au 18 septembre 1972, Paris, Grand Palais. L'exposition sera l'occasion de vives polémiques, des manifestations en empêchent l'accès et certains participants retirent leurs œuvres.

JM : Pour l'exposition en colimaçon aussi. Sur un socle avec un petit lapin il était inscrit "Mono la peint". C'est Jean-Christophe Bailly qui a trouvé cette astuce que j'apprécie toujours.

CL : Jacques, à l'époque de l'exposition à la Macc, votre travail bénéficiait-il d'un intérêt sensible ? N'y a-t-il pas eu, notamment à la fin des années 90 un moment d'ombre autour de votre œuvre ? J'ai cru comprendre en effet que la peinture figurative, après avoir été portée au-devant de la scène dans les années 80 et avoir supplanté une certaine peinture abstraite en France, s'est vue délaissée un peu plus tard...

JM : Ce moment-là était un bon moment pour moi. J'ai fait des expos importantes après, comme le Mac/Val.

CL : En 2005. C'est une reconnaissance plus récente ?

JM : J'ai eu comme tous les artistes beaucoup de mal à montrer mon travail. Mais j'ai eu une certaine facilité quand même parce que je suis rentré dans un groupe. Quand c'est le cas, vous avez plein de possibilités, faire partie d'un groupe, d'un mouvement. Si vous êtes vraiment seul, c'est beaucoup plus difficile. Alors en entrant dans le groupe "peinture narrative"⁴, j'ai profité de cela. En fait c'est moi parce que je suis vraiment narratif. Je raconte des histoires.

BM : Tu m'as dit un jour quelque chose qui m'a fait beaucoup rire : "La vie d'un peintre, c'est difficile surtout pendant les soixante premières années !". Maintenant je pense que tu te trompais, en France pour les artistes c'est au moins le double !

Dans la politique de programmation de Marcel Lubac, on ne mesure pas le courage de réussir à tenir avec exigence une telle originalité pendant vingt ans ! Il n'y a pas beaucoup de lieux comme la Macc qui parviennent à tenir une position originale, ouverte et curieuse sur une aussi longue durée. Marcel repère et distingue, il a un œil. Il visite les ateliers et choisit des travaux qui sont souvent exposés pour la première

fois. C'est dommage qu'on n'ait pas pensé à lui pour diriger un lieu plus important.

Il donne la possibilité à des artistes très divers d'accéder à une certaine audience à l'occasion d'une exposition personnelle. Le lieu n'est pas très grand, mais il y a toujours une publication ou un catalogue, c'est comme ça qu'il a fait émerger certains artistes remarquables comme Frédérique Loutz.

CL : Lune des premières expositions pour Frédérique Lucien, Agnès Thurnauer, Christophe Cuzin, Sylvie Fanchon, Mamadou Cissé, Anthony Vérot, Dominique Liquois et d'autres, a eu lieu à Fresnes...

JM : Je n'ai pas tout vu, mais je continue de suivre l'actualité de la Macc, maintenant je sais ce qu'il s'y passe.

CL : Un artiste y est exposé pour la deuxième fois en ce moment, Carlos Kusnir, à dix années d'intervalle. De la part de Marcel Lubac, il me semble que cela témoigne d'une fidélité aux artistes mais également d'une imprévisibilité dans ses choix. La relation s'entretient et évolue, tout reste ouvert.

BM : Pour confirmer ce que tu dis, j'y ai été exposé trois fois. La première, avec mes travaux sur verre et les ombres portées, puis en 1998 sur le thème des carnets d'artistes, à cette occasion, j'ai écrit un texte sur le dessin. Plusieurs films avaient été réalisés sous forme d'entretiens par Marc Plas, il y avait aussi mon ami Gilgian Gelzer. Les vidéos étaient présentées à côté des vitrines où nos carnets étaient exposés. Il me semble qu'il y a une autre exposition après ?...

CL : Celle qui commémore les vingt ans de la Macc ! Deux de vos œuvres se trouvaient à l'étage, dont une "Ombre portée", aux côtés d'un diptyque de Joël Kermarrec et de dessins d'artistes défendus plus récemment par la Macc, Diana Quinby et Mamadou Cissé.

BM : Oui.

JM : C'est magnifique ! Ils se rappellent de tout, les noms de personnes, les lieux...

