

ISBN : 978-2-3820319-7-1



9 782382 031971

25,00 €



Messieurs, il fait froid ici

SABINE MONIRYS



Galerie Kaléidoscope

PETER
HANDKE
RAKHEE
BALARAM

SABINE MONIRYS

Biographie



Née à Oran le 10 décembre 1936, Sabine Monirys est autodidacte.

Au début des années 1960, « Sabine » (c’est ainsi qu’elle signe alors ses œuvres) réalise des peintures naïves ; une fillette s’y perd dans des décors déformés par les rêves.

Elle fréquente le peintre chinois San-yu mais aussi Jan Voss, Cheval-Bertrand, Lourdes Castro, Roland Topor ou Guy de Cointet, qu’elle connaît depuis l’adolescence.

Mariée à Jacques Monory avec qui elle a un fils, Sabine se lie d’amitié avec le photographe Robert Frank qui vient de publier *Les Américains*. En dépit des aléas de leurs vies respectives, Robert Frank et Sabine ne cesseront de s’écrire et vivront une amitié de près d’un demi-siècle.

En 1967, Sabine rencontre Jérôme Savary et son Grand Magic Circus : ils tombent fous amoureux. Enceinte de son deuxième fils, elle devient l’héroïne du roman-photo *Letizia* que Savary imagine pour la revue *Ali Baba*, publiée à Milan.

Elle collabore au Grand Magic Circus, illustre un livre pour enfants avec Jacques Prévert, un autre avec Roland Topor…

Dans l’atelier de la rue Santos-Dumont, dans le 15^{ème} à Paris, où elle s’installe avec ses fils Antoine et Robinson en 1974, Sabine entame de grands tableaux qu’elle signe désormais « Sabine Monirys ». Sa peinture s’affirme, le tragique y côtoie une tendre ironie.

Ses passions littéraires (Handke, Woolf, Bernhard, Walser…) affleurent dans le choix singulier des titres ou phrases, qu’elle recueille dans des carnets et expose à ses œuvres.

Elle présente une première exposition personnelle chez Fred Lanzenberg à Bruxelles en 1975 puis deux autres à Paris : galerie du Rhinocéros en 1976 et galerie Krief-Raymond en 1979.

Collaborant à diverses revues (*Daily-Bul & Co*, *Sorcières*…) et participant à nombre d’expositions collectives, le travail de Sabine Monirys est défendu par des critiques tels que Alain Jouffroy, Pierre Gaudibert, Gilbert Lascaut ou Olivier Kaepelin, ainsi que par la grande voix du *Matin de Paris* : Maiten Bouisset.

En 1977, Sabine Monirys participe à la Biennale de São Paulo. De plus en plus maîtrisée, sa peinture observe la violence du monde, s’inspirant le plus souvent de photos de presse.

En 1980, elle expose à la Biennale de Venise. Seule femme française à avoir eu ce « privilège » entre 1970 et 1982, ce moment de « gloire » lui laisse un goût amer : un tableau intitulé *Les Couteaux me terrifient* est poignardé par un maniaque dans une des salles d’exposition.

En 1983, Sabine Monirys expose chez J. et J. Donguy à Paris. Elle emménage dans le 13^{ème} à Paris où elle restera jusqu’à sa mort.

Entre 1976 et 1985, plusieurs œuvres emblématiques de Sabine Monirys intègrent les collections d’institutions telles que le MAM de Paris, le MAMC de Strasbourg, le Musée de Grenoble, le Centre National des Arts Plastiques, ainsi que d’importantes collections privées, en France et à l’étranger.

En 1986, Sabine Monirys opère un tournant. Elle peint des visages sur papier, qu’elle déchire pour n’en garder que les yeux puis lâche ces lambeaux dans une tempête de peinture. La toile est lacérée, grattée, froissée, accueille parfois des débris qui viennent s’agréger au tableau. Elle expose ces œuvres sur papier galerie Hérold à Bruxelles en 1991.

À l’orée des années 1990, Sabine Monirys aborde la sculpture et le dessin. Elle barde des figurines de clous et d’éclats de verre (c’est la série « Les âmes barbelées ») et remplit des carnets de dessins rageurs.

Ces dessins forment une fresque dans laquelle cauchemars et visions sexuelles ont pour contrepoint des phrases à l’humour grinçant glanées dans la presse du jour.

Un livre auquel collabore l’écrivain Nicolas Vatimbella rassemble une partie de ces dessins sous le titre *En vain l’azur* ; il paraît en 2001 aux Éditions du Seuil.

Marquée par l’accident cérébral que subit son fils Antoine Monory en 2003, Sabine Monirys se tourne vers une forme de journal intime – mêlant plantes, herbes et pétales de fleurs séchées à des aphorismes ou pensées écrits au crayon, elle compose de minuscules cahiers qu’elle appelle des « herbiers ».

Avec le temps, les œuvres de Sabine Monirys deviennent plus drôles, plus libres et sur la fin plus paisibles, comme si l’artiste avait atteint, par-delà ses combats intimes, la sagesse à laquelle elle aspirait.

Sabine Monirys décède à Paris le 4 mars 2016.

SABINE MONIRYS



SABINE MONIRYS

Messieurs, il fait froid ici

AVANT-PROPOS / FOREWORD

PETER HANDKE

AVEC UN ESSAI CRITIQUE DE / WITH A CRITICAL ESSAY BY

RAKHEE BALARAM

Avant-propos

PETER HANDKE

Propos recueillis à Paris

le 1^{er} février 2024

Sabine Monirys ne peint presque que des personnages seuls. En cela, elle est moderne par excellence. Il faudrait qu'elle ait un musée. Un lieu pour elle seule. On finira par découvrir sa singularité, entre effroi et joie. L'histoire finira par lui ménager une place, quelque chose comme une baie ouverte sur le ciel, une morsure le long de la mer.

On songe à Paula Modersohn-Becker. Elle et Sabine Monirys ont en commun la gravité. Dans le cas de Paula, la gravité est absolue. On est en pleine tragédie. Alors que Sabine joue... Modersohn-Becker se montre avec gravité ; Monirys se cache avec gravité. Et tandis que chez Paula, tout est figé ; chez Sabine il y a du mouvement, quelque chose d'épique – et qui vous emporte.

Il se pourrait que Paula Modersohn-Becker, Sabine Monirys et Frida Kahlo forment un trio. Dans le cas de Frida Kahlo, la douleur est immédiatement là, visible. Il y a quelque chose de discursif, de presque démonstratif dans sa peinture. Frida se regarde ; elle nous regarde. Chez Sabine Monirys, la douleur sourdre, elle se cache. Les peintures de Sabine Monirys sont comme des énigmes portées par le vent. Là encore, le mouvement...

Les tableaux de Sabine Monirys, c'est une solitude monumentale, et dans la vie – en plus (?) – une tendre ironie. Sabine a souffert d'être femme. Elle était foncièrement généreuse, mais quelque chose en elle se rebellait, partait en guerre contre « la femme généreuse ». Là où, au point culminant de sa douleur et de sa réflexion, Nietzsche dit : ECCE HOMO (l'expression « tendre ironie » est de lui), Sabine Monirys suggère dans un cri : VOICI LA FEMME. Tout en nous intimant de nous taire.

Je me suis toujours demandé pourquoi Sabine Monirys peignait des tableaux si sombres. Et puis un jour, elle m’a offert une petite toile représentant une femme qui tient dans son dos des fleurs de toutes les couleurs. Là encore, l’ironie... Et peut-être aussi, une sensation de danger ? Quand je regarde ce tableau, j’ai toujours l’impression que la femme au bouquet pourrait se retourner, et d’un simple mouvement : me tuer du regard.

Cela me rappelle le peintre Andrew Wyeth et son tableau le plus célèbre : *Cristina’s world* (1948). Ce tableau montre une jeune femme vue de dos allongée dans l’herbe, qui contemple une grange située dans le lointain, au sommet d’une colline. Cette femme semble si paisible, tout semble si parfait, si harmonieux dans la façon dont elle se tient dans l’herbe dans sa robe d’été. Et pourtant, on sent comme une tension, quelque chose d’inquiétant. Or la femme qui a inspiré ce tableau et a servi de modèle à Wyeth avait une maladie dégénérative qui l’empêchait de marcher depuis sa tendre enfance. C’est sans doute ce qui fait la force, la beauté de ce tableau, son mystère aussi. D’un côté, quelque chose d’idyllique, de presque parfait. De l’autre, un drame intime que l’artiste peint, tout en se gardant d’en livrer le secret.

Sabine Monirys procédait ainsi, avec infiniment d’esprit, de délicatesse. D’un côté, quelque chose de monumental, de résolument sombre, d’imposant dans sa peinture. De l’autre, une grande retenue, une grande délicatesse...

Ses tableaux sont faits pour être vus dans des musées. Ils sont faits pour être contemplés dans leur solitude, avec autour d’eux de l’espace, du silence.

Sabine Monirys évolue sur un fil qui n’appartient qu’à elle. Ses peintures résistent à toute interprétation. En les contemplant, on se dit seulement : « Son esprit a vu les choses ainsi. » Et de l’esprit, elle en avait beaucoup. Alors, on se tait.

Elle est une enfant blessée, qui s’est mise en route avec sa blessure. Mais en disant cela, en prononçant le mot *blessure*, j’entends : « God *bless* her ».

Chez Sabine Monirys, la blessure est une bénédiction.

Foreword

PETER HANDKE

Interviewed in Paris

on February 1st 2024

Sabine Monirys was a modern artist *par excellence*. The figures she painted were mostly solitary, like she was. I have no doubt that future generations will come to understand her work and how well she walked the line between fear and joy.

I know that one day there will be a museum devoted to the work of Sabine. It will be a place for her alone. In my mind’s eye the place given to her will be open to the sky, somewhere beside the sea.

Sabine shares a certain gravity with Paula Modersohn-Becker. In Paula’s case the gravity was absolute and tragic. But where Paula revealed herself through gravity, Sabine hid playfully behind it. And whereas in Paula’s case everything is frozen, with Sabine there’s epic movement – and it sweeps you away.

Paula Modersohn-Becker, Sabine Monirys and Frida Kahlo are akin. With Frida Kahlo, pain is instantly visible. There’s something discursive, almost demonstrative about her paintings. Frida defies herself, and in doing so, defies the rest of us. But the pain in the work of Sabine remains hidden. Her pictures are enigmatic, like messages blowing in the wind. Here again, movement...

Sabine, in life, was a combination of monumental solitude with Nietzschean ‘tender irony’. She suffered from her womanhood, and had great difficulty reconciling her femininity with her career as an artist. She was fundamentally munificent and generous, but something in her rebelled against the very idea of being so. Where, at the height of his intellectual torment, Nietzsche cried ECCE HOMO, Sabine yelled: VOICI LA FEMME, and there was no answer.

I often wondered why she painted such dark pictures. Then one day she gave me a small painting of a woman with a bouquet of bright flowers. Here again, irony... and a hint of danger. Whenever I look at this painting today, I have the impression that the figure with the flowers might suddenly turn and kill me with her eyes.

The figure reminds me of Andrew Wyeth's painting, *Cristina's World*, of a young woman in a tawny field, looking up at a grey house on the horizon. She looks so peaceful in her summer dress, everything seems so perfect, so harmonious in the way she stands in the grass. And yet there's tension, something disturbing. We now know the woman who inspired this painting and served as Wyeth's model had a degenerative disease and had been unable to walk since childhood. Hence the strength, beauty, and mystery of the scene. On the one hand, something idyllic, almost perfect; on the other, an intimate drama that the artist has incorporated but subtly concealed.

Sabine worked in a similar way, with infinite wit and delicacy. On the one hand, there's something monumental, resolutely dark and imposing about her paintings; on the other, great restraint, wondrous delicacy...

So her works belong in a museum. They are meant to be contemplated in solitude, with space around them, and quiet.

Sabine moved along a path that only she knew. Her paintings resist interpretation. When I look at them, I can only think: "This is how her spirit *saw* things". And she had a lot of spirit.

She was like an injured child, painting her wound to heal it. As I say this, I hear Hölderlin's phrase: "Come into the Open, Friend!"

Sabine Monirys made a blessing of her wound.

« Passage »
1973, huile sur toile
120 x 120 cm





« Appelez-moi Dieu »
1974, huile sur toile
130 x 130 cm



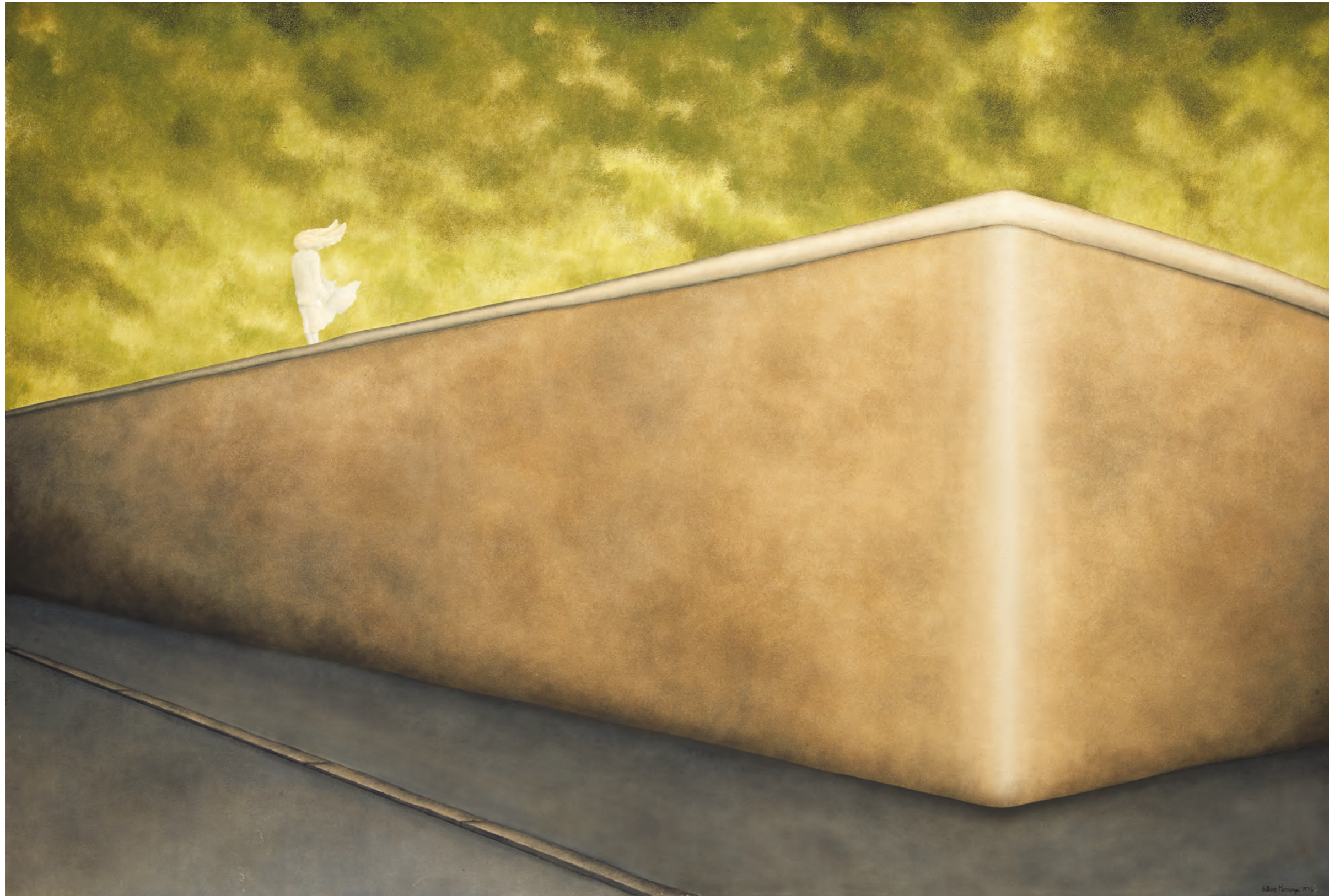
« La nuit du 25 au 30 janvier »
1974, huile sur toile
96,5 x 145,5 cm



Sabine Maitings '75



C'était l'été
1976, huile sur toile
152,5 × 130,5 et 152,5 × 86 cm





Le commencement du monde
1975, huile sur toile
38 x 46 cm



« Encore des morceaux »
1974, huile sur toile
19,5 x 24 cm



Le chemin de la pelouse brumeuse
1975, huile sur toile
113 x 196 cm



Peut-être la lumière était-elle trop vive ?
1976, huile sur toile
130 x 50 cm et 130 x 130 cm

La traversée des apparences
1976, huile sur toile
130 x 97,5 cm









Doucement, doucement la mort chante sa chanson
1976, huile sur toile
114 x 162 cm



Il lui fallait une fois encore voir les étoiles
1976, huile sur toile
140 x 200,5 cm





On ne doit pas aller dans toutes les chambres
1977, huile sur toile
130 x 195 cm



Messieurs, il fait froid ici
1977, huile sur toile
130 x 162,5 cm

Archives Sabine Monirys / Polaroid

Lorsqu'elle s'installe rue Santos Dumont en 1974, Sabine Monirys a pour la première fois un atelier où travailler en toute liberté.

