

MONTCHOUGNY



*La nécessité
de peindre*

Camosine / Musée de la Charité-sur-Loire

Exposition 4 avril - 10 mai 2009

Sommaire

Avant-propos, par Marie-José Garniche, Conservateur du Musée de La Charité-sur-Loire et Fabrice Cario, Directeur de la Camosine	
Jean Montchougny, une œuvre essentielle dans nos murs par Gaëtan Gorce, maire de La Charité-sur-Loire et Député de la Nièvre	1
Une vie entière... consacrée à l'art, par Marie-José Garniche	2
France Culture - "Les Arts et les Gens" - 1987	6
Peinture par Eugène Roger	8
Jean Montchougny, la foudre et la lumière, par Jean-Pierre Harris, Président de la Camosine	9
La peinture aux frontières du visible Une esthétique de la suspension fragmentaire, par Daniel Danétis	18
Les Etres et les Têtes, par Sylvie Guilbert	23
Jean Montchougny, la peinture et moi, par Jean-Michel Roudier, Adjoint au Conservateur départemental des Musées de la Nièvre	24
Catalogue	27

Avant-propos

CET OUVRAGE résulte d'une collaboration entre l'association CAMOSINE qui publie régulièrement une revue, "Les Annales des Pays Nivernais", et le musée de La Charité-sur-Loire.

Lorsque la Municipalité de La Charité-sur-Loire prit la décision d'organiser une exposition d'hommage à Jean Montchougny et à l'ensemble de son œuvre, il était prévu d'éditer un catalogue. Or, la CAMOSINE avait, depuis quelques années, réuni textes et illustrations en vue de consacrer au peintre un numéro spécial de sa revue, perspective que l'artiste avait approuvée.

La conjonction des deux intentions enrichit donc le projet de chacun, et donne lieu à une publication qui décrit, commente et analyse une œuvre importante et multiple, dont les images, dans la partie catalogue, constituent une trace représentative.

Marie-José Garniche	Fabrice Cario
Conservateur du Musée de La Charité-sur-Loire	Directeur de la CAMOSINE

Achévé d'imprimer en France par l'imprimerie Guillaudot
29, rue Louis Michaud
58640 Varennes-Vauzelles

Conception : Marie José GARNICHE et Fabrice CARIO
Mise en pages : Laure GILBERT et Olivier CARIO



Photo Antoine Serio



Jean Montchougnny, une œuvre essentielle dans nos murs

LA VILLE de La Charité-sur-Loire a décidé d'accueillir, dans les nouvelles salles de l'aile XVIII^e siècle du prieuré, une exposition rétrospective de l'œuvre du peintre Jean Montchougnny.

Il avait eu connaissance, en mai 2008, de l'organisation de cette manifestation, et s'en était réjoui ; pour nous, sa disparition ne fait qu'accroître notre volonté de proposer au regard des visiteurs un hommage fort et juste envers une œuvre exigeante, vis-à-vis d'elle-même et du monde.

Jean Montchougnny est loin d'être un inconnu pour les charitois, et nombreux sont ceux qui l'ont suivi, de près lorsqu'il était enseignant au Collège de La Charité-sur-Loire pendant les années 1941-45, puis de 1958 à 1978 ; d'un peu plus loin quand il est devenu responsable du secteur Arts Plastiques de la Maison de la Culture de Nevers, où il organisait de pertinentes expositions d'artistes contemporains, et dirigeait en pédagogue accompli des ateliers de création plastique.

Dans le même temps, à La Charité-sur-Loire d'abord, puis dans le silence de son atelier de Chaulgnes, s'accomplissait une œuvre puissante dans sa démarche de questionnement sur l'essence de l'homme, sa place dans la société, dans l'histoire et dans l'univers, que de multiples expositions, dans la Nièvre, à Paris, en Suède et en Italie, des articles, interviews et entretiens ont permis d'approcher.

Restait à montrer l'essentiel, ce qui ne peut être découvert qu'au terme de toute une vie de peinture, la teneur de l'œuvre d'un artiste, au pied du mur de son inquiétude, de ses angoisses, avec cette opiniâtreté et cette vigilance toujours en éveil, qu'un discours pour l'inauguration de sa fresque dans le hall du Journal du Centre résumait déjà : "*(...)l'homme pousse devant lui une forme cristalline, symbole de la somme des expériences acquises, forme qui éclaire ce vers quoi il va et qui lie ce qui fut, ce qui est et ce qui sera, symbole de ce qui est en somme le moteur*

de l'Histoire, l'effort créateur de l'Homme " (Jean Montchougnny 19-11-1966).