BM : Il faut dire que la programmation de la Macc prend un sens particulier du fait que l'on sente un individu là derrière, c'est rare ! Marcel a su aussi s'entourer d'une équipe de gens qui s'est renouvelée constamment, chevilles ouvrières du centre d'art, toujours là pour assurer le fonctionnement et la pédagogie des expositions... L'idée est d'avoir une programmation originale qui ne soit pas à la traîne de ce qui se fait ailleurs et qui anticipe certaines fois l'avenir. Le caractère dont témoigne ses choix est le fait d'un esprit libre, ce serait formidable si en France il y avait une dizaine de centres d'art comme celui-ci, les choses changeraient.

CL : Lune des particularités de la Macc consiste sans doute à parvenir grâce à des moyens restreints il faut le dire, à mener des projets d'une grande qualité, comme vous le souligniez tous les deux, relationnels et artistiques.

JM : Tout à fait, quoique le lieu soit "perdu" en banlieue, ce n'est pas excitant a priori, mais la manière dont c'est proposé fonctionne avec les artistes. Grâce à Marcel, cela devient excitant parce qu'on voit qu'il est branché avec d'autres intelligences, alors qu'on pense dans un premier temps que le lieu est un peu perdu.

CL : Très peu d'endroits avec si peu de moyens se maintiennent si longtemps. Car jusqu'à présent la Macc continue à vivre.

BM : C'est très courageux d'arriver à tenir pendant vingt ans à raison de cinq expositions par an, et d'organiser avec sérieux et régularité tout ce qu'il y a autour des expositions, la communication, la pédagogie, les conférences et les rencontres avec le public. C'est un véritable travail de fond à un endroit excentré de Paris. Malgré cette difficulté due à la distance, ce lieu suscite de l'intérêt pour les œuvres de toutes tendances, qu'il expose.

JM : C'est toujours propre ce que Marcel Lubac arrive à montrer.

BM : Il n'y a pas de ligne, et il n'y a rien d'interdit, Marcel peut travailler avec des artistes ayant des démarches extrêmement diverses, lyriques, géométriques, figuratives, hyperréalistes...

CL : Qui touchent quand même la plupart du temps la peinture.

JM : Vous voulez dire que ce qui relie tout ça ce serait la peinture ?

CL : Cet espace-là, que vous évoquiez tout à l'heure. Marcel Lubac porte un intérêt tout particulier à la peinture et son espace, une véritable réflexion se met en place autour de l'œuvre, ce dès les premières expositions, qui, rappelons-le, ont présenté des peintres plus que tout autres artistes : Vincent Creuzeau, Richard Texier, Gérard Duchêne, Jean-René Hissard pour ne citer qu'eux car j'en oublie...

JM : Il fut un temps où l'on rejetait plutôt tout ce qui avait un rapport avec la peinture mais Marcel n'a jamais eu ce préjugé-là.

CL : J'ai cru comprendre qu'en 1990 la Macc avait été créée dans un contexte où la peinture était moins considérée qu'aujourd'hui. L'art conceptuel dominait la scène française ?

JM : Oui.

BM : L'on se rend compte que ce qui reste d'une époque, ce sont les œuvres d'art mais beaucoup d'entre elles auront du mal à tenir dans le temps du fait des techniques pas très fiables dans la durée. Et dans les installations l'évolution rapide des médiums va rendre difficile la conservation de l'intégrité des œuvres et leur restauration complexe. Mais peut-être ce qui sera sauvé c'est juste l'idée qu'à une époque, les artistes auront eu le désir d'explorer tous les possibles, et ça c'est unique dans l'histoire et ça doit nous faire réfléchir.

4. Jacques Monory fait allusion au groupe de la figuration narrative auquel il a été associé, notamment avec l'exposition *Mythologies quotidiennes* organisée par le critique d'art Géraud Gassiot-Talabot et les artistes Bernard Rancillac et Hervé Télémaque au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en juillet 1964.

Le tableau n'a jamais été aussi difficile à penser et si complexe à réaliser que maintenant. Il y a une grande nécessité pour les artistes à créer des œuvres où se concentrent les préoccupations et la complexité de notre époque et c'est peut-être encore par le moyen de la peinture avec des moyens aussi simples, que l'on parvient le mieux à formuler ça.

CL : Comment selon vous les jeunes artistes peuvent-ils se positionner par rapport à celle-ci ?