Outre qu'il fait partie du quotidien de l'artiste, l'usage du Polaroid remplace ici le carnet de croquis : il permet à Sabine Monirys de fabriquer sa propre iconographie,

L'artiste s'amuse, joue à cache-cache avec sa propre image, offre à sa solitude un terrain de jeu.

Inside/Out.

Grâce au Polaroid, son intimité est mise à distance ; elle pourra maintenant être peinte.

« Pas vue, pas prise ! » semble nous dire Sabine Monirys. Si elle pose devant l'objectif, c'est tout à la fois pour nous parler d'elle et pour mieux disparaître.

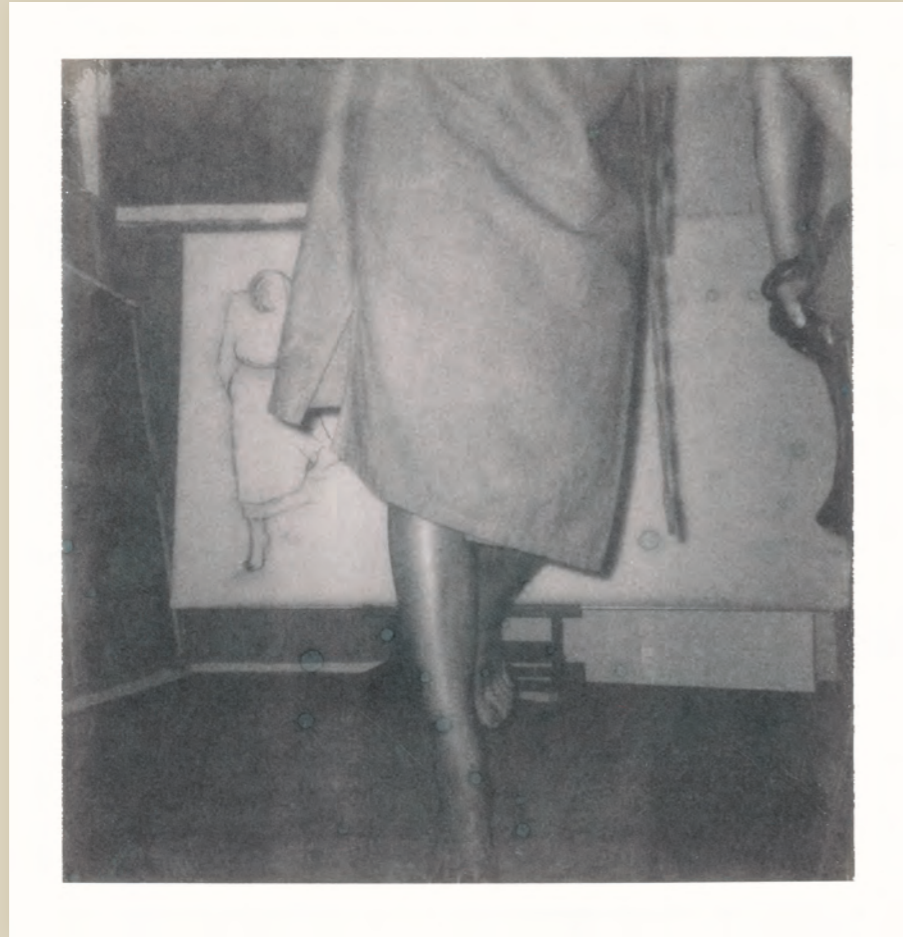
La femme sans visage.













When Sabine Monirys moves to rue Santos Dumont in '74, it is the first time she has a studio of her own, a place where she can work with complete freedom.

Not only is Polaroid part of the artist's life in the mid 70': it replaces the sketchbook, enabling Sabine Monirys to create her own iconography,

The artist entertains herself, plays hide-and-seek with her own image, offers her solitude a playground.

Inside/Out.

Thanks to the Polaroid, her intimacy is put at a distance; she can now be painted.

"Not seen, not taken", Sabine Monirys seems to be telling us. If she poses in front of the lens, it's both to tell us about herself and to better disappear.

The faceless woman

Réalisés dans l'atelier de l'artiste
Technique : Polaroid noir & blanc
Dimensions : 8 cm × 8 cm
Non daté, approx. 1974
Photographe non identifié
© Succession Sabine Monirys

peintures 1978–1986



Vous êtes tous ici bizarrement silencieux
1978, huile sur toile
130,5 x 195,5 cm



Bon, asseyez-vous et pleurez!
1979, huile sur toile
130 x 195,5 cm

La confusion, elle aussi, tient compagnie
1980, huile sur toile
150,5 x 150 cm







Vous pouvez dire que vous avez de la chance
1984, huile sur toile
115 x 197 cm



*Le ciel aurait la chair de poule s'il savait
les choses que nous ignorons*
1986, huile sur toile
130 x 195,5 cm

Sabine Monirys : Messieurs, il fait froid ici

RAKHEE BALARAM



Regretter ?
Je suis incapable de regretter.
1996, bois, métal, carte postale
peinte et couteau
50 x 36,5 x 28 cm

Ils auront beau passer la tête là-haut et me crier « Reviens auprès de nous, ma chérie ! », je me contenterai de regarder en l'air et de dire « Dites-moi d'abord qui je suis [...] ».

Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles* (1865)

Inutile de se cacher la vérité. Je ne réagis plus comme avant. Maintenant, je pleure mal. Quelque chose a changé en moi autant qu'ailleurs. Les rues se sont vidées, il n'y a presque plus personne dans les villes, et encore moins dans les campagnes, les forêts.

Le ciel s'est éclairci, mais il reste terne [...]. J'ai l'air d'être au bord du sanglot, mais rien ne vient. Il faut que j'aille chez le régleur de larmes.

Antoine Volodine, *Des Anges Mineurs* (1999)

Tu connais un écrivain qui s'appelle Thomas Bernhard ? Je l'aime beaucoup beaucoup, et dans son autobiographie d'enfance, il clame qu'il « faut aller dans le sens contraire ». Et c'est très important pour moi¹.

Sabine Monirys (2007).

¹ Email de Sabine Monirys à l'autrice, 18 février 2007.

Guerre froide

Les moments fugitifs peints par Sabine Monirys définissent une époque. Alors que Jean Clair voit la peinture entrer, dès le milieu des années 60, dans ce qu’il nomme une « ère glaciaire », les toiles lisses et énigmatiques de Sabine Monirys évoquent dans un même geste les angoisses du moment, une conscience forte de l’injustice sociale et l’isolement personnel d’une femme qui cherche à s’affirmer. Ces œuvres singulières troublent les présentations rutilantes de toute une génération de peintres ; elles remettent en question le consumérisme et le mythe du progrès social qui prévalaient en France à la fin de ce que l’on a appelé les « Trente Glorieuses² ». Thomas Bernhard, écrivain autrichien que Monirys admirait, écrit dans *Le neveu de Wittgenstein* à propos de son « désespoir » : « je n’ai pas honte de prononcer ce mot, parce que je n’ai plus l’intention de me mentir à moi-même ni d’enjoliver quoi que ce soit, là où il n’y a plus rien à enjoliver, dans une société et dans un monde où tout est constamment enjolivé, de la façon la plus répugnante. » Une énergie vitale, un vent violent et des forces incontrôlables se soulèvent dans les toiles de Monirys réalisées entre le milieu des années 70 et le milieu des années 80. Est-ce pourtant le désespoir – ou est-ce une ironie mordante – qu’elle exprime au travers du titre : *Messieurs, il fait froid ici*, une œuvre datant de 1977 ?

Par un jeu subtil et indéterminé, Monirys capture l’instant ; le temps est présenté et saisi. Et pourtant, ses toiles sont comme des poupées russes, des *matriochkas* qui – par ironie ou par jeu – se cachent autant qu’elles se révèlent. Elle s’appelle « Sabine », mais tient tête au mythe grec de la capture et de l’enlèvement des « Sabines », défiant leur statut de victime en représentant la force d’âme des femmes, leur art d’être constamment en mouvement – et de changer de forme. On le voit bien, leurs cheveux flottent au vent – ils rendent impossible toute capture, – et le *ravissement* est ailleurs. Dérivé du latin *raptura* – « saisir » –, il n’est autre que le processus même qui permet à l’artiste de laisser surgir les images, de les voir revêtir une dimension esthétique. Le travail de Monirys se distingue en cela des « images-choc » de la Figuration narrative telles que les définit Gérard Gassiot-Talabot³. Ses peintures sont empreintes de subjectivité, d’humour et d’une immense humanité.

Peinture-Fiction / Fiction-Peinture

En 1975, Pierre Gaudibert, l’un des conservateurs et critiques d’art les plus influents de son époque, qualifie le travail de Sabine Monirys de « peinture-fiction⁴ ».

² Jean Clair, *Art en France : une nouvelle génération*, Éditions du Chêne, Paris, 1972, p. 10. « Néanmoins, lorsqu’il commence à se manifester vers le milieu de la décennie, par exemple en 1964, lors de l’exposition des *Mythologies Quotidiennes*, les observateurs constatent vite un changement de climat, comme un refroidissement soudain : il semblait qu’on entrât dans une ère glaciaire. » À propos des Trente Glorieuses, voir Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses ou La révolution invisible de 1946 à 1975*, Fayard, Paris, 1979.

³ Gérard Gassiot-Talabot, *Mythologies Quotidiennes*, catalogue d’exposition, Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, juillet-octobre 1964, n. p. Au sujet d’une nouvelle génération d’artistes, il écrit : « ils vous imposent la vision d’une image-choc prise dans le mouvement même de la vie […] ils réintroduisent le sens de la durée dans le contexte pictural. »

⁴ Pierre Gaudibert, « Sabine Monirys ou la peinture-fiction », Galerie Fred Lanzenberg, Bruxelles, 1975.

⁵ « L’univers plastique qu’elle nous propose se *tient au bout du monde* ». (Souligné par Gaudibert.) *Ibid.*

⁶ Maiten Bouisset cite Marcel Duchamp à propos des titres de Monirys dans « Quatre tableaux de Sabine Monirys », *XX^e siècle*, Nouvelle série, XL^e année, n°50, 1978, p. 148–149, p. 148.

⁷ Email à l’auteure du 05 mai 2008.

⁸ Voir *Sorcières*, n°7 (1977), n°8 (1977), n°9 (1977), Éd. Albatros, Paris.

⁹ Sur Monirys, voir Geneviève Breerette « Messieurs, il fait froid ici », *Le Monde*, 24 janvier 1979. Sur les expositions de femmes artistes, voir Breerette « Du côté des artistes femmes », *Le Monde*, 31 décembre 1977.

¹⁰ Gilles Plazy « Le parti-pris de la peinture », in *Kijno – Margerie – Monirys – Yeru*, catalogue d’exposition, Biennale de Venise, Pavillon français, Association Française d’Action Artistique, Ministère des Affaires Étrangères, 1980.

Les « paysages intérieurs » qu’elle fait surgir – sans discours ni analyse – sont des « fantômes exorcisés », des espaces froids et isolés que le critique situe dans un lieu imaginaire, situé « au bout du monde⁵ ». Bien que Gaudibert interprète le travail de Sabine Monirys de manière figurative, il souligne l’usage de la fiction dans son œuvre. En témoignent les titres qu’elle choisit, dont beaucoup proviennent des écrivains qu’elle aimait. Ces titres longs et sinueux ajoutent aux œuvres une couche supplémentaire, quelque chose comme « une couleur nouvelle⁶ ». Ils sont un contrepoint à l’image seule telle que le spectateur la perçoit. Les livres enthousiasmaient et ravissaient Sabine Monirys. La palette de ses lectures : Peter Handke, Nadejda Mandelstam, Anna Maria Ortese, Robert Walser et Virginia Woolf… était sophistiquée, large et inclusive. Cependant, la « peinture-fiction » dont parle Gaudibert est l’indice d’une réalité plus vaste : celle que ressentaient les femmes françaises à une époque où les conditions de vie et les choix qui leur étaient donnés s’invitaient au centre de l’espace public grâce à l’émergence du MLF, ou Mouvement de libération des femmes. Le silence, la solitude ou l’aliénation s’expriment dans des tableaux tels que *Ils sortaient tête nue jusqu’à ce qu’il soit midi un jour* (1974), *La nuit du 25 au 30 janvier* (1974), et *Il fait froid* (1974), dont les fonds aux formes tempétueuses engendrent un sentiment d’isolement.

Cet isolement fait écho à la condition des femmes dans les années 70 et au manque de soutien dont les femmes artistes pâtissent. Sabine Monirys ne participe pas explicitement aux luttes des femmes du MLF ; elle exprime même à leur égard une certaine réserve. Interrogée sur sa participation à un groupe d’artistes exclusivement féminin, elle n’hésite pas à souligner son indépendance : « […] la lutte *en tas* n’est pas tellement mon truc⁷ ». Certes, l’artiste côtoie occasionnellement des cercles féministes qui attirent l’attention sur la condition des femmes. Elle assiste à quelques réunions du groupe « Psychanalyse et Politique », mais reste toujours à la marge. Elle publie également dans des revues féministes consacrées à l’art et à la littérature des femmes, comme *Sorcières*, mais rechigne à s’engager dans les débats qui s’y déploient⁸. En revanche, les critiques qui, comme Geneviève Breerette, du journal *Le Monde*, écrivent sur les artistes femmes, publient sur son travail⁹. Et Monirys est proche de femmes artistes et de fortes têtes, qu’elles soient linguistes, écrivaines ou intellectuelles. On peut citer Lourdes Castro, Giovanna Madonia et Milvia Maglione ; elle fréquente en outre Alexandra Roussopoulos (fille de la cinéaste Carole Roussopoulos), Dany Bloch et Xavière Gauthier. Ces cercles ont à l’époque une certaine importance : ils permettent de nouer des réseaux de solidarité, de faciliter l’expression des femmes. Les critiques hommes, comme Gilles Plazy (influencé, peut-être, par sa grande beauté), mettent eux l’accent sur le mystère et sur le silence de Sabine Monirys : « La beauté, sans doute, n’est qu’un sphinx¹⁰ », écrit-il dans le catalogue de la Biennale de Venise de 1980, à laquelle Monirys participe.