C'est chose faite, avec cette exposition qui indique les chemins vers l'œuvre de Montchougnny, et la présente publication, résultat d'une collaboration efficace entre le musée de La Charité-sur-Loire et la CAMOSINE.



Gaëtan Gorce
Maire de La Charité-sur-Loire
Député de la Nièvre

Une vie entière...



Jean Montchougy à 24 ans (Vesoul)

4 janvier 1915 : naissance de Jean Montchougy à Nevers, Rue de la Barre. Il fréquente l'école de la Barre, et dessine, tout petit déjà, les objets qui l'entourent.

En 1931, après l'Ecole Primaire Supérieure, il entre à l'Ecole Normale de Varzy.

Il est instituteur en 1934-35, de classe unique en milieu paysan (Saint-Malo en Donziais dans la Nièvre). Il prépare le concours d'entrée à l'Ecole Normale de Saint-Cloud, dont il obtient l'écrit.

En 1935-36, il est à Dijon, puis devient Surveillant Général à l'Ecole Normale de Vesoul, jusqu'en 1939. Parallèlement, il suit les cours de l'université de Dijon, où il est élève de Bachelard, puis de Besançon. Il peint et dessine beaucoup.

Refusant un deuxième sursis, il est mobilisé comme élève-officier à Saint-Maixent, participe à la bataille de Saumur (19 juin 40) ; fait prisonnier, il est libéré sur l'honneur à Vichy.

En octobre 1940, il est de retour à Nevers, et nommé au Collège de La Charité, pour enseigner le français, l'histoire et le dessin. Il résidera dans cette ville jusqu'en 1978. Antifasciste convaincu, il se livre à des activités de résistance. Ces longues années d'études, d'enseignement et de guerre sont aussi celles de l'affirmation de sa vocation artistique : jamais il ne cesse de dessiner et de peindre le monde qui l'entoure, ses camarades, ses collègues, la Loire, les paysages connus ou croisés durant la "drôle de guerre".

En 1949, il épouse Yvonne, rencontrée en 1944.

En 1948, il démissionne de l'Education nationale, en raison



A 21 ans, sur le motif



A Saint-Maixent (photo Behrooz Al Naddaf)

d'une mutation arbitraire qui ne tient pas compte de sa formation universitaire. Il pratique alors différentes activités, (journaliste à "Valmy" de 1949 à 1952, décoration, vente de vin...) pour vivre et continuer à peindre. C'est à cette époque qu'il met sur pied à la Charité une bibliothèque populaire avec Jacques Delayance, qui sera bien fréquentée dans ces années d'après-guerre.

Il commence à exposer, à Nevers (1935), à Sancerre, à Paris.

En 1958, il est demandé comme maître auxiliaire d'arts plastiques au Collège de La Charité, poste qu'il occupe jusqu'en 1978.

A partir de 1972 et jusqu'en 1979, il s'engage dans la grande aventure des Maisons de la Culture, en devenant à la Maison de la Culture de Nevers, Responsable du secteur Arts plastiques. Il définit la programmation, invite des artistes qui comptent, Picasso, Bazaine, E. Pignon..., et crée des ateliers d'expression plastique, destinés tant aux enfants et adolescents, qu'aux adultes ; ils sont la ruche créatrice de la Maison ("*la Maison de la Culture n'est pas une Maison de jeunes, encore moins une école, un collège ou un lycée, mais un lieu de recherches et de rencontres*", dit le premier des cahiers de la MCN en 1968).



Un atelier à la Maison de la Culture (photo Daniel Gaujour)

En 1978, il fait construire une maison avec un grand atelier, à Chaulgnes (lieu-dit Chalons).

Il se consacre alors totalement à la peinture.