JM : Pour tous ces artistes contemporains, il y a toujours un détachement parce que c'est une projection mentale en général et pas réalisée avec la main. Dans la peinture il y a un facteur très ancien depuis la Pré-histoire, c'est le rapport à la "chose". Vous faites une chose mais vous la faites avec votre main, ce qui en résulte acquiert une sorte d'authenticité et de vérité.

BM : C'est une décision importante que de choisir de travailler avec des moyens éphémères, dans mon travail parfois je fais ce choix aussi mais c'est toujours avec l'idée que c'est une solution qui permette de continuer par d'autres moyens le dessin ou la peinture.

Dans ton travail Jacques, il y a les films, la photographie et le roman. Et tes tableaux où tu adoptes un point de vue qui instaure avec l'usage particulier que tu fais de la couleur une distance qui crée de l'espace dans ce que tu figures. Le monde de Monory s'impose à nous par cet effet de distance qui paradoxalement crée un sentiment d'empathie et de tendresse. Ce que tu viens de dire est très juste, l'auteur doit incorporer tous les éléments de sa pratique. C'est un sentiment magnétique qui est dépeint dans tes images et c'est ce qui donne à ton travail une identité et ce style absolument unique, vécu en actes picturaux. "Le corps est dans le monde comme le cœur est dans l'organisme". Cette phrase de Merleau-Ponty dit autrement comment le corps s'implique dans tes œuvres.

Actuellement dans l'art contemporain, souvent le style a disparu au profit des solutions formelles offertes par les techniques industrielles et ça donne

l'impression étrange que c'est un même artiste qui fait tout.

JM : Oui. Je me suis appuyé un jour sur une photo et la peinture qui en est sortie avait la même taille : il y avait la photo et à côté la peinture. Normalement, cela aurait dû être pareil. Je copie les photos, je me suis demandé pourquoi j'ai besoin des copies, je suis complètement con. On peut prendre la photo ! Et bien non, ce n'est pas vrai. Je m'en suis donné la preuve lorsque j'ai refait en peinture la photo à sa grandeur et mis les deux côte à côte. Celle qui était peinte était plus intéressante. Alors que la photo était parfaite ! Ce que je crois avoir compris. La main et le cerveau ont un rapport très spécial ; si c'est un appareil qui remplace notre main, dans mon cas en tout cas, c'est beaucoup moins bien. C'est beaucoup moins riche. Pour d'autres qui sont cinéastes purs ça n'a pas d'importance, ils ne mettent pas leurs mains là-dedans !

BM : Est-ce que tu crois que le tableau, objet culturel vieux de plusieurs siècles, porte en lui une vertu particulière, du fait de cette incorporation ?

JM : C'est-à-dire qu'il y a l'histoire...

BM : C'est une possibilité de faire entrer la vie et notre époque dans l'Art et l'Histoire ?

JM : On peut défendre l'inverse. Au contraire, le tableau n'a plus de valeur puisque c'est exactement la position de la peinture comme elle l'a toujours été. Ne pas du tout se servir de peinture, c'est beaucoup plus contemporain.

BM : Oui, mais le fait de prendre des documents et des images de ta vie, comme c'est ton cas et de les déplacer dans le champ de la peinture c'est vouloir la situer dans la perspective d'une plus vaste Histoire ?

JM : Parce qu'évidemment cela renvoie ailleurs... À la Renaissance, on peignait encore avec un pinceau.

CL : Et on ne peignait pas à partir d'une image produite par une machine, ou si peu. Il y avait bien des



J. Monory et B. Moninot dans l'atelier de J. Monory

dispositifs de vision qui subodoraient non seulement l'idée et l'œil de l'artiste, mais surtout sa main.

BM : On peignait avec des instruments comme la camera obscura, où le réel se dépose par projection d'une image sur un verre dépoli. Notre époque nous propose des choix évidemment différents, mais il y a des éléments qui perdurent pour fabriquer une image objective. Pendant le XX^e siècle, il se passe quelque chose de nouveau, de nombreuses œuvres passionnantes se réduisent une fois la disparition de leurs auteurs à l'attitude que les artistes ont adoptée. Ce qu'ils laissent après eux, ce sont les archives de leur propre vie. Par exemple Joseph Beuys qui est un artiste passionnant, a une production d'archives et de traces à caractère quasi religieux. De sa vie et de ses actions, il a fait des reliques plutôt que des œuvres au sens traditionnel, ce qui confère à ce qu'il a laissé un aspect

magique. Par contre dans sa peinture Jacques met en scène sa vie et notre époque, mais c'est différent de la relique. La relique relie par la pensée le fragment à une totalité. Chez Monory, chaque tableau est un tout composé, chaque tableau est un monde, ce qui en fait des œuvres.