Passage(s)

Les femmes-enfants qui hantent des toiles telles que *Sans titre* (ou *Alice*) (1974), et *Elle se leva pour aller au wagon-restaurant* (1975), semblent perdues et seules face aux forces écrasantes d'un monde où les asymétries de pouvoir sont évidentes. La fatigue est patente dans *Elle se leva...*, et la femme en position foetale connue (coïncidence ou non ?) sous le nom d'*Alice* ressemble à la célèbre héroïne victorienne de Lewis Carroll tombée dans le terrier du lapin.

En marge du thème de la femme-enfant (et pour ainsi dire, lui faisant écho ?), la sexualité devient explicite dans une œuvre comme *Passage* (1973), tableau pop qui questionne sans détour la violence du patriarcat. Cette peinture montre un fauteuil rose charnel qui singe le corps et les seins d'une femme, avec du sperme lâché sur un coussin. Le geste de Sabine Monirys, qui assimile le corps féminin à du mobilier, rappelle les tropes surréalistes. Il préfigure la posture rebelle du mouvement punk et la sexualité franche des Young British Artists des années 90. On songe à la sculpture caustique de Sarah Lucas *Au Naturel* (1994) qui montre un matelas défoncé sur lequel gisent des légumes et un seau évoquant les organes sexuels d'un homme et d'une femme, ou encore à la photographie *Self-portrait with Fried Eggs* (1996), qui montre l'artiste assise sur un fauteuil, deux œufs au plat sur la poitrine et les jambes écartées dans un geste désinvolte d'auto-objectivation. Selon Gaudibert, le fauteuil de Sabine Monirys, son « père fauteuil », est sémiotiquement lié au « père phallus » que l'on retrouve dans l'œuvre *Appelez-moi Dieu* (1974)¹¹. Dans ce tableau, l'artiste place un fauteuil identique à celui de *Passage* au sommet d'une masse nuageuse avec – assis sur son trône – un homme minuscule et en pleine érection, au centre du tableau. Autour de lui, les nuages ressemblent à du sperme. Ces œuvres témoignent du féminisme « antiféministe » de Sabine Monirys ; elles révèlent sa manière à elle de questionner l'égalité des sexes.

Au milieu des années 70, Sabine Monirys vit avec deux enfants rue Santos-Dumont dans le 15^{ème} arrondissement, à Paris. Jonglant entre exigences artistiques et obligations domestiques, c'est la première fois qu'elle dispose d'un atelier à elle. Elle a rompu successivement avec deux hommes aux fortes personnalités : son premier mari Jacques Monory et le metteur en scène Jérôme Savary. La rue Santos-Dumont, où elle vit de 1974 à 1983, représente pour Monirys une période d'épanouissement créatif pendant laquelle elle élève seule ses deux fils, Antoine et Robinson. À une époque où le MLF attire l'attention sur la vie des femmes et la difficulté de concilier responsabilités familiales et travail, Monirys assume les deux. Les slogans du mouvement tels que « Un homme sur deux est une femme » contribuent à questionner le sort des femmes ou font écho à l'inégalité à laquelle elles sont confrontées, tandis que

¹¹ Pierre Gaudibert, « Sabine Monirys ou la peinture-fiction », Galerie Fred Lanzenberg, 1975.

les rares événements axés sur la vie créative des femmes tels que la Foire des femmes à Paris en 1973, soulignent les défis auxquels elles doivent faire face pour réussir dans le domaine de l'art – ou de la création¹². Dans ce contexte, l'indépendance de Sabine Monirys, sa façon d'associer une pratique artistique florissante et une vie de famille – son fils Robinson se souvient d'elle peignant lorsqu'il rentrait de l'école – révèlent les tensions et les pressions inhérentes à chaque rôle.

Oran-je

Née à Oran en Algérie en 1936 et ne s'installant en France qu'en 1951, Monirys partage ses racines avec l'écrivaine Hélène Cixous (née en 1937). En nommant sa ville « Oran-je », Cixous rend sa personnalité propre et sa ville de naissance indissociables¹³. Façonnée par l'expérience de l'Algérie colonisée, par une famille multilingue composée de parents juifs algériens et allemands et par un foyer où l'on parlait français, allemand, anglais et espagnol, l'écrivaine partage avec l'artiste des origines juives. Hélène Feguine, la grand-mère de Monirys, est originaire de Samara, en Russie ; elle que Sabine appelait « Lola » lui parlait russe lorsqu'elle était enfant¹⁴. « La langue russe, si belle et si mouillée, me fait craquer » écrit-elle dans un mail, se remémorant son enfance. « Lola » est médecin de formation, une profession rare pour une femme à l'époque¹⁵. Elle a épousé Jules Abadie, chirurgien rencontré à Odessa et devenu par la suite maire d'Oran.

Cixous, écrivaine et théoricienne de l'écriture féminine, déclare dans *Le Rire de la méduse et autres ironies* (1975) : « Il faut que la femme écrive la femme. » La même année, Gaudibert qualifie la peinture de Monirys de « peinture-fiction ». Doit-on en conclure que Monirys *écrivait la femme* en peignant ? Qu'elle désignait dans sa peinture un espace *purement féminin* ? Les critiques ont souligné la manière dont l'espace est désigné comme *féminin* dans l'œuvre des femmes écrivains :

Elle [Cixous] fait usage d'un espace disloqué pour inventer au travers de l'écriture une représentation de la femme qui transcende la structure sociale et pour ainsi dire la loi, montrant une femme luttant jusqu'aux confins d'elle-même jusqu'à atteindre une forme d'abstraction de la liberté¹⁶.

Ainsi, la femme telle que l'a représentée Monirys dans des tableaux tels que *La nuit du 25 au 30 janvier* (1974), ou *Il fait froid* (1974) atteint-elle les confins d'elle-même et du monde ; ainsi déambule-t-elle dans des espaces où elle semble rencontrer, sinon la liberté, du moins l'illusion de celle-ci.

¹² Beatrix Andrade, « La foire des femmes », *L'Express*, 19–25 mars 1973.

¹³ Voir Hélène Cixous, *Vivre l'Orange*, Éditions des femmes, Paris, 1979.

¹⁴ Diplômée de la faculté de médecine de Montpellier, première femme chirurgienne pendant la Première Guerre mondiale, Hélène Feguine est une femme exceptionnelle.

¹⁵ Email à l'autrice, 18 février 2007.

¹⁶ Pamela Shurmer-Smith, « Cixous' spaces: sensuous space in women's writing », *Ecumene*, Vol. 1, n° 4, octobre 1994, p. 349–362, p. 354.

Dans le tableau *Sans titre* (ou *Alice*), l'espace cesse d'être un lieu de liberté pour devenir un lieu de perte, d'abandon. Dans ce tableau, qui fait écho comme aucun autre peut-être à l'histoire intime de l'artiste, une jeune femme git sur le sol : inanimée. Un soulier (on sait que le soulier évoque pour Freud¹⁷ les parties génitales de la femme) manque à son pied, et ses cheveux (autre fétiche célèbre) évoquent une flaque de sang. L'érotisme du célèbre tableau de Fragonard *Les Hasards heureux de l'escarpolette*¹⁸ – dont Sabine Monirys a inversé les codes dans un dessin érotique réalisé à l'époque du Grand Magic Circus – fait place ici à l'image saisissante d'une femme pour ainsi dire « tombée de la balançoire », et comme abandonnée à son propre destin.

Les paysages de Monirys, d'un vide saisissant et tourmentés de lumière, semblent pervertir la tradition romantique allemande. Plutôt qu'un homme surplombant l'abîme depuis le sommet d'une montagne comme dans *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818), plutôt qu'un homme seul face aux immensités de la nature comme dans *Le moine au bord de la mer* (1810), deux œuvres de Caspar David Friedrich, ce sont des personnages exilés au sein de tempêtes de couleur que Sabine Monirys fait émerger de ses toiles. Aliénés, s'agrippant ou luttant, perdus au sein de vastes espaces vides, ils sont une allégorie du processus pictural même. Monirys peint de grands formats ; le toucher, les notions de saisie et de perte y sont omniprésents. Cela est manifeste dans *La traversée des apparences* (1976), où une main d'homme s'accroche avec fermeté au manteau d'une femme ; un homme perd au contraire toute prise avec l'arrière-plan de la toile dans *Il espérait que personne n'ouvrirait la fenêtre* (1976) ; dans *Elle se leva pour aller au wagon-restaurant* (1975), une femme tente de se redresser alors que tout vacille, les qualités haptiques formant un rempart contre le vertige.

C'était l'été

Bien qu'il ne soit pas exclusivement centré sur l'haptique, comme c'est le cas d'autres tableaux, *C'était l'été* (1976) est une méditation sur le lien entre la femme et la toile avant que celle-ci ne soit apprêtée. Monirys semble faire un pied de nez aux groupes d'avant-garde exclusivement masculins des années 70 tels que Supports/Surfaces, qui scindaient le support de la toile pour des raisons purement idéologiques. Avec Monirys, la toile devient une robe, une extension du personnage lui-même, elle se déroule comme un tissu sans fin. Les peintures *Vous comprenez, vous, qu'on se jette par la fenêtre* (1977), et *Vous êtes tous ici bizarrement silencieux* (1978), montrent des femmes tenant ou saisissant des tissus pareils à de la toile vierge – ou non apprêtée. Là encore, Monirys se singularise vis-à-vis de l'avant-garde ; à la marge

17 Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (New York: Basic Books, 1963), p.21, ft. 1 on shoe or slipper as symbol of female genitals, p. 21, ft. 2 on feet and hair as fetishes.

18 Sur le dessin en question, un homme se balance sur un trapèze, le sexe en érection. À ses pieds, quelques mètres plus bas, une femme soulève ses jupes, offrant joyeusement sa croupe... Monirys évoque Fragonard dans un mail à l'autrice du 2 janvier 2008 : « Je suis allée voir Fragonard ; certains dessins et certaines peintures m'émerveillent (...) C'est une peinture si libre, ce que j'espère toujours arriver à attraper. »

ou « décentrée », elle fait une critique astucieuse des tendances de son temps. Le tableau *Passage* (1973) prend part aux débats qui font rage entre expressionnisme abstrait américain et Nouvelle figuration, deux mouvements majoritairement masculins. Le fauteuil peint en « rose de Kooning » et la flaque de sperme qui le souille évoquent avec une ironie mordante la technique hypermasculine du *dripping* qui, de Pollock à Rauschenberg en passant par Georges Mathieu, a « entaché » tant de toiles.

Larvatus prodeo, j'avance masquée

Les tensions liées au fait d'être une artiste femme dans un monde où les hommes exercent un énorme pouvoir sont abordées de façon explicite par Monirys. Mais c'est aussi la crainte qui s'exprime dans ses œuvres. Elle prétendait ne plus savoir pourquoi elle en était venue à couvrir le visage de ses femmes avec des cheveux, mais faisait remarquer que, dans ses peintures : « ce sont toujours les femmes qui sont couvertes et non les hommes », soulignant là une différence de traitement¹⁹. Monirys choisit de cacher ou de dissimuler le visage de ses femmes à une époque où le MLF s'efforce de mettre en avant celui-ci au travers d'affiches, de magazines et de campagnes, et alors que les femmes artistes commencent à suivre le mouvement²⁰. Des critiques comme Alain Jouffroy ont beau parler « d'anonymat » à propos de l'œuvre de Sabine Monirys, le choix de couvrir le visage des femmes va plus loin : il suggère l'universalité de la condition féminine²¹. L'artiste décline l'idée de « femme masquée », de femme au visage ou au corps dissimulés derrière des étoffes ou des cheveux, mais derrière les cagoules rouge sang du tableau *Reste la question du ciel* (1977), ce sont des visages d'hommes que l'on devine. Ce tableau sinistre évoque les scènes de torture insoutenables peintes par les expressionnistes allemands tels que Erich Heckel ; pour la critique Anne Sizaïre, ils évoquent aussi le cinéma et le théâtre expressionnistes allemands²². Pourtant, la main qui émerge de la figure de gauche semble être celle d'une femme. Mystère.

Dans le tableau *Messieurs, il fait froid, ici* (1977), qui s'inspire d'une photographie représentant le rideau cachant le cercueil d'Elvis Presley lors des cérémonies d'adieu au chanteur qui se tinrent à Memphis, la mort est encore évoquée. Sabine Monirys transcende pourtant le matériau d'origine, mêlant aux tensions de la société qui l'entoure ses tensions intérieures. Dans *On ne doit pas aller dans toutes les chambres* (1977) – qui rappelle les photographies surréalistes de Man Ray – la mort devient sensuelle, presque littérale : c'est l'inséparable jumelage de l'érotisme et de la mort qui est pointé du doigt. Endormie ou morte (?), la femme semble s'y perdre dans des jeux de plaisir que les draps du lit escamotent, se métamorphosant du même coup en massifs montagneux.

19 Email à l'autrice, 10 mars 2008. « À l'époque la plupart des femmes, sur mes tableaux, peut-être même toutes (?) ont le visage caché, par leurs cheveux ou comme celui-là par un bandage/tape etc. Les hommes pourtant sont à visage découvert. »

20 Rakhee Balaram, *Counterpractice : Psychoanalysis, Politics and the Art of French Feminism*, Manchester University Press, Manchester, 2021, p. 162–172.

21 Alain Jouffroy « Un temps de chien » in *Sabine Monirys*, Galerie Krief-Raymond, Paris, 1979.

22 Anne Sizaïre, « Deux facettes d'un même miroir », *Opus international – Théâtre et peinture*, n° 84, printemps 1982, p. 40–41.

Formes émergentes

À la menace explicite s’opposent des corps numineux et transparents, comme dans *Doucement, doucement la mort chante sa chanson* (1976). On songe à la peinture chinoise et à la tradition taoïste qui combine le Yin et le Yang, ou dit autrement : « le vide et les masses picturales²³ ». Cette tension est évidente dans les tableaux *La nuit du 25 au 30 janvier, Ils sortaient tête nue jusqu’à ce qu’il soit midi un jour*, et *Appelez-moi Dieu*. En incorporant des éléments de la peinture chinoise, un art traditionnellement pratiqué par les hommes, Sabine Monirys se distingue en tant que femme et paie sans le savoir une dette aux femmes peintres peu connues de cette longue tradition²⁴. Son amitié avec le peintre franco-chinois Sanyu [Chang-Yu] (1901–1966), un artiste de l’École de Paris, l’a-t-elle influencée ? (On dit que le photographe américano-suisse Robert Frank, proche de Sanyu et ami au long cours de Sabine Monirys, les aurait présentés²⁵.) Pour le critique Alain Jouffroy, la brume et l’indéterminé évoquent avant tout « un temps de chien²⁶ » ; ils figurent aussi une certaine transcendance, visible notamment dans des œuvres comme *Doucement, doucement la mort chante sa chanson* (1976), ou *Le chemin de la pelouse brumeuse* (1975). Dans ces tableaux : des personnages entourés d’eau, un équilibre étrange entre rêve et réalité. Les écrits de Gaston Bachelard sur la rêverie pourraient s’appliquer ici aux tableaux de Sabine Monirys, elle qui lisait ses livres et écoutait sa voix chaque fois qu’elle le pouvait²⁷ :

Mais le pays natal est moins une étendue qu’une matière ; c’est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C’est en lui que nous matérialisons nos rêveries ; c’est par lui que notre rêve prend sa juste substance²⁸.