Il meurt le 18 mai 2008



Jean Montchougnny dans son atelier

... consacrée à l'art

Principales expositions

- 1935 : Nevers, première exposition sous l'égide du "Groupe"
- 1947 : Paris, galerie Guénégaud ; sélectionné pour le Prix de la Jeune Peinture
- 1965 : Paris, galerie Famar, galerie Saint-Placide ; sélectionné pour le Prix de la Critique Coblenz (Allemagne)
- 1966 : Nevers, 100 œuvres, Chapelle Sainte-Marie
- 1969 : Bourges, Maison de la Culture
La Charité-sur-Loire, Parc Adam
- Entre 1950 et 1970 : expose à Nevers avec " Le Groupe "
- 1970 : Paris, galerie Simone Badinier
Le Guilvinec, mairie
- 1971 : Château du Tremblay (Yonne)
- 1972 : Nevers, Maison de la Culture
- 1973 : expose à la Maison de la Culture de Nevers son ami Jean Bazaine



Jean Bazaine, Louis Clayeux, Jean Montchougy, 1973



Avec François Mitterrand à la Maison de la Culture de Nevers

- 1976 : Maison de la Culture de Nevers, galerie Bignolas à Nevers, Pougues-les-Eaux
- 1977 : Nevers, Maison de la Culture
Bourges, Maison de la Culture, Hommage à Jean Goldman
- 1978 : Château du Tremblay (Yonne), Centre d'Art Contemporain
- 1980 : Saint-Guénolé, où il se rend chaque année
Jean Montchougy expose avec 12 autres peintres à Lund (Suède), ville jumelée de Nevers
- 1981 : Mayence (Allemagne)
- 1985 : Clamecy (Nièvre), Musée Municipal
Nevers, Maison de la Culture

- 1986 : La Charité-sur-Loire, Musée Municipal
Maison du Beuvray, Centre d'Art Plastique de Bourgogne
- 1987 : Auxerre, Musée Municipal
Nevers, Maison de la Culture
- 1991 : Nevers, Maison de la Culture
- 1993 : Nevers, galerie Médium
- 1994 : Arezzo (Italie)
- 1995 : Nevers, Maison de la Culture
La Charité-sur-Loire, le Prieuré ; à cette occasion, une sculpture est installée dans la Cour du Château. A la suite de l'exposition, Montchougnay en fait don à la Ville de La Charité. Elle sera ensuite installée sur l'esplanade du Collège, puis sur la prairie de l'Hôpital Henri Dunant
- 1999 : Vichy, galerie le Vert-Vert
- 2000 : Cosne-sur-Loire, Musée municipal ("*Peindre le fleuve*")
Château-Chinon, Centre Culturel Condorcet ("*Etres et Têtes*")
- 2001 : Châteauneuf-sur-Loire, Musée de la Loire
Nevers, Palais Ducal ("*Les Corps*")
- 2005 : Nevers, Arko ("*Destructions*")
Nevers, galerie des Ducs ("*Vitalité du Noir et Blanc*")
- 2006 : Clamecy, Musée Romain Rolland
Nevers, Conseil Général de la Nièvre ("*Dire sans les Mots*")
- 2008 : Nevers, Palais Ducal, présentation des 7 dernières oeuvres
- 2009 : La Charité-sur-Loire, Musée Municipal, salles d'exposition du Prieuré ("*La nécessité de peindre*")
- 2010-2011 : projets d'expositions à Nevers et Cosne-sur-Loire (Musées)

Travaux monumentaux

- 1938 : Vesoul, Ecole Normale, peinture murale
- 1957 : Fourchambault (Nièvre), Groupe scolaire, peintures murales dans le cadre du 1%
- 1964 : Nevers, Résidence Saint-Gildard-Gresset, mosaïque (1%)
- 1966 : Nevers, hall d'entrée du Journal du Centre, peinture murale
- 1969 : Decize (Nièvre), Collège "*Mur vivant*" (1%)
- 1970 : Varennes-Vauzelles (Nièvre), Ecole Primaire, peinture murale
- 1973 : Fourchambault, Collège, sculpture (1%)
- 1982 : Bourges, Groupe scolaire des Machereaux, dallage (1%)
- 1985 : Le Creusot (Saône-et-Loire), grande peinture murale

- 1987 : Clamecy, sculpture
La Charité-sur-Loire, sculpture
- 1991 : Nevers, rond-point des Grands-Champs, sculpture
- 1992 : Nevers, Préfecture de la Nièvre, peinture

Marie-José Garniche
Conservateur du Musée de La Charité-sur-Loire



Réalisation de la peinture du Journal du Centre, 1966

France-Culture - "Les Arts et les Gens" - 1987

Entretien avec Valère Bertrand, Alin Avila, Pierre Descargues

Si vous ne connaissez pas le peintre Jean Montchougnny, c'est le jour pour faire sa connaissance...