CL : Il y a ce contre-exemple en la personne de Marcel Broodthaers. Des documents et des objets d'origines diverses composent son "Département des Aigles". C'est un projet à caractère total qui se joue des protocoles, des symboles et de l'institution par lequel l'artiste ne crée pas directement son matériau mais le rassemble, le collecte, le provoque.

JM : Ça rejoint ce que je disais, ça passe par la main, le cerveau et la main ; tandis que ça ne passe que par

le cerveau quand tu prends l'objet. Tu peux même être sans mains !

CL : Jacques, n'êtes-vous pas en train de remettre en cause notre rapport à l'image contemporaine, filmée ou photographiée ? La "valeur sûre" de notre époque en termes de représentativité, c'est bien plus ce réel capté par une caméra, puis construit sur les bancs de montage, à titre documentaire ou fictif, qu'une peinture sortie de la tête d'un individu !

JM : Oui évidemment. Le cinéma représente beaucoup plus notre époque que la peinture. La peinture c'est comme un cri désolé. D'un type perdu dans une forêt.

BM : J'ai compris que l'image photographique ou l'image mouvement n'était pas mon histoire, c'est déjà de l'Histoire, mais j'ai fait mon "cinéma" en pensant l'apport poétique et imaginaire généré par les techniques optiques de la photographie. J'ai considéré mon atelier comme un lieu où l'on fabriquait une autre réalité, un lieu de projection et une sorte de cinéma...

Si nous accordons tous les deux de l'importance à la fabrication, c'est qu'elle implique un autre rapport au temps et à la vie.

JM : Ce sont deux manières de vivre qui sont au choix !

CL (à Jacques Monory) : Regardez ce que vous aviez écrit pour le journal de la Macc !

JM (se relisant) : "Me persuader que je suis mort ainsi je serai plus vivant."⁵

CL : La situation actuelle n'est-elle pas plus difficile maintenant qu'il y a plus de monde sur le marché et peut-être moins de regroupements possibles ? Vous disiez avoir été identifié à la peinture narrative.

JM : Oui c'est plus commode matériellement. Il y avait plus de possibilités. Une fois que vous êtes un vieil artiste ça n'a plus d'intérêt. Quand on est jeune

artiste pour se montrer c'est difficile, c'est dur et celui qui trouve la chance de pouvoir rentrer sans tricher dans un mouvement aura plus de facilité à se faire une petite place.

BM : Je n'ai jamais participé à un groupe c'est dommage. C'est effectivement difficile de choisir de faire quelque chose en peinture car c'est l'engagement et la construction d'une vie entière. Cet art a besoin d'une maturation sur un temps très long et c'est complexe car il y a toute cette histoire extraordinaire qui nous précède. Au moment où par exemple sont apparues les techniques de la vidéo, tous les artistes qui s'en sont emparés sont entrés dans les collections des musées, parce que c'était un médium nouveau, et ce qu'ils ont produit était de ce fait nouveau. Si l'on observe ce qu'il se passe dans la peinture c'est différent et infiniment plus complexe de transgresser une histoire pareille.

CL : Effectivement, il faut aussi considérer les fractures qui ont traversé le XX^e siècle, on pourrait dire qu'une crise de la représentation s'installe pour le bonheur de certains et le malheur des autres...

JM : Je ne sais pas, c'est peut-être un cri désespéré mais enfin, on est devant une réalité qu'on ne peut pas changer.

Le monde est plutôt façonné par les objets, les mécaniques et les mouvements que par la réflexion sur la motivation. On n'échappe pas à la technique mais on peut la transcender.

CL : Je remarque aussi que des jeunes artistes sont peintres aujourd'hui, qu'un regain d'intérêt pour le dessin laisse à penser que ces procédés, les plus simples qui soient, reviennent en avant, font partie d'un champ de recherche autant que du commerce de l'art.