Ces tableaux qui oscillent entre isolement et douceur, entre tourment et tendresse comme *Le chemin…* ou comme *Doucement, doucement…*, combinent les éléments pour générer une atmosphère aqueuse dans laquelle des sujets pâles et semi-transparentes semblent tout juste émerger, tout juste s’affirmer.

Une narration « recadrée »

Bien que la tradition figurative d’une génération de peintres essentiellement masculins semble placer Monirys – initiée à la peinture dans les années 1960 par son premier mari, l’artiste Jacques Monory – dans le courant de la Figuration narrative, la féminité de ses toiles, sa volonté de fusionner des traditions

²³ Cliff G. McMahon, « The Sign System in Chinese Landscape Paintings », *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 37, n^o 1, printemps 2003, p. 64–76. « Pour interpréter les peintures de paysage chinoises, nous nous égarerons certainement si nous n’essayons pas de voir avec les yeux des sages taoïstes et de sentir l’énorme poussée symbolique de la vallée, de la brume, de l’eau et de la terre sombre, qui sont Yin, placées à côté de la montagne, de la pierre et du ciel lumineux, qui sont Yang. Nous devons voir tous les contrastes de couleurs entre le sombre et le clair comme du Yin et du Yang. Nous devons voir le vide et les masses picturales comme Yin et Yang » p. 65–66.

²⁴ Voir, par exemple, l’ouvrage de Tang Shuyu 湯漱玉 (1795-1855) sur les femmes peintres : *Yutai huashi* 玉臺畫史 ou *History of Painters from the Jade Terrace*, 1837.

²⁵ Concernant les liens entre Sabine Monirys et Robert Frank, voir *Sabine, lettres de Robert Frank à une artiste française*, un fac-similé de cinquante années de correspondance entre Robert Frank à Sabine Monirys édité par Pierre Bergé & Associés en 2017.

²⁶ Alain Jouffroy « Un temps de chien » in *Sabine Monirys*, Galerie Krief-Raymond, Paris, 1979.

²⁷ Email à l’auteure du 4 mars 2007. Parlant d’une exposition collective intitulée : « *L’eau et les rêves* », l’artiste écrit à propos de Bachelard : « Je l’écoute à la radio et j’aime sa voix. J’aurais tellement aimé assister à ses cours au Collège de France. »

²⁸ Gaston Bachelard, *L’eau et les rêves : Essai sur l’imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, 1942.

éclectiques et son souci d’expérimentation constante, la distinguent clairement de ce mouvement.

Née Sabine Ducrot (le nom de son père qu’elle rejette fermement), devenue un temps Sabine « Monory », elle choisit de se réinventer sous un nom qui deviendra son nom d’artiste : Sabine Monirys. Après son divorce avec Monory en 1971, Monory devient « Monirys », un jeu de mots sur « mon iris » qui semble sous-entendre : « Le mariage ? Mon œil ! », avec une douce incrédulité. La transformation de « Monory » en un nom inventé et féminisé, « Monirys », valide dans un même geste l’importance d’un ancien mari et l’indépendance nouvellement conquise de l’artiste par rapport à lui. Geste audacieux et jeu de mots subversif sont caractéristiques d’une artiste dont l’esprit et la tournure conceptuelle se manifestent également dans le choix singulier des titres.

Ainsi, l’adoption d’un nouveau nom permet à Monirys de reprendre possession d’elle-même, de tenir tête à l’objectivation des femmes telle qu’elle s’opère à travers la Figuration narrative. L’objectivation des femmes n’est pas seulement à l’œuvre au travers des images, elle l’est au sein de l’univers *hypermasculin* de la théorie. C’est à cet univers niant tout de go le corps et ses sécrétions que la tâche de sperme au centre du tableau *Passage* de 1973 tient tête avec obstination.²⁹ La série des « Tirs » ou « peintures à la carabine » de Niki de Saint-Phalle, sa façon de ruer dans les brancards de l’expressionnisme abstrait au début des années 60 s’inscrit dans une même logique, tout comme avant elle la série « Femme Maison » (1946–47) de Louise Bourgeois, qui associe le corps de la femme à l’espace domestique.

Sabine Monirys n’était pas la seule femme à évoluer en marge de la Figuration narrative ; son amie proche, l’artiste portugaise Lourdes Castro, ou la nouvelle compagne de Monory Jacqueline Dauriac avaient également des liens avec le mouvement³⁰. Cependant, la forte inspiration autobiographique des toiles de Monirys datant du milieu des années 70 – dont les clichés au Polaroid témoignent – situe l’artiste et son corps de femme très en marge de cette tradition.

Tandis que Lourdes Castro brode sur des draps son ombre portée ou celle de ses amis, les tableaux réalisés par Sabine Monirys dans la période 74–77 s’inspirent de polaroids qu’un témoin extérieur a saisis et sur lesquels elle pose dans son atelier. Sur l’une de ces images – celle où du liquide vaisselle coule sur sa jambe nue – il semble que Monirys se moque du consumérisme, de l’américanisation et de l’hypersexualisation du monde, comme en témoignait avant elle l’œuvre de l’artiste belge Evelyne Axell, formée auprès de Magritte. Avec ces clichés, au travers des peintures qu’ils inspirent, Monirys se concentre avec intensité sur son propre corps. Il semble que la femme qu’elle incarne soit une *outsider*, une femme *cachée*.

²⁹ Sarah Wilson cite le concept de *l’écriture mâle* de Lyotard (1975) pour faire la distinction entre les préoccupations des intellectuels masculins et le monde de la théorie et des femmes. Jean-François Lyotard, « Écriture mâle », dans « Féminité dans la métalangue » (« Eventi 75 », *Annuario 76*, Archives de la Biennale de Venise, p. 925), *Rudiments paiens*, Paris : Union Générale des Éditions, 10/18, 1977, pp. 213, 216, 218, 230. Voir Sarah Wilson, *Visual World of French Theory : Figurations* (New Haven & London : Yale University Press, 2010).

³⁰ *Ibid.*, p. 27–28.

Non pas une *femme cachée* et nue dissimulée dans la forêt telle qu'André Breton l'a fantasmée, non pas cette même *femme cachée* que Magritte a peinte et qu'il a représentée sur une photographie célèbre entourée de seize membres du surréalisme (tous des hommes)³¹, – mais une femme vêtue et libre, jouant à cache-cache avec elle-même, faisant de son corps un « objet/non-objet » et se mouvant librement au gré du temps et de l'espace. Ces mouvements de va-et-vient, d'éloignement et d'apparition tels qu'ils s'expriment au travers de visages cachés et escamotés, semblent évoquer le célèbre « jeu de la bobine » décrit par Freud comme « une façon de compenser l'absence et le retour possible d'un parent disparu³². » Comme on le voit sur les polaroids, le corps même de l'artiste est au cœur du processus et les peintures s'échafaudent par étapes. Cette subjectivité s'affranchit des représentations inspirées des médias, de la politique et de la culture populaire telles que les produit la Figuration narrative : la re- « médiatisation » du corps de la femme par Sabine Monirys fait de la création un processus à la fois intérieur et intime.

Les peintures plus tardives de Monirys (1977–1986) mettent à l'honneur des marginaux et des laissés pour compte : les oubliés de la société. Au travers d'images tirées des pages de journaux, de publications comme le magazine LIFE ou de monographies portant sur l'œuvre de photographes célèbres comme Weegee, Monirys propose une représentation sensible de la souffrance, de la solitude et de la désaffection. Ainsi, *Vous pouvez dire que vous avez de la chance !* (1984), montre des masses recroquevillées, un peuple engagé dans la lutte, tandis que *Il lui fallait une fois encore voir les étoiles* (1976) reprend la célèbre photographie de Phan Thi Kim Phuc intitulé *The Terror of War* (aussi appelée *The Napalm girl*) prise par Nick Ut en 1972, la peignant ici du point de vue d'une femme. Évitant la protestation politique directe, Monirys fait sien la notion de « terreur », et l'étend aux traumatismes de la vie de tous les jours. Ses représentations sans détour de la violence quotidienne mêlent photojournalisme et peinture. Accablés, mystérieux et apparemment sans foyer, les personnages de Monirys affrontent la brutalité de l'État dans des moments transitoires, fugaces, et qui pourtant redonnent une raison d'être aux habitants de la ville postmoderne telle que la définit Michel de Certeau :

Le langage du pouvoir « s'urbanise », mais la cité est livrée à des mouvements contradictoires qui se compensent et se combinent hors du pouvoir panoptique. La Ville devient le thème dominant des légendaires politiques mais ce n'est plus un champ d'opérations programmées et contrôlées. Sous les discours qui l'idéologisent, prolifèrent les ruses et les combinaisons de pouvoirs sans identité lisible, sans prises saisissables, sans transparence rationnelle – impossibles à gérer³³.

³¹ Voir « Enquête sur l'amour » dans *La révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929. Image reproduite à la page 73.

³² Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » dans *Essais de psychanalyse* [1920], Payot, Paris, 1968, réimpr., 280 pages, p. 7–82. Collection : Petite bibliothèque Payot, n° 44.

³³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990, chapitre 7.

La ville en tant que cadre implicite de l'œuvre de Sabine Monirys donne libre cours au pouvoir et à la corruption ; on y revêt les trench-coats laconiques de films noirs, ceux d'Humphrey Bogart dans ses films. Portés par des femmes, ce sont des corps saisis par le froid, des corps menacés – voire mutilés – qu'ils enveloppent. Et si le mystère du crime reste entier, comme dans *Reste la question du ciel*, dans *Messieurs, il fait froid ici*, ou dans *On ne doit pas aller dans toutes les chambres*, des indices partiels sont présents, dont certains appellent une interprétation freudienne. *La traversée des apparences* (1976), montre une femme dont un pied seul est posé délicatement sur le sol (l'autre étant partiellement caché) ; on songe ici au pied



Sans titre (ou Alice)
c.1974, huile sur toile
130 x 162 cm

de Gradiva, objet de la fixation de Hanhold. Le tableau *Peut-être la lumière était-elle trop vive* fait des cheveux un rempart fragile contre la scission objective de la toile – qui rappelle les « *zip paintings* » de Barnett Newman. Division de la toile et division du moi s'expriment dans le « trait de coupe » qui scinde le tableau, évoquant le mythe de Médusa et l'angoisse de castration tandis que la femme couvrant son visage agit comme un masque primitif ou un fétiche.

Le crime a eu lieu

La femme fatale, telle que la représente Hollywood au travers des polars ou des films à suspense, trahit une vision cynique de la femme au sein d'un univers

glamour. Dans l’une de ses peintures les plus énigmatiques, *Le ciel aurait la chair de poule s’il savait les choses que nous ignorons* (1986), Monirys s’attaque au mythe Alfred Hitchcock dont elle admirait les films. À l’avant plan de ce tableau, deux femmes cheveux au vent semblent s’adresser au maître du suspense en termes ambigus. Expérimentent-elles leur colère, ou attendent-elles d’Hitchcock la révélation d’un mystère ?

Le critique Gassiot-Talabot reproche à Monirys un monde « fantasmatique » et qui élude la question du mythe ; reléguer l’artiste au fantasmatique revient pourtant à nier son engagement « dans le monde » et la perception qui est la sienne des mythes qui continuent d’en façonner le sens³⁴. La critique implicite du pouvoir est bel et bien présente dans les visages moqueurs et dans les mines hilares du tableau *Bon, asseyez-vous et pleurez !* (1979), une œuvre où la nature animale de l’homme et sa misogynie sont omniprésentes. Des masques grotesques de ces hommes semblent provenir une menace – tandis que le « masque » des femmes tient dans un rideau de cheveux, dans un bandeau de tissu ou un ruban adhésif placé sur les yeux.

On peut se demander ce que signifient ces symboles dans la peinture de Sabine Monirys. Souvent, il semble que le crime ait eu lieu. Sans doute révèlent-ils les sources qui nourrissent la vie et le travail de l’artiste : des sources qui vont de la mythologie à la littérature, du cinéma aux médias et à l’humour noir, de l’ironie au féminisme en passant par le fétichisme ou l’usage du langage, à mesure que l’artiste expérimente le flux et le reflux des expériences vécues : l’isolement, l’émotion ou le regret, la nostalgie ou le jeu, le désir enfin de pratiquer son art et d’élever ses enfants. Si Sabine Monirys n’a jamais eu à opposer ces instincts, c’est parce qu’elle les a peints. Reste qu’elle aimait citer cette phrase énigmatique d’Antoine Volodine, précisant en passant : « Il faut que j’aie vu le régleur de larmes. »

³⁴ Gérard Gassiot-Talabot, « Paris II – Sabine Monirys », *Opus international – Abstraction analytique*, n° 61–62, janvier-février 1977, p. 100. « D’autant qu’une articulation diabolique de citations-titres, puisant à la riche moisson des phrases qui passent, déconnecte le langage iconographique, ne nous laisse le choix qu’entre une élaboration de notations analytiques, qui agacent le peintre, et l’entrée muette dans un monde singulier – fantasmatique mais non mythologique, – où ne nous est accordée qu’une communication silencieuse. »

Rakhee Balaram

Rakhee Balaram est historienne de l’art et maître de conférences à l’Université d’Albany, Université de l’État de New York aux États-Unis.

Son ouvrage publié en 2022 *Counterpractice: Psychoanalysis, Politics and the Art of French Feminism* (Manchester University Press) explore les activités des artistes femmes en France après les événements de mai 68. Balaram a co-dirigé l’ouvrage collectif *Twentieth-Century Indian Art* (Thames & Hudson, 2022) dédié à l’art indien moderne et contemporain du XX^e siècle et nommé « Book of the Year » 2022 par le Financial Times.

Rakhee Balaram a fréquenté Sabine Monirys dans le cadre de ses recherches à la fin des années 2000.

Au printemps 2024, elle est chercheuse invitée à l’INHA (Paris).

Sabine Monirys : Messieurs, il fait froid ici

RAKHEE BALARAM

It’ll be no use their putting their heads down and saying, “Come up again, dear!” I shall only look up and say “Who am I, then?” Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865)

I’ve got to face it. I don’t react the way I used to. I don’t weep properly anymore. Something has changed inside me, as it has around me. The streets are deserted. There’s scarcely anyone left in the cities, or the countryside, or the forests (...) I seem to be on the verge of a sob, but nothing comes. I’ll have to go and see the tear-fixer.