JEAN MONTCHOUGNY est né à Nevers en 1915, vit et travaille à Chaulgnes. C'est le souvenir d'un peintre qui malaxait une pâte alors qu'il était enfant et une palette offerte par son père (ouvrier) à l'âge de 15 ans qui le décidèrent à consacrer sa vie à la peinture. Un nom qui ne vous dit certainement rien, et pourtant depuis cinquante ans une œuvre qui à chacune de ses victoires aurait mérité votre attention. Alors, en cette période de rentrée avant d'entendre Jean Montchougnny et à propos de son exposition je vous propose quelques questions.

Par exemple, qu'est-ce qui amène un peintre pendant cinquante ans, alors qu'il s'informe, qu'il continue à voir des expositions, qu'il sait tout de l'art de son temps, de son actualité, qu'est-ce qui fait donc qu'un homme décide de peindre seul dans son atelier avec, pour seul regard, celui de quelques amis, qu'est-ce qui fait donc que, pendant toutes ces années il n'ait jamais rencontré d'interlocuteurs valables pour parler avec eux des problèmes de sa peinture ?

Autre question qui en découle : combien sont-ils, alors, aujourd'hui en France à avoir choisi de peindre plutôt que de réussir ?

Jean Montchougnny ou l'engagement d'une vie consacrée à la peinture.

J.M : *"Ça paraît peut-être un peu solennel presque prétentieux de dire : c'est une nécessité existentielle pour moi. J'ai fait un certain nombre d'autres choses qui n'étaient pas directement liées à la peinture ; un certain nombre de choses liées à la littérature par exemple, mais la nécessité de la peinture a été permanente pour moi et elle coïncide avec la volonté de vivre, si vous voulez, c'est-à-dire d'exister pleinement, enfin. Et même c'est le truchement de certaines existences secrètes que nous pouvons avoir en nous et que le discours ne permet pas forcément d'exprimer. Je pense que la peinture, justement, échappe au rationnel d'une certaine façon et au discours relatif à la peinture qui me paraît souvent réducteur, donc c'est une sorte d'ouverture, une capacité de s'ouvrir à soi-même, de développer sa sensibilité. Oui, sûrement, on est amené à découvrir en soi des choses qui se trouvent peut-être cachées.*

Ça peut être aussi -farouchement- une volonté de communiquer, mais c'est quelque chose de difficile parce que ce désir de communiquer n'accepte pas forcément certains compromis, si bien que ça peut rester, aux yeux de certains, quelque chose qui est une émanation secrète de nous-mêmes et codée peut-être, mais le déchiffrement n'est pas quelque chose qu'il faille exclure.

Je crois pouvoir citer quelque chose qui vient de Picasso ; on a dit, qu'à une dame qui lui disait : "je voudrais comprendre la peinture", il aurait dit : "mais, est-ce que vous comprenez le chinois ?" Elle aurait dit "non" et il aurait dit : "il faut apprendre" ; c'est-à-dire que la lecture de la peinture exige aussi peut-être, de celui qui la regarde, un effort dans la direction de celui qui la fait et cet effort exige peut-être que chacun balaye en soi les traces, les vestiges d'une culture qui, pour être intéressante, peut-être encombrante à certains moments, et exige cette espèce de pureté de soi, pureté de cœur. Parfois, je me suis plu à dire : "il faut se laisser bercer d'abord, après, on est en droit de dire qu'on aime ou qu'on n'aime pas, on refuse, on n'est pas obligé d'accepter".

Mais le premier devoir de celui qui regarde la peinture c'est d'être à l'écoute, c'est de rester ouvert."