BM : Oui c'est ce que l'on constate actuellement, ce qui est attirant c'est la simplicité du médium. Christian Boltanski dit dans un entretien à propos de Giacometti, et que je cite très imparfaitement : il y aura toujours un artiste qui avec un crayon sur un

bout de papier saura dire en quelques traits ce qu'il y a d'essentiel dans la vie...

JM : Oui j'ai cru comprendre ça.

CL : Et qu'en pensez-vous ?

JM : C'est-à-dire que ça doit être un besoin profond, humain, que de fabriquer avec la main.

BM : Il y a beaucoup de jeunes artistes qui ont recours au dessin. Jean Hélion disait "avoir eu recours à la figure", dans sa peinture pour dire à nouveau "la complexité du monde". Recours c'est différent de retour au dessin.

Au moment de l'apparition du mouvement de la Figuration Narrative, les artistes produisaient des choses nouvelles, par contre les artistes actuels qui travaillent avec les images de l'actualité du monde font des œuvres qui font bien souvent penser à quelque chose qui existe déjà. Ils peignent comme d'autres avant eux, ils peignent comme toi sans même le savoir...

CL : C'est une vision catégorique !

BM : Dans l'ignorance se joue la comédie des avant-gardes, il est facile de s'illusionner. Mais s'il s'agit de comprendre ce que pourrait être la peinture maintenant, c'est une autre affaire ! Jacques Monory est un novateur par l'utilisation qu'il a fait de la photographie dans la peinture, mais c'est aussi l'un des premiers artistes à avoir associé la peinture à un travail de cinéaste, c'est important historiquement de reconnaître cet apport.

JM : Je n'avais pas les moyens de les réaliser moi-même, c'est très compliqué comme tout le monde sait, et c'est très cher ! Je fais mon cinéma à la maison.

CL : Jacques, continuez-vous toujours à filmer ?

JM : Non, je préfère peindre. Je n'ai jamais vraiment réalisé de films. J'ai filmé des petits bouts.

BM : Le montage filmique correspond au collage pour les peintres, dans tes œuvres le tableau divise la surface en plusieurs plans séquences autonomes qui créent par ces rapprochements un récit ouvert.

J'aime beaucoup ton idée : pour qu'un tableau fonctionne, il faut toujours qu'il y ait un élément contradictoire.

JM : Un film doit durer assez longtemps pour bien s'exprimer. Les beaux films ne peuvent pas durer dix minutes. Le regard sur la toile peut être très rapide et la pensée va derrière le tableau, après. Alors elle peut se développer. L'appréhension de l'œuvre en peinture, vous l'avez en quelques secondes.

BM : Pour revenir à l'histoire de la Macc et de sa programmation, ce qui est vraiment bien, c'est qu'il y a aussi de la part de Marcel un véritable regard sur la scène française.

CL : Oui mais par exemple Léon Golub qui était américain y a été montré, ce qui est singulier car cet artiste n'était pas très exposé en France. Enfin, il est vrai que Marcel Lubac porte une réelle attention à ses contemporains et à ce qui se passe en France.

BM : Oui, si tu regardes bien, en proportion il a fait l'inverse de ce que font les centres d'art. En France quand on voit la réticence répétée par toutes les grandes institutions à ne pas mettre en valeur les œuvres de tous les grands créateurs qui depuis la guerre ont travaillé ici... On peut se désespérer de l'ampleur d'une situation que l'on pourrait qualifier de suicide culturel. On a l'impression d'être un pays occupé dont la politique culturelle est décidée en fonction du marché international. On ne regarde pas sérieusement ce qu'il y a de spécifique ici en France.

JM : Les Français ont été des cons quand ils ont décrété à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, qu'il n'y avait qu'en France qu'on savait peindre ! "Les Allemands sont des grossiers personnages, les Anglais ne savent pas ce qu'est la peinture..." On donnait au monde ces pensées stupides. Je l'ai ressenti, j'ai bien vu ça en Amérique dans les années soixante-quinze.

5. Citation de l'artiste mise en exergue dans le journal d'exposition *Le Petit Chailloux*, Jacques Monory "Épilogue", du 16 janvier au 1^{er} mars 1998, entretien avec Marc Plas, Maison d'art contemporain Chailloux, pp.5-6.