Antoine Volodine, *Minor Angels* (1999)

Have you heard of a writer called Thomas Bernhard? I really like him, and in his childhood memoirs, he claims that one must “go against the grain.” This resonates with me a lot. Sabine Monirys (2007).¹

¹ Email from Sabine Monirys to the author, February 18, 2007.

Cold War

The fugitive moments captured by Sabine Monirys define an era. At a time in which Jean Clair declared paintings of the mid-1960s to usher in an “ère glaciaire”, Monirys’s smooth and enigmatic surfaces reveal personal isolation, anxieties of the time, and social injustice. These sentiments trouble glossy presentations by a generation of painters and challenge the consumerism and myth of social progress prevalent at the end the so-called ‘Trente glorieuses’.² Thomas Bernhard, the Austrian writer, whom she admired, wrote of his despair: “I no longer intend to deceive myself or gloss over anything, since nothing can be glossed over in a society and a world that perpetually seeks to gloss over everything in the most sickening manner.”³ A life energy, boisterous wind and uncontrollable forces are found in many of Monirys’s canvas during the mid 1970s to 1980s and her pointed rejoinder to slick and stylized painting conventions can be found in the titles of one of her canvases from 1977: *Messieurs, il fait froid ici*.

In her play of indeterminacy, Monirys turns to the moment held carefully hostage, time seized and presented. And yet, these too are Russian dolls, matryoshkas, which continuously conceal and reveal themselves through irony and play. She is named “Sabine”, however she evades the Greek myth of capture and conquest of this tribe of women, defying their victimhood through representations which highlight women’s fortitude through shape-shifting and fluidity. Streaming hair, a recurring motif in her work, prohibits identification and/or capture, and *rapture*, in a sense, lies elsewhere. Deriving from the Latin *raptura* (to seize), for Monirys, it is found in aesthetics and the very process of an image captured, yet unfolding unexpectedly, which distinguishes it from Narrative Figuration’s ‘image-choc’ described by Gérard Gassiot-Talabot.⁴ Her paintings instead are coded with subjectivity, humor and immense humanity.

Painting-Fiction / Fiction-Painting

In 1975, Pierre Gaudibert, one of the most influential art curators and critics of his time, designated Sabine’s paintings as “*peinture-fiction*” [Fiction painting].⁵ Her ‘*inner landscapes*’ brought to the surface without speech or analysis are like ‘*exorcised fantasies*’; taking place in cold and isolated spaces, they signal an aesthetic territory that lies somewhere “*au bout du monde*”.⁶ Although Gaudibert is interpreting her work figuratively, he underlines Monirys’s use of fiction. It is evident in the titles of her works, many of which came from the writers she loved. Long and sinuously

² Jean Clair, *Art en France: une nouvelle génération* (Paris: Éditions du Chêne, 1972), p. 10. “When it did begin to appear, however, around the middle of the decade, for example in 1964 at the *Mythologies Quotidiennes* exhibition, observers were quick to note a change in climate, like a sudden chill: it seemed as if we were entering an ice age.” [When it did begin to appear, however, around the middle of the decade, for example in 1964 at the *Mythologies Quotidiennes* exhibition, observers were quick to note a change in climate, like a sudden chill: it seemed as if we were entering an ice age.] On the Trente Glorieuses era, see Jean Fourastié’s *Les trente glorieuses: Ou la révolution invisible de 1946 à 1975* (Paris: Fayard, 1979).

³ Thomas Bernhard, *Wittgenstein’s Nephew: a Friendship* (1982), trans. David McLintock (New York: Alfred A. Knopf, 1989), p. 80.

⁴ Gérard Gassiot-Talabot, *Mythologies Quotidiennes*, exhibition catalogue, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, July–October 1964, n. p. He writes about a new generation of artists, saying “ils vous imposent la vision d’une image-choc prise dans le mouvement même de la vie... ils réintroduisent le sens de la durée dans le contexte pictural” [they impose the vision of a shock image caught in the very movement of life... they reintroduce the sense of duration into the pictorial context.]

⁵ Pierre Gaudibert, “Sabine Monirys ou la peinture-fiction”, Galerie Fred Lanzenberg, Brussels, 1975.

⁶ “L’univers plastique qu’elle nous propose se tient au bout du monde.” (Gaudibert’s emphasis). *Ibid*.

⁷ Maiten Bouisset cites Marcel Duchamp concerning Monirys’s titles in “Quatre tableaux de Sabine Monirys” *Revue XX^e siècle Nouvelle série*, XL^e année – Numéro 50, 1978, pp. 148–149, p. 148.

⁸ Email to the author, May 5, 2008.

⁹ See *Sorcières*, n^o. 7 (1977), n^o. 8 (1977), n^o. 9 (1977), Paris: Éditions Albatross.

¹⁰ On Monirys, see Geneviève Breerette “Messieurs, il fait froid ici.” *Le Monde*, 24 janvier 1979. On women artists exhibitions, see Breerette’s “Du côté des artistes femmes,” *Le Monde*, December 31, 1977.

¹¹ Gilles Plazy “Le parti-pris de la peinture” in catalogue *Kijno – Margerie – Monirys – Yeru*, Biennale de Venise, Pavillon français, Association Française d’Action Artistique, Ministère des Affaires Étrangères, 1980.

wordy names add another layer to her painting, like “a new or added color.”⁷ They form a counterpoint to the image itself. Books thrilled and delighted Monirys. Her reading was sophisticated, wide and inclusive: Peter Handke, Nadejda Mandelstam, Anna Maria Ortese, Robert Walser and Virginia Woolf among many others. Yet, the ‘*space*’ that Gaudibert locates is also a signpost of the larger spaces that women were inhabiting in France during a period in which women’s lives and choices were brought into wider consciousness and public spaces with the emergence of the MLF, or Mouvement de Libération des femmes. Spaces reflecting silence, loneliness and/or alienation are present in paintings such as *Ils sortaient tête nue jusqu’à ce qu’il soit midi un jour* (1974), *La nuit du 25 au 30 janvier* (1974), and *Il fait froid*, (1974), in which painterly expanses suffused with air and ambiguous forms create a sense of isolation.

Some of this isolation was due to the condition of women in the 1970s and the lack of support for women artists in general. Monirys did not explicitly participate in the “lutttes”, or struggles of the women in the Mouvement de Libération des Femmes; she often expressed a reservation about them. When asked about her participation with a women-only group of artists, she wryly expressed her independence: “Et la lutte en tas n’est pas tellement mon truc.” (“And struggle *as a pack* is really not my thing”).⁸ However, the artist did occasionally frequent feminist circles which drew attention to the condition of women. She attended a few meetings of *Psychanalyse et Politique*, but did not really connect with the group. Monirys also published in feminist journals dedicated to women’s art and literature such as *Sorcières*, even if she did not engage deeply with its debates.⁹ Critics who had published pieces on women’s art, such as Geneviève Breerette, art critic at *Le Monde*, also wrote on Monirys’s art.¹⁰ Monirys was close with a number of diverse women artists, writers, linguists, editors and curators at the time and later: Lourdes Castro, Giovanna Madonia and Milvia Maglione among them, and she worked with many women: Alexandra Roussopoulos, daughter of the filmmaker Carole Roussopoulos, Dany Bloch, and Xavière Gauthier among others. Such circles were important for women to find solidarity and articulate themselves. This was of particular value since the artist was reluctant, through modesty or otherwise, to speak explicitly about her work; and male critics, like Gilles Plazy in the Venice Biennale catalogue of 1980 (perhaps influenced by her striking looks) drew instead on mystery and silence: ‘La beauté, sans doute, n’est qu’un sphinx.’ (Beauty, undoubtedly, is but a sphinx).¹¹

Passage(s)

The childlike women that haunt canvases such as *Untitled* (or *Alice*) (1974), and *Elle se leva pour aller au wagon-restauran* (1975), foreground the prototypal small

woman against the large and overwhelming forces of the world where the asymmetries of power are apparent: a tilt is evident in *Elle se leva...* and the woman in a fetal position known – incidentally or otherwise – as “Alice”, resembles a girl who fell down the rabbit hole like Lewis Carroll’s Victorian heroine.

Departing from the theme of the *femme-enfant*, sexuality is more pronounced in other works such as the pop-art inspired *Passage* (1973), which explicitly challenges patriarchy. The painting includes an armchair of carnal pink that resembles a woman’s body and breasts with a startling puddle of semen dripping off the cushion. Monirys’s equating of furniture with a woman’s body recalls Surrealist tropes, but she predates the rebellious punk and frank sexuality of the Young British Artists of the 1990s. Sarah Lucas’s caustic sculpture *Au Naturel* (1994) combines a mattress with vegetables and a bucket suggesting women’s and men’s sexual organs and activities which take place on a bed, while her photograph *Self-portrait with Fried Eggs* (1996) sees the artist sitting on an armchair with her legs splayed open with two fried eggs on her chest in a gesture of self-objectification. Monirys’s armchair, her ‘*père fauteuil*’ semiotically connects to the ‘*père-phallus*’ according to Gaudibert, which are both found again in her *Appelez-moi Dieu* (1974).¹² In this painting, the artist positions the same armchair high in the sky, disproportionately, as if man takes center stage, with a tiny man as a Zeus-like God who is all-powerful as he sits on his ‘throne’ with fluffy semen-like spool of clouds beneath him. These works exhibit Monirys’s ‘anti-feminist’ feminism and her challenge to gender and artistic power.

In the mid-seventies, Monirys juggled artistic demands and domestic duties; for the first time, she had her own studio at Rue Santos-Dumont where she lived with her two children after having left two powerful personalities – her husband Jacques Monory and theatre director Jérôme Savary. She stayed at this address continuously between 1974 and 1983; this marked a time of creative flourishing as she raised her two sons – Antoine and Robinson – on her own. In a period in which the MLF was drawing attention to the lives of women and the difficulties of balancing family responsibilities and work, Monirys was doing both. Slogans from the movement such as “Un homme sur deux est une femme” [Every other man is a woman] helped draw attention to the plight of women and the inequality they faced, while rare MLF events focusing on women’s creative life as part of the struggle, such as the 1973 Foire des Femmes in Paris, underscored the challenges for women to succeed in the creative domain.¹³ Against this backdrop, Monirys’s independence and her balancing of a successful artistic practice and family life – her son Robinson remembers her painting when he returned from school – reveal the inherent tensions and pressures of each role.

¹² Pierre Gaudibert, “Sabine Monirys ou la peinture-fiction”, Galerie Fred Lanzenberg, 1975.

¹³ Beatrix Andrade, “La foire des femmes”, *L’Express*, 19–25 March 1973.

Oran-je

Born in Oran, Algeria in 1936, and only later moving to France in 1951, the artist shares roots with the writer, Hélène Cixous (b. 1937) whose claim “Oran-je” or “Oran-I” identifies the city as herself.¹⁴ The writer was shaped by her experiences of French-colonized Algeria and her multilingual family. Her physician father was Algerian Jewish and her midwife mother was German Jewish and her household included French, German, English, and Spanish languages. Monirys also grew up in a multilingual family with Russian spoken by her beloved Russian-born Jewish grandmother Hélène Feguine (Sabine called her ‘Lola’) whose memory drew the artist to the Russian language. « La langue russe, si belle et si mouillée, me fait craquer. » [The Russian language so beautiful and moist, overwhelms me].¹⁵ Her grandmother, a trained physician – a rare profession for a woman in that era – married Jules Abadie, a surgeon and later mayor of Oran. Monirys possessed Ashkenazi Jewish as well as Catholic French ancestries. For both figures, autobiography influences later works.

Hélène Cixous, author and a theorist of ‘écriture féminine’, or women’s writing, outlined her views in “*Le Rire de la Méduse*” (1975). In this essay, Cixous declares “il faut que la femme écrive la femme” [woman must write woman].¹⁶ In this light, Gaudibert’s designation of Monirys’s painting as “la peinture-fiction” in the same year is instructive: was Monirys *writing* in her paintings? Or was she inventing a specifically feminine space? Critics have pointed to the way in which space is designated as “feminine” in the work of female writers:

She [Cixous] is using dislocated space to invent in writing a representation of a woman beyond social structure and thus beyond the law, a woman struggling through the confines of herself into an abstraction of freedom.¹⁷

Viewed in this manner, Monirys’s paintings that show barren landscapes, with women exiled in space, echo some of the radical inventiveness of Cixous. Paintings such as *La nuit du 25 au 30 janvier* (1974) and *Il fait froid* (1974), display space as freedom (or, at least, free of constraint).

In *Untitled* (or *Alice*), though, space is no longer liberatory, it becomes a place of loss and abandonment. In this painting, one which tackles the artist’s own intimate history, a woman is lying on the floor; her shoe, which Freud famously linked to the female genitals, is missing on one foot in a dark reprisal of Fragonard’s *The Swing*.¹⁸ The eroticism of Fragonard’s painting, which Monirys once comically

¹⁴ See Hélène Cixous, *Vivre l’Orange* (Paris: des femmes, 1979).

¹⁵ Email to the author, February 18, 2007.

¹⁶ Hélène Cixous, “Le Rire de la Méduse”, *L’Arc*, n° 61 (1975), pp. 39–54, p. 40. Eng. trans. ‘The Laugh of the Medusa’, trans. Keith and Paula Cohen, *Signs*, vol. 1, n° 4 (Summer 1976), pp. 875–893, p. 877.

¹⁷ Pamela Shurmer-Smith “Cixous’ spaces: sensuous space in women’s writing” *Ecumene*, Vol. 1, n° 4 (October 1994), pp. 349-362, p. 354.

drew in reverse - a semi-naked man with an erection on a trapeze is met by a woman playfully lifting her skirts and displaying her rear on the ground – is replaced in *Alice* with a woman, shoeless, and covered by hair, another fetish, fallen from the swing and surrounded by space with the suggestion of isolation and trauma.¹⁹ Space, for the artist, is context dependent and charged with varied emotional registers.

Monirys’ landscapes, simultaneously empty and full of clouds and light, seem to confront the German Romantic tradition. Rather than a triumphant man surveying everything beneath him on a mountain top as in Caspar-David Friedrich’s *Wanderer above the Sea of Fog* (1818), or the lonely man facing the vast immensities of nature in his *The Monk by the Sea* (1810), Monirys employs large flat planes of color and a series of exiles: alienated, lost, grasping, fighting, tackling spaces, which become an allegory for the painterly process. This can be viewed in the way that Monirys attacks the large canvas: the touch, seizure and haptic qualities are evident in her paintings such as: *La traversée des apparences* (1976), with the tight grip on the woman’s sleeve and *Il espérait que personne n’ouvrirait la fenêtre* (1976), as a man pushes through a wall, window, or canvas, and, perhaps most profoundly in *Elle se leva pour aller au wagon-restaurant*, which shows a woman raising herself up on a flat plane.