Page musique puis citation : *"Jamais qu'une suite d'éclairs, la peinture conduit l'intelligence puis elle balaye le langage et le code et signifie l'accord par la sensation".*

J.M : *"Je ne sais pas si on a, lorsqu'on fait de la peinture, de telles ambitions, je ne crois pas que ce soit aussi clair, mais il est possible que la peinture permette de faire émerger - non seulement pour soi-même, mais pour tous les autres - un certain nombre de choses qui non seulement concernent le peintre mais aussi les autres, c'est-à-dire qu'au travers de la peinture, peut-être que les autres peuvent être amenés à avoir sur eux-mêmes un certain regard qui les fasse aller plus loin."*

Interviewer. La peinture comme art de vivre ?

J.M : *“Si l’art de vivre c’est de gouverner sa vie d’une manière qui permette un épanouissement aussi total que possible mais sans déborder aussi sur la liberté des autres, peut-être que ça n’est pas mal ; mais en tout cas pour celui qui peint, je crois que la peinture est une découverte permanente, non seulement de l’univers où on se trouve, mais de sa propre relation à cet univers.”*

Citation : *“Jamais qu’une seule vérité, la peinture est soudaine et le monde bascule, les suites d’émotions rencontrent les flux premiers qui régissent les choses”.*

J.M : *“On n’y arrive pas facilement et pourtant, il y a des moments où ça vient ; ça vient presque tout seul si on peut dire, il y a la période de maturation, je ne sais pas si on peut appeler ça comme ça, tout d’un coup, il y a une série qui part, on en fait cinq, dix, quinze et puis il arrive un moment où on n’en veut plus (de recopier) parce qu’on va être prisonnier du système qui s’est institué et... que... mais ce serait une mécanique dont sera absente la sensibilité profonde et authentique. On passe à autre chose, même sur la même chose ça correspond au désir, en définitive, d’aller au profond des choses et à cette constatation qu’on ne peut pas tout dire sur quelque chose ou sur quelqu’un ou sur le monde, en cinq ou dix approches. Qu’il faut prendre les choses par un autre bout à un certain moment et, malgré tout, au bout d’un certain temps on s’aperçoit qu’en essayant d’avoir évité de dire la même chose, on a quand même dit la même chose. En définitive c’est ce qu’on a envie de faire, peut-être.*

C’est un peu effrayant mais, ce qui risque de nous sauver c’est que, tout en disant la même chose, les approches sont différentes dans la formulation et, peut-être, parvient-on à une approche plus fine de ce qu’on essaie de dire, mais ce qu’on essaie de dire n’est pas d’abord évident. C’est quand on commence à comprendre ce qu’on a voulu dire mais, ça, c’est l’exercice de la peinture. C’est aussi à mesure qu’on fait quelque chose, découvrir ce qu’on va faire. Mais il est possible, il est certain sans doute que la peinture - simplement parce qu’elle est faite de taches, de formes, de lignes - a un autre sens qui dépasse le sens qu’on a voulu lui donner et qui est le sens raisonnable, disons pouvant faire l’objet d’un titre. Le corps représenté - enfin, représenté c’est un mot commode - c’est un corps, mais il y a la lecture de la peinture. C’est-à-dire, de la relation - sensuelle d’ailleurs - qu’on établit dans le fait de lire le rouge,

l’orangé et le noir, le jaune, et cet acte matériel là, il est totalement solidaire de ce qu’on pourrait penser être un acte spirituel - enfin - c’est un bien grand mot de dire : spirituel - mais après tout pourquoi pas. Pourquoi exclure, pourquoi occulter une certaine spiritualité qu’il peut y avoir, dans le fait de faire de la peinture ? C’est une ambition qu’on peut avoir. Peut-être, on peut penser que ça manque d’humour de voir les choses comme ça, que c’est un peu solennel, mais enfin pourquoi pas, pourquoi ne pas accorder à la peinture cette capacité d’exprimer aussi une spiritualité.”