Une fois je suis entré dans une galerie à New York, le type était tout au bout, dans son bureau. Je me suis approché de lui, je lui ai demandé, je suis peintre, est-ce que ça vous intéresse de voir ce que je fais ? Il m'a dit, vous êtes français hein ? Comme ça : "Il y a la porte. Vous êtes nuls les Français !". J'ai trouvé cela choquant, vexant et bête. Mais à la réflexion j'ai trouvé que c'était assez juste. On a dit au monde entier qu'ils étaient tous des crétins en art, que les Français étaient les plus grands peintres, Renoir etc. On leur refilaît ça en pleine gueule et bien maintenant ils nous le renvoient. C'est juste. Il vaut mieux ne pas dire d'où l'on vient !

BM : Une histoire identique était évoquée lors de l'exposition de Ferdinand Hodler à Orsay.⁶ Cet artiste merveilleux envoyait chaque année un tableau à Paris pour le Salon, sans succès. Ses œuvres étaient de vraies merveilles, mais il était considéré avec dédain et mépris. J'ai pu voir il y a quelques années une rétrospective de ses paysages à Genève, au Musée Rath. L'histoire a bien changé, on se rend compte enfin que c'est l'un des plus grands peintres de son époque. Il est extraordinairement en avance, il peint avec une audace supérieure à ce que Mondrian peindra quinze ans plus tard, sa touche et sa couleur anticipent parfois les tout premiers tableaux abstraits de Rothko! Hodler pouvait nous faire pénétrer dans le paysage par la peinture, et nous faire ressentir la sensation de froidure de l'atmosphère en altitude, de silence, et d'éblouissement, aucun autre peintre n'a jamais peint les cimes comme lui.

Jacques a raison nous payons une dette que nous subissons du fait de l'arrogance française qui s'est manifestée pendant un siècle envers tout ce qui se créait d'important ailleurs.

Ensuite la capitale artistique mondiale s'est déplacée de Paris à New York au moment où en 1964 Rauschenberg remporte le grand prix de la Biennale de Venise.

JM : Oui ça a tout changé là.

BM : Le critique d'art Pierre Cabanne était prophétique en écrivant dans Arts "L'Amérique proclame la fin de l'École de Paris et lance le Pop Art pour coloniser l'Europe !".

Bissière de l'École de Paris représentait la France à cette biennale, tout le monde pensait que Bissière allait recevoir le prix et paf ! Le prix de la Biennale est donné à Rauschenberg ! Ce qui est absolument normal car Rauschenberg est génial, mais Bissière est un artiste à qui je rends hommage au passage, car il a été pour moi un artiste qui a compté, lorsque j'ai découvert au Musée des Arts Décoratifs, exposé peu après sa mort, son journal en peinture réalisé au cours de l'année précédant sa disparition.

Suite au prix attribué à Rauschenberg, les Américains ont continué à faire usage du soft power. Ils ont compris qu'ils ne domineraient pas le monde militairement mais culturellement avec le cinéma, le Rock'n Roll, le Coca-Cola et Andy Warhol !

Les œuvres de cet artiste étaient effectivement très pertinentes pour traduire visuellement une nouvelle époque. Je me souviens de la première exposition d'envergure à Paris à l'ARC organisée par Pierre Gaudibert au début des années 70 consacrée à l'artiste Warhol, qui incarnait à lui seul l'Artiste de son époque. Pourtant au vernissage parisien il n'y avait pas foule, une centaine de visiteurs maximum attirés par le sulfureux artiste underground. Le peintre Jean Hélion était là, artiste important mais d'une autre génération, sa présence n'était pour moi pas évidente à ce vernissage, car je pensais à tort qu'il ne s'intéressait pas à Warhol. Il m'a dit "Andy Warhol est un très grand peintre, regardez la subtilité du rapport de ce noir à ce gris argenté" - le tableau était une Liz Taylor sérigraphiée en noir sur fond argenté de peinture pour tuyau de poêle - Et Hélion de se lancer dans un éloge des qualités picturales de Warhol "C'est un très grand peintre !". Alors qu'à cette époque, tout le monde pensait que Warhol se foutait pas mal de la peinture.

CL (à Jacques Monory) : Allez-vous voir le travail d'autres artistes ?

JM : De moins en moins car je suis de plus en plus coincé sur moi-même. Ce n'est pas bien.

BM : Il faudrait que tu racontes la période où vous vous retrouviez tous les jours avec Gérard Gasiorowsky.

JM : Je le connaissais depuis très longtemps. J'ai toujours compris qu'il était vraiment exceptionnel.