C’était l’été

Though not focused exclusively on the haptic as in other paintings, *C’était l’été* (1976) serves as a meditation on women’s relationship to the unstretched canvas of painting as much as a mocking comment on women’s place in relation to all-male avant-garde artistic groups of the 1970s, such as Supports-Surfaces which famously separated the canvas from the support on ideological grounds. Here, the canvas is a dress, it is an extension of the woman herself: it unfolds as an endless fabric. Her paintings *Vous comprenez, vous, qu’on se jette par la fenêtre* (1977) and *Vous êtes tous ici bizarrement silencieux* (1978) both show women holding and/or grasping folds of cloth that recall unprimed canvas. Monirys makes her position toward the avant-garde clear in a witty fashion – positioning herself “off-center” and using women on the margins to make a canny critique of recent trends in art. Similarly, her De Kooning-pink *Passage* (1973) with its semen-like puddle on the armchair, makes an argument for the tension between American Abstract Expressionism and French Nouvelle Figuration groups with the pool of sperm-like fluid echoing the hyper-masculine ‘drip’ technique of Jackson Pollock and Robert Rauschenberg, or even the stains of Tachist painters like Georges Mathieu.

¹⁸ See Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (New York: Basic Books, 1963), p.21, ft. 1 on shoe or slipper as symbol of female genitals, p. 21, ft. 2 on feet and hair as fetishes.

¹⁹ Years later, Monirys remarked, “Je suis allée voir la seule exposition ouverte, celle de Fragonard, certains dessins et certaines peintures m’émervillent, surtout des portraits d’homme âgés, une peinture si libre, ce que j’espère toujours arriver à ttraper.” [I went to see the only exhibition open, Fragonard’s, some of the drawings and paintings amaze me, especially the portraits of elderly men, such free painting—something I always hope to catch.] Email to the author, January 2, 2008.

²⁰ Email to the author, March 10, 2008. “À l’époque la plupart des femmes, sur mes tableaux, peut-être même toutes (?) ont le visage caché, par leurs cheveux ou comme celui-là par un bandage/tape, etc. les hommes pourtant sont à visage découvert.” [At the time, most of the women in my paintings, perhaps even all of them (?), had their faces hidden, either by their hair or, like this one, by a bandage/tape, etc. The men, however, had their faces uncovered.]

²¹ Rakhee Balaram, *Counterpractice: Psychoanalysis, Politics and the Art of French Feminism* (Manchester: Manchester University Press, 2021), pp. 162–172.

²² Alain Jouffroy “Un temps de chien” in *Sabine Monirys*, Galerie Krief-Raymond, Paris, 1979.

²³ Anne Sizaire, “Deux facettes d’un même miroir” *Opus* n°. 84, printemps 1982 – Théâtre et peinture, pp. 40–41.

²⁴ Cliff G. McMahon, “The Sign System in Chinese Landscape Paintings” *The Journal of Aesthetic Education*, Spring, 2003, Vol. 37, n°. 1 (Spring, 2003), pp. 64–76. “For the purpose of interpreting Chinese landscape paintings, we will certainly go astray if we do not try to see with the eyes of the Taoist sages, and feel the enormous symbolic thrust of valley, mist, water, and dark earth, which are Yin, set beside mountain, stone, and bright sky, which are Yang. We must see all the color contrast of dark and light as Yin and Yang. We must see emptiness and painterly masses as Yin and Yang”, pp. 65–66.

²⁵ See, for example, Tang Shuyu’s 湯漱玉 (1795–1855) book on female painters, *Yutai huashi* 玉臺畫史, or The History of Painters from the Jade Terrace (1837).

‘Larvatus prodeo, j’avance masquée’

The tensions of being a female artist in a career where men wielded tremendous power was made explicit by Monirys. Yet, the artist also expressed a certain amount of fear. Admitting that she was not sure why she chose the hair to cover the face, she nonetheless pointedly remarked that in her paintings women were often covered and men not so, noting the gender difference.²⁰ Interestingly, Monirys chose to hide or partially hide the face in her paintings at a time in which the MLF took pains to highlight this part of women in posters, magazines and campaigns with women artists following suit.²¹ Critics such as Alain Jouffroy linked Monirys’s work to anonymity, but her choice of covered faces could also suggest the universality of the female condition.²² She developed her trope of women covered with hair or partially by cloth, however the red hooded figures in *Reste la question du ciel* (1977), appear to be men. Nevertheless, cryptically, a woman’s hand seems to emerge from the figure on the left. The sinister painting calls to mind tense and menacing scenes of torture painted by German expressionists like Erich Heckel, or according to critic Anne Sizaire, German expressionist film and theatre.²³ Death is alluded to in *Messieurs, il fait froid, ici* (1977), originally inspired by a photograph of a curtain separating the coffin of Elvis Presley from the eyes of fans in Memphis. However, Monirys moves the painting beyond its source material to address both her inner tensions and those of society at large. At the same time, death becomes sensuous and literal in the oneiric world of sleep, as in *On ne doit pas aller dans toutes les chambres* (1977), recalling surrealist photographs of Man Ray’s dreaming women and the twinning of death and erotic as the woman hints at self-pleasure as the sheets on the bed turn to unstretched canvas, or the peaks of mountains as seen below.

Emerging forms

Against this explicit threat are bodies that are numinous and transparent as in *Doucement, doucement la mort chante sa chanson* (1976), while others seemingly owe a debt to Chinese landscape painting and the Taoist tradition of combining Yin and Yang through ‘emptiness and painterly masses’.²⁴ This tension is made apparent in the empty space and mountains in *La nuit du 25 au 30 janvier* and *Ils sortaient tête nue jusqu’à ce qu’il soit midi un jour* and even the hills and clouds of *Appelez-moi Dieu*. At the same time, by incorporating elements of Chinese painting, a traditionally male-dominated form, Monirys stands out as a woman artist engaging in this style of painting and likely unknowingly pays a debt to little known female painters in that tradition.²⁵ Her friendship with Chinese-French painter

Sanyu [Chang-Yu] (1901–1966), a School of Paris artist, may have had an impact in this regard. (Monirys’s partner and life-long friend Swiss-American photographer Robert Frank, a close associate of Sanyu, possibly made the introduction).²⁶ The mist and indeterminacy in these paintings, which reads as a rotten weather – ‘un temps de chien’ – according to Jouffroy,²⁷ or possibly transcendence, are also seen in the works like *Doucement, doucement la mort chante sa chanson* and *Le chemin de la pelouse brumeuse* (1975). In these paintings, figures are surrounded by water, luminously poised between dream and reality, according to Gaston Bachelard, an author who Monirys read and listened to extensively on the radio and for whom she expressed a longing to hear at the Collège de France.²⁸ Bachelard’s writing on reverie might equally apply to the experience of her paintings:

But the region we call home is less expanse than matter; it is granite or soil, wind or dryness, water or light. It is in it that we materialize our reveries, through it that our dream seizes upon its true substance.²⁹

Paintings that oscillate between tenderness and isolation, loneliness and turmoil like *Doucement, doucement...* and *Le Chemin...*, use the elements and the atmosphere to generate a soft and watery mist in which pale and semi-transparent painted subjects wait to emerge and assert themselves.

Narrative Reframed

Although the figurative tradition of a generation of mainly male painters seems to place Monirys, tutored by her then husband artist Jacques Monory in the 1960s within the trend of Narrative Figuration, the feminine impulse of these canvases and her willingness to merge eclectic traditions as well as her constant experimentation break her away from this group. Monirys, born Sabine ‘Ducrot’ (a name she rejected for its connection to her father), chose to re-invent herself with a new name which would become her artist’s signature. Following her divorce from Monory in 1971, she rebranded herself around 1973–74; Monory became “Monirys”, a play on “Mon iris” (“My iris”) as if to say about the association with his name: “Le mariage? “Mon œil!”, expressing incredulity. The turning of Monory’s name into the more feminized and conceptual version “Monirys” validates the importance of her former husband to her past but also asserts the artist’s newly won independence from him. Such a bold gesture and inventive word play are characteristic of the artist whose wit and conceptual vision manifested itself through the titles of her works. Concurrently, her new name served to reclaim herself from the representation, or the objectification of women by a generation of male figures that came to represent Narrative Figuration.

²⁶ Concerning the links between Sabine Monirys and Robert Frank, see “Sabine, lettres de Robert Frank à une artiste française”, a facsimile of fifty years of letters sent by Robert Frank to Sabine Monirys published by Pierre Bergé & Associés in 2017.

²⁷ Alain Jouffroy “Un temps de chien” in *Sabine Monirys*, Galerie Krief-Raymond, Paris, 1979.

²⁸ Email to the author, March 4, 2007. In speaking of an upcoming exhibition titled : *L’eau et les rêves*, she writes : “Je n’ai pas encore ce livre qui est paraît-il est le plus beau, mais je l’écoute à la radio. J’aurais tellement aimé assister à ses cours au Collège de France.”

²⁹ Gaston Bachelard, *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Trans. Edith R. Farrell. (Dallas: Pegasus Foundation, 1983), p. 8. Originally published as *L’Eau et les rêves, essai sur l’imagination de la matière* (Paris: Librairie José Corti, 1942).

³⁰ Sarah Wilson quotes Lyotard’s concept of *l’écriture mâle* (male writing) [1975] to make the distinction between the preoccupations of male intellectuals and the world of theory and women, p. 28; n. 72. Jean-François Lyotard, ‘Écriture mâle’, part of ‘Féminité dans la métalangue’ (‘Eventi 75’, *Annuario* 76, Venice Biennale Archives, p. 925), *Rudiments paiens* (Paris: Union Générale des Éditions, 10/18, 1977), pp. 213, 216, 218, 230. See Sarah Wilson, *Visual World of French Theory: Figurations* (New Haven & London: Yale University Press, 2010).

³¹ *Ibid.*, pp. 27–28.

³² See “Enquête sur l’amour” in *La révolution surréaliste*, n°. 12, 15 décembre 1929. Image reproduced on page. 73.

³³ Sigmund Freud, “Beyond the Pleasure Principle” [1920] in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XVIII (1920–1922) ed. & trans. James Strachey (London: Hogarth Press & Institute of Psycho-analysis, 1955), pp. 1–64, pp. 14–18.

This objectification was also seen in the group’s embrace of the hypermasculine world of theory which often pitted itself against the actual body with all its messy secretions, to which Monirys’s *Passage*, showing sexual fluid on the armchair, is more than a fitting rebuke.³⁰ Niki de Saint-Phalle’s series of *Tirs*, or “Shoot paintings” of the 1960s, and her pointed attack on Abstract Expressionism also fits this narrative, as does Louise Bourgeois’s use of the home in her *Femme Maison* series (1946–47) which ingeniously conflates woman’s body with domestic space through ink and oil paint.

Monirys was not the only woman to evolve on the fringe of the Narrative Figuration; her close friend Portuguese artist Lourdes Castro and Monory’s later partner Jacqueline Dauriac, among others, also shared some links with the movement.³¹ However, the strong semi-autobiographical impulse that underlies Monirys’s work in the 1970s and the use of self-photography position herself and her female body outside of this tradition rather than inside of it.

Like Lourdes Castro who made silhouettes of her own face in addition to bodies embroidered on sheets based on real individuals, Monirys’s bodies were on occasion inspired by Polaroid photographs taken of her inside her studio (a recent discovery by her son Robinson Savary). One of them, such as the dish soap pouring suggestively down her bare leg, recalls consumerism, Americanization and the hypersexualized world of Pop as witnessed in the work of Belgian artist Evelyne Axell, who trained for a time with René Magritte. Others in the Polaroid series shows Monirys’s focus on her own body with great intensity: emphasizing the *outsider*, the hidden woman, the *femme cachée* – not nude and concealed in the forest as André Breton once declared as his fantasy, and found depicted by Magritte in his painting, *La femme cachée*, which was reproduced surrounded by sixteen male surrealists in a famed photograph –³² but as a woman clothed and liberated, playing *hide and seek*, using her body in time and space as a “non-object / object.” The back and forth nature, the “disappearance and return” as manifested in the hidden face call to mind the child’s game of “fort/da” [gone/there] highlighted by Freud as a method for a child to manage the anxiety around the absence and subsequent return of the parent.³³ The record of her own paintings behind her in various stages establishes the fact that the artist used her own body as the basis of at least some of her canvases. This subjectivity breaks from representations of popular culture, media, and politics presented by the Narrative Figuration group while confirming at least some of those impulses as seen in the re-mediatization of Monirys’s own body as she documents the *making* of her art as a process at once interior and intimate.

The satiric streak and self-imposed irony of Narrative Figuration is reinterpreted by Sabine Monirys as the dark side of the *société de consommation*, found in her frank paintings of ‘outsiders’ who are left behind and neglected by society. Gone is the

filmic, cool irony and highly politicized images of Narrative Figuration. Instead, there is a turn to sensitively portraying suffering, loneliness and disaffection, in images torn from the pages of newspapers and magazines such as LIFE Magazine or monographs of photographers as famous as Weegee which served as the basis of her art: *Vous pouvez dire que vous avez de la chance!* (1984), included huddled masses and an engagement directly with the people, while *Il lui fallait une fois encore voir les étoiles* (1976), based on Nick Ut’s famous 1972 photograph, *The Terror of War*, depicts Phan Thi Kim Phuc, widely known as “Napalm Girl,” from a female perspective. Monirys uses ‘terror’ more broadly to speak about the trauma of daily life, rather than as a direct political protest. The frank depictions of everyday life mix photojournalism with painting; and the suffering and lack of sentimentality of her intimate friend Robert Frank’s photography are evident in *Vous comprenez, vous, qu’on se jette par la fenêtre?* (1977), *Untitled* (1987), *La confusion, elle aussi, tient compagnie* (1980), and *Mais qu’est-ce qu’il s’imagine celui-là?* (1981), which show bags of belongings of refugees and the homeless who are permanent exiles in the foreign land of the city. (It is no accident that these white bundles or cloths carried by these marginalized individuals resemble untreated canvas – echoing Monirys’s subtle comment on the lot of women painters). Burdened, mysterious, and seemingly without a home, these individuals confront state power in tenuous and transient moments, ones which are *fugace*, or fleeting, but give life and agency to the individuals found in the postmodern city as defined by Michel de Certeau :

The language of power is “urbanized”, but the city is subjected to contradictory movements that offset each other and interact outside the purview of the panoptic power. The city becomes the dominant theme of political epic but it is no longer a theatre for programmed, controlled operations. Beneath the discourses ideologizing it, there is a proliferation of tricks and fusions of power that are devoid of legible identity, that lack any perceptible access and that are without rational clarity – impossible to manage.³⁴

The city, as an implied setting of Monirys’s work, gives rise to power and corruption as well as the laconic and cool trench coats of film noir, worn by figures like Humphrey Bogart in iconic films. For the artist, these coats become inhabited by mysterious female figures, cool, poised with missing limbs and under threat. The crime is a mystery; much as in her painting of seated, red-hooded figures in *Reste la question du ciel*, or as found in *Messieurs, il fait froid ici*, and *On ne doit pas aller dans toutes les chambres*. Only partial clues are present in her works some of which prompt Freudian interpretation: Gradiva’s foot, the object of Hanhold’s fixation, is seen in *La traversée des apparences* (1976), which shows a woman balanced delicately on her foot (the other is partially hidden), while *Peut-être la lumière était-elle trop vive?* from the same year, sees hair as a fragile shield against the objective split of the work – reminiscent of Barnett

³⁴ Michel de Certeau, “Practices of Space” in Marshall Blonsky, *On Signs* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), pp. 122–145, p. 128. Published originally in French *L’invention du quotidien*, I. Arts de faire (Paris: Gallimard Folio, 1990).

Newman’s ‘zip’ paintings. Here divided canvases and split selves are rendered by the filmic ‘cut’ of the canvases which signifies Medusa and castration as much as the woman (with the hair covering her face) does the fetish and primitive mask of modernism.