Citation : *“Jamais qu’un corps projeté la peinture ou l’exemple d’une voie qui ouvre et remue en nous ses fraîcheurs et le désir infini des richesses offertes, étrangle le temps et s’ouvre à d’autres espèces, la peinture nous inscrit dans l’ordre des émotions infinies”.*

J.M : *“On arrive à une écriture, on arrive à une économie aussi dans la couleur ; au lieu de multiplier les taches colorées, on choisit une gamme plus simple avec une dominante. Ça peut-être le rouge, le bleu, et puis il y a ce qui est immobile et ce qui bouge. En réalité tout ça, c’est le corps même de ce qu’on a envie d’être, en définitive. Alors la peinture là, c’est un peu le miroir de nous-mêmes, et le miroir où on découvre quelque chose qui est hors de nous, mais aussi c’est quelque chose qui est en nous. Par exemple, pendant un moment, le rouge a été une couleur qui a dominé pour moi beaucoup de travaux - qui existe encore. Il y a un petit livre de Jean Bazaine qui, à un certain moment, exprime cette idée à propos du rouge : “le rouge est la couleur de l’éblouissement”. Ça va beaucoup plus loin que d’être le simple fait de se trouver en relation pittoresque au monde. C’est ça, puis c’est aussi la couleur de l’exultation et le corps dans son exaltation érotique, éventuellement, se trouve en proie au rouge et à l’orangé. Et puis il y a le nombre, et il existe des plages - des plages méditerranéennes en particulier qui m’ont beaucoup frappé il y a vingt ans de cela - qui m’ont amené à réduire l’individu à un pictogramme enfermé dans son rectangle. On peut dire, si on veut se référer à une réalité immédiate, très objective, la serviette de bain sur laquelle en vérité on ne bouge pas, avec le voisin qui est à cinquante centimètres ou la voisine. Il y a ce constat, il y a cette aliénation, et puis aussi, il y a ce qui peut se passer dans les êtres, dans cette situation contraignante qui est le rêve et qui est le fantasme et qui ne se voit pas dans le monde extérieur, mais qui existe, qui est aussi une réalité et - ça - la peinture peut le dire.”*

Citation : *"Jamais qu'une danse, la peinture saisit d'équilibre qui dit les noces d'avec ce qui l'entoure"*.

J.M : *"Il y a toujours des sociétés de formes et de couleurs et c'est quelque chose d'assez fascinant pour moi. Quand je regarde le monde extérieur, y compris un simple bout de prairie avec des herbes quand elles grandissent, avant la fenaison par exemple, c'est aussi une société de formes et de couleurs où on perçoit une structure, mais aussi des frémissements colorés sensibles. Ça aussi, ça reste un fondement primordial de la peinture, c'est un enracinement dans l'émotion et cette émotion elle est au fond à l'origine de ce qu'on peut faire. S'il n'y a pas une émotion au départ et liée d'ailleurs au monde (c'est quelque chose qui vient in abstracto). Tout ce que j'essaie de faire est mentalement lié à une émotion, née de la rencontre d'êtres ou de choses de l'univers."*

Citation : *"Jamais rien d'autre, vivre - la même chose - tendre la main"*

J.M : *"C'est un besoin de s'adresser aux autres dans une relation secrète mais dans une relation profonde. Mais se trouver soi c'est aussi insuffisant si on ne se trouve pas avec les autres. Si bien que cette notion de solitude, c'est presque une solitude utile pour affûter au mieux le moyen d'être en relation à une certaine distance des actes de la peinture. On peut considérer que dans la perspective d'une existence, il y a une façon d'être, une méthode pour être avec les autres, par la solitude"*.

Peinture

Densité du temps
hors conscience d'aube
en intégral d'inconnu.

Les bouillonnements en crescendo
battent les rocs
désagrègent les sables
affrontent la plaine des terreaux
de viesensemencées.

Leurs récoltes s'étalent
en vagues fourbues de plénitude
étirées en droite ligne.
Elles se perdent dans leur prétention
à représenter la courbe universelle.
Et c'est la terre qui les boit
dans sa soif sans fond, le ciel qui les aspire
dans ses feux de midi,
les passions qui les dévorent
en rupture d'absolu.

L'harmonie de l'iris
s'étend en musicales
sur la portée des songes.
Les flamboiements s'estompent
dans la nuit bleue
des corps
souriant à la récréation
du monde
tandis que le reliquaire
est prêt à recueillir encore
des profusions de vie.

Le vent gonfle les voiles
vers des ports
de somptueux accouchements,
et la lune pleine se pâme
à la caresse des barques
qui lui tendent leurs mâts.

Le soleil écarte la brume
d'un revers écarlate pour s'installer
en gloire
au zénith de l'été
tandis que l'homme
poursuit sa quête sans relâche
et que s'offrent à leur dieu
les corps
étendus en longues souples plages
apaisées.