BM : Quand il est mort, tu étais chez moi dans le Jura avec Paule ta femme et tu as dit : "Je ne pourrai plus jamais parler de la peinture avec personne, comme j'ai pu en parler avec Gérard."

JM : C'était un amoureux de la peinture ! Il était même devenu fou, il croyait qu'il était le Christ de la peinture, mis sur la croix. Cela paraît stupide ainsi, mais il en était quasiment convaincu. Ce qui devenait antipathique parce que cette espèce de croyance au pouvoir de la peinture et de lui en tant que peintre plombait tout. Il reste exceptionnel.

CL : Bernard, vous qui enseignez, si vous aviez à évoquer la très jeune création contemporaine, que diriez-vous ?

BM : Je suis aux premières loges pour observer la jeune création aux Beaux-Arts de Paris. Dans les ateliers, je vois bien qu'à la différence d'autres écoles dans lesquelles j'ai pu enseigner comme Nantes, qui est une école où j'ai vu apparaître des jeunes artistes qui ont eu par la suite une belle carrière, à Paris il y a beaucoup de peintres. Mais bizarrement moi qui aime particulièrement la peinture, je regrette parfois que les jeunes peintres ne s'intéressent pas à autre chose. Quand j'ai commencé à peindre, j'ai vu les premières expositions de l'Arte Povera, de l'Art Conceptuel, du Land Art... J'étais passionné et tout le temps fourré chez Sonnabend, Alexandre Iolas, Denise René, Claude Givaudan et Yvon Lambert, des galeristes, mais je peignais en admirant et comprenant l'importance de ces artistes. Ces mouvements artistiques m'ont énormément apporté. Actuellement chez les artistes qui peignent, on peut regretter le côté défense de leur pré carré.

Il n'y a qu'à voir lorsqu'on organise à l'école des conférences, les artistes prestigieux qui sont invités ne déplacent qu'une minorité de personnes. J'ai l'impression que beaucoup d'artistes pensent créer en faisant des choses confortables dans leur coin, ce qui est effectivement possible aussi car il n'y a pas de règles. Cependant il est regrettable de constater que trop peu ont la curiosité d'essayer de comprendre leur époque.

Des révolutions se passent actuellement dans d'autres domaines de la connaissance comme dans les sciences, qui nous donnent la possibilité de vérifier comment la réalité change d'aspect lorsqu'on déplace sa pensée.

En 1968, Piotr Kowalski proposait une affiche sur laquelle était inscrit : "Ceci se déplace à 29 Km seconde par rapport au soleil.". C'est tout.

CL : C'est un conseil à donner à la génération montante ?

BM : Je me méfie des conseils, il faut aider autrement et trouver sa propre voie. Ce que j'essaye d'appréhender avec eux c'est plutôt de réfléchir à quelle vitesse évolue-t-on ?

Une rencontre au cours d'une conférence ou la visite d'une exposition peuvent être décisives, mais il faut aussi avoir la chance de se trouver au bon endroit au bon moment.

Je me souviens qu'au lycée alors que je n'avais encore rien décidé, ce qui a tout déclenché s'est produit pendant une semaine où il n'y avait pas de cours où l'on était invité à assister à un colloque sur l'Art ; le premier jour deux mecs sont arrivés c'était Pierre Restany et Arman ; en 1965 j'avais seize ans et ils nous ont projeté des photos de voitures explosées et les *Colères* qui sont des œuvres réalisées à coup de hache sur des pianos, j'étais sur le cul ! Restany a évoqué Marcel Duchamp et Yves Klein ; je me suis dit c'est quoi ce monde de terroristes, en pleine guerre du Vietnam cette violence dans la création était une jouissance libératrice, une puissante protestation, pour moi ça

6. Ferdinand Hodler (1853-1918), du 13 novembre 2007 au 3 février 2008, Paris, Musée d'Orsay.

avait encore plus de force subversive que le Rock'n Roll que j'écoutais.

Un artiste qui réalisait des œuvres à coup d'explosif, c'était incroyable ! Le lendemain un autre homme arrive sur la scène avec sous son bras un 33 tours, il défait lentement la pochette et sans rien dire pose le disque sur la grosse chaîne stéréo et la musique part comme ça... J'ai eu l'impression de décoller de mon siège, c'était Iannis Xenakis et il venait de nous faire écouter l'une de ses œuvres *Pithoprakta*.