The crime is committed

The *femme-fatale* seen in Hollywood’s crime-thrillers and Alfred Hitchcock’s mysteries and films offer cynical visions within a sensual world. In one of her more enigmatic paintings, *Le ciel aurait la chair de poule s’il savait les choses que nous ignorons*, 1986, Alfred Hitchcock is portrayed by the artist. Monirys, who admired Hitchcock, appears to confront the director by reversing his gaze. In this painting, she depicts two ordinary women, hair blowing haphazardly in the wind, responding to the director in ambiguous, if aggressive, terms. The painting spectacularly pits the instincts of the women against the instincts of the male director in a seized moment left unresolved.

Critic Gassiot-Talabot claims that Monirys paints fantasy, not myth, but to relegate her to the world of fantasy ignores or denies her level of engagement with the world and her reinterpretation of the myth-making that took place within it.³⁵ Such a potential critique of power is found in the mocking faces and inane revelry of the painting *Bon, asseyez-vous et pleurez!* (1979), rife with misogyny and the animal nature of man. Or so it appears with men wearing grotesque masks in contradistinction to Monirys’s women’s ‘masks’ which were often more simple disguises of hair, bandages or tape.

In Monirys’s paintings, we may ask ourselves what these symbols mean? The crime is often already committed. The symbols reveal the sources that inspire her life and work. These range from the mythic, to psychoanalytic and postmodern theories, to media and cinema, dark humor, irony, feminism, fetishism and language. It is with these tools that she faced the ebb and swell of life experiences: isolation, emotion, regret, longing, play, desire and an instinct to survive, raise children and make art. Monirys did not have to oppose these instincts – she painted them. Nevertheless, she may have also lightheartedly turned to Antoine Volodine’s apt line about living: “I’ll have to go and see the tear-fixer.”

³⁵ G eral d Gassiot-Talabot, “Paris II – Sabine Monirys” *Opus international* 61–62 janvier–février, 1977, p. 100. “D’autant qu’une articulation diabolique de citations-titres, puisant à la riche moisson des phrases qui passent, déconnecte le langage iconographique, ne nous laisse le choix qu’entre une élaboration de notations analytiques, qui agacent le peintre, et l’entrée muette dans un monde singulier – fantasmatique mais non mythologique, – où ne nous est accord e qu’une communication silencieuse.” [All the more so since a diabolical articulation of quotations as titles, drawing on the rich harvest of passing phrases, disconnects iconographic language, leaving us no choice but between an elaboration of analytical notations, which irritate the painter, and mute entry into a singular world – fantastical but not mythological – where we are granted only silent communication.]

Rakhee Balaram

Rakhee Balaram is an art historian and lecturer at the University at Albany, State University of New York, USA. Her book published in 2022 *Counterpractice: Psychoanalysis, Politics and the Art of French Feminism* (Manchester University Press) explores the activities of women artists in France after the events of May 68. Balaram co-edited the collective work *Twentieth-Century Indian Art* (Thames & Hudson, 2022) dedicated to modern and contemporary Indian art of the 20th century and named “Book of the Year” 2022 by the *Financial Times*. Rakhee Balaram met Sabine Monirys as part of her research in the late 2000s. In spring 2024, she will be a guest researcher at INHA (Paris).



Sabine Monirys dans son atelier
rue Santos Dumont en 1974-75.

Biography

Born in Oran on 10 December 1936, Sabine Monirys was a self-taught artist.

In the early 1960s, “Sabine” (as she signed her works at the time) made naive paintings in which a little girl gets lost in sceneries distorted by dreams.

Her circle at the time included the Chinese painter San-yu as well as Jan Voss, Cheval-Bertrand, Lourdes Castro, Roland Topor and Guy de Cointet, whom she had known since adolescence.

Married to Jacques Monory with whom she had a son, Sabine became friends with the photographer Robert Frank, who had just published *The Americans*. Despite the ups and downs of their respective lives, Frank and Sabine never stopped writing to each other. Their friendship lasted almost half a century.

In 1967, Sabine met Jérôme Savary, director of the Grand Magic Circus. They fell madly in love. Pregnant with her second son, she was the heroine of *Letizia*, a photo-novel conceived by Savary for the Milan-based magazine *Ali Baba*.

She worked with the Grand Magic Circus, illustrated a children’s book with Jacques Prévert and another with Roland Topor.

In her studio on Rue Santos-Dumont, in the 15th arrondissement of Paris, where she moved with her sons Antoine and Robinson in 1974, Sabine began working on large-format canvases which she signed “Sabine Monirys.” Her paintings became more confident, melding tragedy and tender irony.

Her literary passions (Handke, Woolf, Bernhard, Walsler) came to the fore in her singular choice of titles or phrases, which she collected in notebooks and then affixed to her works.

She had her first solo exhibition at the Fred Lanzenberg gallery in Brussels in 1975. Two others followed in Paris: at Galerie du Rhinocéros in 1976 and Galerie Krief & Raymond in 1979.

Monirys contributed to various magazines (*Daily-Bul & Co*, *Sorcières*, etc.) and took part in a number of group exhibitions. Her work was championed by critics such as Alain Jouffroy, Pierre Gaudibert, Gilbert Lascaut and Olivier Kaeplin, as well as the eminent critic at *Le Matin de Paris*, Maiten Bouisset.

In 1977, Monirys took part in the Saõ Paulo Bieñal. Her increasingly accomplished paintings registered the violence of the world, often taking inspiration from press photos.

In 1980, she exhibited at the Venice Biennale – the only French woman to have had this “privilege” between 1970 and 1982. However, this moment of “glory” left her with a bitter taste: a painting of hers entitled *Les Couteaux me terrifient* (Knives Terrify Me) was stabbed by a maniac in the exhibition.

In 1983, Monirys exhibited at J. and J. Donguy in Paris. She moved to the 13th arrondissement in Paris, where she would live until her death.

Between 1976 and 1985, several emblematic works by Monirys entered the collections of institutions such as the MAM in Paris, the MAMC in Strasbourg, the Musée de Grenoble and the Centre National des Arts Plastiques, as well as major private collections in France and abroad.

In 1986, Sabine Monirys made a radical switch. She painted faces on paper, tore them up and kept only the eyes, then dropped the shreds loose in a storm of paint. The canvas was lacerated, scratched and crumpled, and sometimes contained debris that became part of the painting. She exhibited these works on paper at Galerie Hérold, Brussels, in 1991.

In the early 1990s, Sabine Monirys turned to sculpture and drawing. She studded her figures with nails and shards of glass (the “âmes barbelées” [barbed souls] series) and filled notebooks with angry drawings.

These drawings form a fresco in which nightmares and sexual visions are counterpointed by gratingly humorous phrases gleaned from the press.

A book on which she collaborated with the writer Nicolas Vatimbella and published in 2001 by Éditions du Seuil brought together some of these drawings under the title *En vain l’azur*.

Deeply affected by the stroke suffered by her son Antoine Monory in 2003, Sabine Monirys began work on a kind of diary; mixing plants, herbs and dried flower petals with aphorisms or thoughts written in pencil, she composed tiny notebooks that she called “herbiers” (herbariums).

Over time, Moniry’s works become funnier, freer and, in the end, more peaceful, as if, going beyond her intimate struggles, the artist had achieved the wisdom to which she aspired.

Sabine Monirys died in Paris on 4 March 2016.

informations générales

Expositions Exhibitions

Expositions personnelles Solo shows

1975
Peintures, Galerie Fred Lanzenberg, Bruxelles, Belgique [catalogue]

1976
Sabine Monirys – peintures, La Galerie du Rhinocéros, Paris [catalogue]

1979
Un temps de chien, Galerie Krief-Raymond, Paris [catalogue]

1983
Peintures, Galerie J. et J. Donguy, Paris

1988
Petits formats, Librairie – Galerie Un moment en plus, Paris

1991
Peinture, Galerie Hérold, Bruxelles, Belgique

1992
Ondes de pierre, crypte de l’église de l’Assomption, Rosnay-L’Hôpital, France [catalogue]

1994
Galerie Nishida, Nara, Japon

1999
Le regard intérieur – photographies, Galerie J. et J. Donguy, Paris

2000
Frissons – Les âmes barbelées, Centre culturel – Centre de Créations pour l’Enfance, Tinquex-Reims, France [catalogue-livre]

2001
Le regard intérieur – photographies,

2006
Dessins, Galerie-Cinéma Accatone, Paris

Expositions collectives Group shows

1961
Noël naïf, Galerie de l’Institut, Paris

1964
8 – Sept peintres et un sculpteur naïfs (Emerik Fejes, Henri Lauga, Jano Knjazovic, Simon Schwartzberg, Matija Skurjeni, Petar Smajic, Sabine, Ivan Rabuzin), Galerie Mona Lisa, Paris [catalogue]

1975
Espaces intuitifs, Maison pour tous, Saint-Quentin-en-Yvelines, France [catalogue]

1^{er} Salon de la critique, Esplanade de La Défense, France

1976
Daily Bul and C°, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, France ; Studio du Passage, Bruxelles, Belgique ; A.R.C.,

Musée d’art moderne de la ville, Paris ; Neue galerie, Sammlung Ludwig, Aix-la-Chapelle, Allemagne [catalogue]

Cerfs-volants images pour le ciel – collectionneurs et créateurs, 76^e Festival d’Automne à Paris – rue Berryer, Paris [catalogue]

1977
Six hommes – Six femmes, présentés par Gérard Fromanger, Galerie Jean Larcade, Paris [catalogue]

18^e Salon Grands et Jeunes d’aujourd’hui, Grand Palais, Paris [catalogue]

XIV^e Biennale internationale de São Paulo, Bernard Lassus, Martin Barre, Sabine Monirys, Pavillon Armando Arruda Pereira – Ibirapuera, Brésil (Commissariat France Gilles Plazy) [catalogue]

6^e année travaux sur papier objets, Centre culturel municipal, Villeparisis, France [catalogue]

Galerie Jean Briance, Paris

Galerie Nina Dausset, Paris

1978
XXIII^e Salon de Montrouge « G. Braque », Montrouge, France [catalogue]

Grands et Jeunes d’aujourd’hui, Grand Palais, Paris [catalogue]

Wozu ? – Un livre, une exposition, Galerie Nina Dausset, Paris [catalogue, livre]

Galerie Jean Briance, Paris

1979
24^e Salon de Montrouge « Gustave Moreau », Montrouge, 1979 [catalogue]

1980
Ateliers Aujourd’hui – Œuvres contemporaines des collections nationales – Accrochage IV, Galerie contemporaine, Musée National d’Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris [catalogue]

Kijno – Margerie – Monirys – Yeru, Pavillon français, Biennale de Venise, Italie [catalogue]

1981
Déserts – Peintures et photographies, La Chartreuse, Villeneuve-Lez-Avignon, France [catalogue]

Galerie l’Autre Musée, Bruxelles

1982
Tendances de la peinture figurative contemporaine, Forum des Cholettes, Sarcelles ; Maison des jeunes et de la culture Les Hauts de Belleville, Paris (janvier-février) ; *Tendances de la peinture figurative contemporaine* Centre culturel Pierre Bayle, Besançon, France ; Musée de Belfort, France [catalogue]

Mouvements dans l’art européen contemporain, Pavillon d’Europe – Galerie de Séoul, Séoul, Corée [catalogue]

1984
Figure-Figures – rencontres Art-Public gare de Paris-Est, Gare SNCF de Paris-Est, Paris [catalogue]

1985
XXX^e Salon de Montrouge « Raoul Dufy », Montrouge, France [catalogue]

Daily-Bul 1955/1985, 30 années d’éditions et d’activités, Château de la Roche-Jagu, Ploëzal, France [catalogue]

26^e Salon Grands et Jeunes d’aujourd’hui, Grand Palais des Champs-Élysées, Paris [catalogue]

1988
Third Annual International Exhibition of Miniature Art, Metro Toronto Convention Center, Toronto, Canada [catalogue]

Galerie Nishida, Nara, Japon

1989
Galerie Nishida, Nara, Japon

1991
46^e Salon de Mai, Grand Palais, Paris [catalogue]

Feuilles, Centre national d’art et de culture Georges Pompidou-MNAM, Paris ; Centre d’art contemporain,

Île de Vassivière, Vassivière-en-Limousin, France

1992
Ondes de pierre, Église Saint-Didier, Asfeld ; Église de l’Assomption, Rosnay-L’Hôpital ; Château du Grand Jardin, Joinville ; Église Saint-André, Marfaux ; Frac Champagne-Ardenne

1993
Galerie Nishida, Nara, Japon

Lithographies, Galerie Area, Paris

1994
Qu’est-ce que j’ai fabriqué ? Qu’est-ce que je n’ai pas fabriqué!, Galerie J. et J. Donguy, Paris

1995
Saga, Galerie Le Petit jaunais, Parc des expositions de la Porte de Versailles, Paris [catalogue]

Un mot pour le dire, sur une proposition de Pierre Tilman, Galerie Satellite, Paris

1996
L’autre côté du Miroir, Hôtel du département, Nantes, France

1997
Totems et Gris-gris, Maison de la Jeunesse et de la Culture Fernand Léger, Corbeil-Essonnes, France

Petite galerie, École des Beaux-Arts, Rouen, France

1998
Ein Wortland, Kulturinitiative Stift Griffen, Klagenfurt, Autriche [catalogue]

1999
Le Regardement, sur une idée de Sabine Monirys (avec Mark Brusse, Jean Dupuy, Jacques Monory, Antonio Saura, Adriena Simotova, Roland Topor), Musée de l’Hospice Saint-Roch, Issoudun, France [catalogue]

2000
Ah! La vache, Le Daily-Bul, Havelange, Belgique

2001
Cruci-fictions, Galerie-Cinéma Accatone, Paris

Attack, Galerie Magnifikart, Brooklyn, Etats-Unis

La Cité des Femmes, Galerie-Cinéma Accatone, Paris

2002
Dessins, La Halle Saint-Pierre, Paris [livre] « *En vain l’azur* »]

2003
Extases, Galerie-Cinéma Accatone, Paris

Histoire naturelle, 7^e salon d’art contemporain, Museum national d’Histoire naturelle, Galerie botanique du Jardin des Plantes, Paris [catalogue]

2005
Carnets de voyages, Galerie-Cinéma Accatone, Paris

2012
Escargots à gogo – Gastéropodes en mots et en images, Centre Daily-Bul & C°, La Louvière, Belgique [catalogue]

Collections publiques Public collections

Bibliothèque Nationale de France

Centre National des Arts Plastiques

Fonds d’art contemporain – Paris collections

Musée d’Art Moderne de Paris

Musée d’Annonay

Musée de Grenoble

Musée d’Art Moderne et Contemporain de Strasbourg

Bibliographie Bibliography

Publications et presse Books and press

Anatole Jakovsky in catalogue *8 – Sept peintres et un sculpteur naïfs* Galerie Mona Lisa, Paris, 1964 (œuvre reproduite, n&b, non paginé)

Pierre Gaudibert « *Sabine Monirys ou la peinture-fiction* » ; José Martinez Saráchaga in catalogue Galerie Fred Lanzemberg, Bruxelles, 1975 (œuvres reproduites, n&b, p. 2, 4)

Monique Faux « *Intuition de l’espace* » in catalogue *Espaces intuitifs*, Saint-Quentin-en-Yvelines, 1975 (œuvre reproduite, pl. 39, n&b, non paginé)

Pierre Gaudibert « *Le mâle saisi par le regard féminin* » ; Jean-Jacques Lévêque ; Gilles Plazy « *Les critiques à la défense – Ouvrir une nouvelle porte aux artistes* » in catalogue *1^{er} salon de la critique*, La Défense, 1975

André Balthazar ; Pol Bury *Daily-Bul and C°*. Éditions Lebeer-Hossmann, Bruxelles,1976 (œuvres reproduites, n&b, p. 238, 239, 240, 241, listée p. 350)

Gilbert Lascault « *Peintures* » in catalo- gue *Sabine Monirys – peintures* La Galerie du Rhinocéros, Paris, 1976 (œuvre reproduite, n&b, non paginé)

Olivier Kaepelin « *La Frontière* » in revue *Exit*, n° 8-9, été 1976 (œuvres reproduites, n&b, p. 78)

Collectif in catalogue « *Cerfs-volants images pour le ciel – collectionneurs*

et créateurs Festival d’Automne à Paris, 1976 (œuvre reproduite, n&b, p. 6)

Gérald Gassiot-Talabot « *Sabine Monirys* » in *Paris II – revue Opus international* n° 61-62, janvier-février 1977 (œuvre reproduite, n&b, p. 101)

Michèle Blondel « *Six hommes – Six femmes, présentés par Gérard Fromanger* » in catalogue Galerie Jean Larcade, Paris, 1977 (œuvre reproduite, n&b, non paginé)

Raoul-Jean Moulin « *Défendre les salons* » in catalogue *18^e salon Grands et Jeunes d’aujourd’hui*, Paris, 1977 (listée, œuvre reproduite, n&b, non paginé)

Gilles Plazy in catalogue *XIV^e Biennale internationale de São Paulo*, 1977 (citée p. 54, 55, œuvre reproduite, n&b, p. 224)

Xavière Gauthier ; Anne Rivière in revue *Sorcières – Les femmes vivent – Écritures*, n° 7, Éditions Albatros, Paris, 1977 (œuvre reproduite, n&b, 1^{ère} de couv.)