Eugène Roger
Journaliste

Jean Montchougnny, la foudre et la lumière



Val de Loire, 1960

NOTRE AMITIÉ, toujours partagée, d'un demi-siècle, m'autorise à m'exprimer, à ma manière, sur l'œuvre de cet artiste peintre nivernais, c'est d'elle que je me réclame d'abord, plus encore que de mon jugement sujet à caution.

Ce sont nos rencontres inattendues, ces échanges d'idées, ces convergences pour les causes justes et généreuses, qui nous soudaient et éclairent autant nos affinités électives qu'esthétiques.

Présence en perspective de son œuvre

Car il fut, il est, le peintre d'un espace privilégié, celui qui cerne la Loire, aux écarts de lumière imprévus, aux couleurs insolentes ou apaisées, mais elles nous interrogent, nous bousculent, nous apaisent aussi. Doit-on s'étonner qu'il se refuse à être régionaliste, tributaire de limites, au contraire c'est bien dans ce monde qu'il trouve l'universel.

Cette nature qu'il aime par-dessus tout parle le même langage, celui de tous et de partout, avec diversité et vigueur, "réalisme", aime-t-il à répéter, mais à sa manière, tout en force.

A cette composante majeure de son œuvre il en ajoute une autre, paradoxalement, et pourtant parfaitement en continuité, l'abstraction : non pas celle de l'héritage cézanien qui cultive l'ornemental, mais dont Braque détient aussi toutes les subtilités, mais l'abstrait du "signe relais" pour reprendre une formule de Francastel à propos d'Estève. Mais pour Jean Montchougnny l'abstrait est plus encore "signe refus" qui oblige l'homme à se mettre en face de lui-même, dans et par le motif agressant et provoquant.

Certains ne manqueront pas de souligner l'opposition entre réalisme et abstraction, au moins en première lecture, superficielle, car ce qu'il cherche c'est le sens profond, nécessairement caché.

Au fond, tout artiste inspiré comme notre ami est un "pêcheur d'hommes" pour reprendre l'expression de l'évangile de Marc (I, 18), tout au plus peut-on remarquer qu'il exerce dans un domaine plus limité que celui de la foi, en exceptant l'art sacré qui fait se rejoindre le relatif et l'absolu

D'ailleurs, la pêche à la ligne ou au filet, est pour lui l'occasion de révéler les mystères affectifs de cette Loire qui n'en finit pas d'osciller entre la rage des vagues orageuses et les langueurs des eaux ensablées. De même, les motifs se cherchent et hésitent entre l'ivresse dionysiaque et l'apaisement apollinien.



Portrait de femme, lithographie, 1960

Il partage cette passion avec un autre peintre nivernais fasciné par le paysage d'entre Loire et Nièvre, technicien hors pair de la tradition picturale des maîtres hollandais de jadis, mais bien sûr, dans un esprit tout différent, l'un s'en tient aux instruments anciens les plus simples, l'autre est à l'affût des techniques les plus élaborées pour l'approche comme pour la prise et pourtant, l'un et l'autre épousent à leur façon cette nature du fleuve ; et comme les mariniers "*seigneurs de l'eau*" ils lient amitié avec la Loire. L'un pêche plutôt d'instinct, l'autre de raison, mais comme Bergson l'observe avec subtilité : "*il y a des choses que l'intelligence seule est capable de chercher mais que, par elle-même, elle ne trouvera jamais, ces choses l'instinct seul les trouverait mais il ne les cherchera jamais.*" (Evolution créatrice p.152).

Le philosophe ne connaissait pas nos deux pêcheurs ! Ce préambule se veut une ouverture sur l'œuvre de Jean Montchougnny qui marquera notre temps.

Le petit dur de la Chaméanie

Il est certain qu'il est fier d'appartenir à ce petit monde claironnant et provocateur qui s'est toujours affranchi de la grande cité.



Série "*les Grottesques*", pierre noire, 1955 ?

Il naît en haut de la rue de la Barre et fréquente l'Ecole de La Barre, tout un programme, puis l'Ecole Primaire Supérieure toute proche où il obtient un brevet d'enseignement général.