De ce jour, je suis allé à tous les concerts de musique contemporaine, j'écoutais à l'époque les Rolling Stones, et ce musicien contemporain nous propulsait dans un tout autre rapport au son. J'étais assailli de questions à propos de l'Art et de ce que faire avec la peinture, par rapport à la puissance que j'avais ressentie au contact de ces œuvres.

Quand on prend la décision de peindre, ce qu'il y a de plus profitable c'est de visiter les musées, les expositions et les bibliothèques, mais pour le maniement des concepts, les philosophes sont beaucoup plus forts, les scientifiques n'en parlons pas c'est un monde passionnant d'idées qui ne nous impose pas d'images.

Qu'en penses-tu Jacques ?

JM : C'est parfait !

CL : Comment vous êtes-vous rencontrés tous les deux ?

BM : Lors d'expositions communes, entre autres celle du C.N.A.C à Paris, *Hyperréalistes américains, réalistes européens*, en 1974.⁷ Je réalisais des vitrines, Jacques des tableaux sentimentaux. Je me souviens parfaitement de sa première exposition à l'ARC intitulée *Velvet Jungle, N.Y.* C'était en 1971.

Mais c'est bien avant cette époque que j'ai connu le travail de Jacques, dans la revue *Planète*, en 1967. Un cahier de huit pages reproduisait ses tableaux dont l'un était intitulé *Partir*, inoubliable ! On y voyait

le visage d'une jeune femme avec en bas du tableau deux séquences d'une vague de l'océan, et aussi l'œuvre *J'ai vécu une autre vie*, je les ai encore clairement dans la tête, et par empathie immédiatement j'ai plongé dans son monde.

JM : On s'est bien connu dans ta maison du Jura. Alain Jouffroy m'avait conseillé de s'arrêter là te rendre visite, jeune peintre très bien.

BM : Suite à cette rencontre dans le Jura tu m'as invité à Paris à ton atelier boulevard Brune où tu étais en train de peindre un étrange tableau : un chien amputé avec un petit chariot à roulettes attaché à la place de ses pattes arrière... Terrible !

JM : J'ai fait un tableau comme ça ?

BM : Tu venais d'en terminer un autre avec un tigre tournant en rond dans une cage et un paysage de banquise, un autre encore était en cours représentant des chevaux bondissant hors des stalles de départ d'une course hippique, la moitié inférieure n'étant pas terminée. Mais un truc m'avait bluffé, ton studio était tout blanc et il n'y avait rien aucun objet, que notre reflet dans un grand mur entièrement recouvert de miroirs, et un singe dans une cage !

JM : La vache oui.

BM : Un singe intenable ! Qui balançait des trucs sur nous.

JM : Il me pissait sur la tête ! Il la visait pour pisser.

BM : Il n'y avait rien, tout était clair et blanc sauf un canapé noir et une table basse sur laquelle nous avons déjeuné avec ton amie Jacqueline Dauriac qui avait une présence magnifique au milieu de ton univers...

JM : C'est toi qui t'émerveilles ! Bravo. La vie est belle.

BM : Une présence violente, directe. Ce qui était nouveau c'est la manière dont tu peignais les femmes modernes. Jacques a été pour beaucoup d'artistes de



J. Monory et B. Moninot dans l'atelier de J. Monory

ma génération un artiste mythique qui savait peindre les femmes comme aucun autre, il y a un grand tableau que j'adore c'est : *Adriana n° 3*, un visage entouré de tigres.

JM : Adriana Bogdan était la femme d'Alain Jouffroy à l'époque. Une femme d'Europe centrale, une comédienne très belle.

BM : Jacques n'était entouré que de belles femmes et il peignait des tableaux qui avaient une charge érotique évidente, qu'ils ont encore maintenant.

JM : Je ne sais pas, Adriana était exceptionnelle.

BM : Dans tes tableaux le sublime et le danger se côtoient, les tigres sont tapis au milieu des fleurs, même dans les instants les plus tragiques et menaçants la beauté est là évidente partout.

JM : C'est bien ça fait un beau final ! Tout a été enregistré dans une petite boîte comme ça ? C'est joli la modernité.

7. *Hyperréalistes américains, réalistes européens*, exposition itinérante organisée par le C.N.A.C., Paris, Musée Boymans van Beuningen, Rotterdam, Hollande, Rotonda della Bessana, Milan, Italie, Cnac Paris.