Xavière Gauthier ; Strasbourgeoises et collectif in revue *Sorcières – Les femmes vivent – Fidélités*, n° 8, Éditions Albatros, Paris, 1977 (œuvre reproduite, n&b, p. 50)

Xavière Gauthier ; Evelyne Mezange et collectif in revue *Sorcières – Les femmes vivent – Le sang*, n° 9, Éditions Albatros, Paris, 1977 (œuvre reproduite, n&b, p. 64)

Dany Bloch in catalogue *6^e année travaux sur papier objets* Centre culturel municipal, Villeparisis, 1977 (œuvre reproduite, n&b, non paginé)

Nicole Bessec in catalogue *XXIII^e*

Salon de Montrouge « G. Braque », Montrouge, 1978 (listée n° 207)

Maïten Bouisset « *Quatre tableaux de Sabine Monirys* » in *Chronique du jour*, Revue *XX^e siècle*, nouvelle série, XL^e année – n° 50, juin 1978 (œuvres reproduites, n&b, p. 148, 149)

Jean-Dominique Rey ; Henry Galy-Carles in catalogue *Grands et Jeunes d’aujourd’hui*, Paris, 1978 (listée, œuvre reproduite, n&b, non paginé)

Un livre, un artiste – Sabine Monyris Galerie Nina Dausset, Éditions Le Soleil noir, Paris, 1978 (œuvre reproduite, coul., p. 299)

Henri-Alexis Baatsch ; Jean-Christophe Bailly « *Wozu ? – Dichter in dürftiger Zeit – à quoi bon ? – Des poètes en un temps de manque – Why? – Poets in a follow age?* » , Éditions Le Soleil noir, Paris, 1978 (œuvre reproduite, coul., p. 299, listée p. 314)

Alain Jouffroy « *Un temps de chien* » in catalogue *Sabine Monirys* galerie Krief-Raymond, Paris, 1979 (œuvres reproduites, n&b, p. 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11)

Nicole Bessec in catalogue *24^e Salon de Montrouge, Art contemporain, « Gustave Moreau »*, Montrouge, 1979 (listée n° 171)

Gilbert Lascault « *Sabine Monirys ou la question du titre* » in *La Quinzaine Littéraire*, 16 janvier 1979

Maïten Bouisset « *Les mouvements du cœur* » in *Le Matin de Paris*, 24 janvier 1979

Bernard Anthonioz ; Pontus Hulten ; Maurice Eschapasse « *Le travail sur l’image* » in catalogue *Ateliers Aujourd’hui – Œuvres contemporaines des collections nationales – Accrochage IV*, Centre Georges Pompidou – Musée National d’Art Moderne, Paris, 1980 (œuvre reproduite, n&b, pl. 26, p. 27)

Gilles Plazy « *Le parti-pris de la peinture* » in catalogue *Kijno – – Margerie – Monirys – Yeru*, Biennale de Venise, Pavillon français, Association Française d’Action Artistique, Ministère

des Affaires Étrangères, 1980 (œuvres reproduites, n&b, p. 11, 17, 32, 35, coul., p. 25)

Maiten Bouisset « *Comment décrire le clair de lune* » pour la revue *Exit*, 1980 (texte non publié)

Maiten Bouisset « *Les déserts, de la solitude monastique à la solitude de l’atelier* » in *Le Matin de Paris*, 1981

Anny Milovanoff « *D’un désert à l’autre* » ; Christian Milovanoff « *Peintures et photographies* » in catalogue *Désert*, Villeneuve-Lez-Avignon, 1981 (œuvre reproduite, n&b, p. 81)

Poï Bury ; André Balthazar et collectif *Autotombes*, éditions Le Daily-Bul, La Louvière, 1981

Gérard Xuriguera « *À propos de figuration* » ; Francis Parent « *Nouvelle(s) figuration(s) et Port-Salut* » in catalogue *Tendances de la peinture figurative contemporaine*, Forum des Cholettes, Sarcelles ; Maison des Jeunes et de la Culture Les Hauts de Belleville, Paris ; Centre culturel Pierre Bayle, Besançon ; Musée de Belfort, 1982 (œuvre reproduite, n&b, non paginé)

Philippe Sergeant « *Solutions imaginaires* » ; Alain Jouffroy « *Une fenêtre européenne, une fenêtre ouverte et battante sur la Corée…* » ; Marie-José Parra-Aledo « *Information et désinformation* » in catalogue *Mouvements dans l’art européen contemporain*, Galerie de Séoul, Corée, 1982 (œuvres reproduites, n&b, p. 38, 45, citée p. 65, 66, 81, 82, 88)

Anne Sizaire « *Deux facettes d’un même miroir* » in revue *Opus International, Théâtre et peinture*, n° 84, printemps, 1982 (œuvres reproduites, n&b, p. 40, 41)

Peter Handke in catalogue *Peintures*, Galerie J. et J. Donguy, Paris, 1983

Claude Naud ; Odile Hanappe « *La peinture au quotidien* » ; Claude Mollard « *Rêve X Réalisme* » ; Jean-Claude Menou « *Lieux de passage* » ; Jean-Louis Pradel ; Patrice Delbourg « *Destination réel* » in catalogue *Figure, Figures. Rencontres Art-Public gare de*

Paris-Est, Ministère de la Culture et Ministère des Transports, Paris, 1984 (œuvre reproduite, coul., p. 79)

Nicole Ginoux-Bessec in catalogue *XXX^e Salon de Montrouge, Art contemporain, peinture – sculpture – dessin* « *Raoul Dufy* », Montrouge, 1985 (listée n° 217)

André Balthazar ; Bernard Josse « *Daily-Bul 1955/1985, 30 années d’éditions et d’activités* », éditions Le Daily-Bul, La Louvière, 1985 (cité, non paginé)

Pierre Restany « *Chaque salon : une récréation* » in catalogue *26^e Salon Grands et Jeunes d’aujourd’hui*, Paris, 1985 (listée, œuvres reproduites, n&b, non paginé)

Jack Pollock in catalogue *Third Annual International Exhibition of Miniature Art*, Toronto, Canada, 1988 (listée)

Gaston Diehl in catalogue *46^e salon de Mai*, Paris, 1991 (listée n° 124 p. 6, œuvre reproduite, n&b, p. 50)

Jean-Christophe Bailly « *Les Yeux (looking in the rain)* » in catalogue *Peinture*, Galerie Hérold , Bruxelles, Belgique, 1991

Laurence Imbernon ; Benoît Choquet ; Marc Vaudey « *Sabine Monirys* » in catalogue *Ondes de pierre*, Le Collège/ Frac Champagne-Ardenne, 1992 (œuvres reproduites, coul., non paginé)

Collectif in catalogue *Saga*, Galerie Le Petit jaunais, Paris, 1995

Peter Handke « *Ein Wortland, un voyage à travers la Carinthie, la Slovénie, le Frioul, l’Istrie et la Dalmatie* », Peter Handke-Archiv, Klagenfurt, 1998

Etienne Cornevin « *Cata- et pathologiquement fléché* » in catalogue *Le Regardement*, Musée de l’Hospice Saint-Roch, Issoudun, 1999 (œuvres reproduites, coul., p. 28, 33, 35, n&b, p. 31, 37)

Gilbert Lascault « *Frissons : les âmes barbelées* » ; Sabine Monirys « *préface* » Centre culturel – Centre

de créations pour l’enfance, Tinqueux, 2000 (œuvres reproduites)

Sabine Monirys « *Souvenirs d’instant : une approche sensible* » in revue *La Revue Art & thérapie*, « *En prison : l’art en liberté surveillée* », n° 84/85, décembre 2003

Sabine Monyris « *J’ai commencé à peindre sur papier vers 85 ; sa matière est très belle, je pourrais dire sensuelle et j’aime sa matité…* » in revue *Midi – Revue de littérature et d’art*, n° 26, octobre 2007 (œuvres reproduites)

Sabine Monyris « *Souvenirs d’instant »* in revue *Midi – Revue de littérature et d’art* n° 27, juin 2008

Collectif in revue *Midi – Revue de littérature et d’art* n° 32–33, octobre 2010 (œuvres reproduites)

André Balthazar in catalogue *Escargots à gogo - Gastéropodes en mots et en images*, Daily-Bul & C°, La Louvière, 2012

Sabine – Lettres de Robert Frank à une artiste française, Pierre Bergé & Associés, Paris, 2017 (Fac-simile). Cinquante ans de lettres et de photographies envoyées par Robert Frank à l’artiste.

Livres d’artiste Artist’s books

Sabine Monirys *Crie-criez… Criez!!… Criez!!!…*, Éditions Le Petit jaunais, Nantes, 1999

Sabine Monirys *La Petite*, Éditions Reliure – Le Petit jaunais, Nantes, 1999

Sabine Monirys *Ubuntu – dessins, peintures, etc, réalisations 1985–2012*, un objet conçu par Catalina Trujillo, 2012

Collaborations Collaborations

Jacques Prévert – Sabine *Il grande gatto*, Emme Edizioni, Milano, Italie, 1973

Roland Topor (texte) – Sabine Monirys (illustrations) *Les Deux caprices : histoire en images*, Éditions Grasse-Fasquelle, Paris, 1974

Thierry Dumanoir – Sabine Monirys *On est en pétard de mystique : quelle histoire ! – De leurs cellules, le bleu du ciel. Le développement culturel en milieu pénitentiaire*, Les éditions de l’atelier, Ivry-sur-Seine, 1994

Véronique Mayszone – Sabine Monirys *Eros, au hasard*, Éditions Dumerchez-Humus, collection « *L’Indiscrète* », Lausanne, 1999

Nicolas Vatimbella – Sabine Monirys *En vain l’azur*, Éditions du Seuil, Paris, 2001

Illustration disque

Album artwork

Le Grand Magic Circus et ses animaux tristes *Le Grand méchant cochon et les trois gentils petits loups*, illustration album LP – CD – 12", Saravah, 1974

Sabine Monirys interprète ou muse

Sabine Monirys performer or muse

Jérôme Savary *Photo-roman*, héroïne de *Letizia* in revue *Ali Baba*, Milan, 1968.

Théâtre et autres Theater and others

Le Grand Magic Circus *Les derniers jours de solitude de Robinson Crusocé*, rideau de scène Sabine Monirys, 1972

Georg *Büchner Léonce et Lena*, mise en scène Jérôme Savary, décors Sabine Monirys, Deutsches Schauspielhaus, Hambourg, Allemagne, 1975

Orientations bibliographiques générales* General bibliographical information

Sarah Wilson *The visual world of franch theory: Figurations*, Yale university press New Haven and London, 2010 (citée, p. 27, 168)

Fabienne Dumont *Des sorcières comme les autres, Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Archives du féminisme – Presses universitaires de Rennes, 2014 (œuvres reproduites, p. 321, n&b ; citée p. 6, 36 , 60, 109, 167, 321, 323)

Rakhee Balaram *Counterpractice – Psychoanalysis, politics and the art of french feminism*, Rethinking art histories, Manchester University Press, 2021 (œuvre reproduite, cat. 36, coul. ; citée p. 243–244)

^[*] contenant des références sur l’artiste

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition

SABINE MONIRYS

Messieurs, il fait froid ici

Ce projet a bénéficié de l'implication constante de Robinson Savary, fils de l'artiste.
Nous l'en remercions vivement.

Nos remerciements vont également à :

Antoine Monory, fils aîné de Sabine Monirys, pour son enthousiasme

Peter Handke, pour sa confiance et son témoignage

Rakhee Balaram, pour sa précieuse contribution

Patrick Bensard, pour la photo de l'artiste dans son atelier

Raphaëla Armbruster, pour sa relecture attentive du texte de Rakhee Balaram

Anthony Roberts, pour sa relecture de la traduction vers l'anglais de l'avant-propos

BB Veysset, pour ses précieux renseignements sur les jeunes années de l'artiste

Pearl Huart Cholley, pour ses indispensables recherches dans les archives

Ainsi qu'à : Guy Boyer, Clément Gaillard, Léa Hoche, Janina Kubicki, Alain Le Gaillard,
Elisa Minchio, Mourad Rezki, Benoit Sapiro, Serpentine Teyssier, Hervé Thouroude,
et toute l'équipe d'In Fine.

Création graphique : Renata Hovorkova

Edition et adaptation des textes : Robinson Savary

Correction du français : Laurie Tétart-Perrier

Photogravure : Agence Nouvel'R

Crédits photographiques :

©Archives Sabine Monirys, ADAGP, Paris, 2024

©Patrick Bensard : pages 100–101

©Bertrand Michau : pages 17, 29, 33, 34, 38

Copyright :

©Galerie Kaléidoscope, Paris, 2024

©In Fine éditions d'art, Paris, 2024

Galerie Kaléidoscope

19, rue Mazarine

75006 Paris – France

www.galeriekaleidoscope.com

Achevé d'imprimer en avril 2024
sur les presses de Finidr
(République Tchèque)

Dépôt légal : avril 2024
ISBN : 9782382031971

Rabat : photographie de Jérôme Savary
Extraite du roman-photo *Letizia*
paru dans le n° 3 de la revue *Ali Baba*
en décembre 1968.