Mais ce qui le concerne vraiment ce sont les artistes du Groupe d'Emulation qui a pris le relais de la Société Artistique de la Nièvre et lui a imposé une cure de jeunesse. Il se lie alors avec Maurice Rameau, le secrétaire qui sera l'un de ses fidèles amis.

Les peintres se retrouvent au Café des Arts et conservent toujours le maintien et la tenue des rapins, Cyr Deguergue, remontant de la Pique en remet même un peu. Du coup, Jean Montchougnny présente une "*nature morte*" à la 27^e exposition de 1937 ; il sera souvent en désaccord avec les équipes plus récentes, plus attachées à la production qu'à la vraie création.

Son quartier, il l'aime bien car il a sa personnalité, même s'il porte le nom de Chabrol Chaméane, député maire en 1810, mais il se souvient qu'en 1097, le comte Guillaume affranchit le bourg Saint-Etienne, celui des bons moines : "*que tout homme qui habite ce bourg soit à jamais libre et exempt de toutes exactions, justices et coutumes qui m'appartiendraient à moi et à mes gens.*"

Le quartier de la Chaméanie en a gardé une certaine identité que Jean Montchougnny cultive à sa façon, il sera toujours un affranchi, sûr de lui.

Entre temps en, 1931, il est reçu au concours d'entrée à l'Ecole Normale d'instituteur de Varzy, où les élèves-maîtres sont presque tous progressistes, même si "*la peinture le chaffaudait*" comme il dit.



Etude pour l'homme à la perche pierre noire, 1958

L'ouverture à l'expression picturale

Il est nommé surveillant général à l'École Normale de Vesoul en 1936, il y reste 3 ans. Il s'exerce alors au portrait, non pour le détail anecdotique, mais pour l'expression sociale, ainsi "*la cuisinière de Vesoul*".

Il cherche sa voie : sa "*nature morte aux rougets*" a pour lui valeur de manifeste, car il conjugue déjà l'apport réaliste et la tentation abstraite. C'est de Vesoul qu'il se rend à l'Exposition universelle de Paris, en 1937, où il découvre Picasso. Il m'expliqua, en long et en large, *Guernica* chez Delayance, le libraire-éditeur de la Grande Rue à La Charité, - j'étais alors maître d'Internat du collège - ce n'était pas un cours mais une déclaration d'amour. Pour lui, Picasso est plus "*un dessinateur qu'un peintre*" car il compose d'abord, il analyse les clichés de Dora Maar, commandés par Christian Zervos pour la revue "*Cahier d'art*", d'où la genèse de cette œuvre de deuil, en blanc et noir, dont le format 776 cm sur 349 cm exalte la terreur tragique.

Les articulations explosives, où le trait multiplie le pouvoir de la forme, ont pour Jean Montchougnny une valeur pédagogique exceptionnelle.



Loire, aquarelle, 1942

Le taureau, tout de vie, selon lui, exalte la régression de sa mort, la femme qui fait vibrer contre elle l'enfant sans vie, le cheval sur le corps écartelé du soldat mutilé et toutes ces bouches, réalistes à crever la toile, sur les corps tordus. Et même cette lampe de barbarie moderne s'exposant tout en haut, imparable.

Et l'ami Montchougnny multipliait les gestes définitifs, les commentaires révolutionnaires, du coup quelques bourgeois de la ville regagnaient le coin des livres rares et chers.

Il commentait, pour finir son exposé, le poème "*songe et mensonge de Franco*", commande du gouverneur républicain, gravures proches de la bande dessinée qui amplifiaient *Guernica*, et attaquaient le mythe du sauveur, de l'homme providentiel. Selon l'artiste charitois, Picasso n'est pas seulement l'homme des périodes créatrices, il est d'abord l'initiateur des styles, non pas gratuits, mais mettant en relief les turpitudes de notre temps, il en retiendra toute sa vie la grave leçon. Ce qui n'excluait pas un certain sens de l'humour, celui qui nous détache de la banalité : "*un verre et un paquet de cigarettes, c'est beau et c'est difficile autant que le Jugement Dernier !*" déclare le maître de *Guernica* au marchand de tableaux Kahnweiler.

La guerre 1939-40 et l'Occupation

Au début de la Seconde guerre mondiale, il se retrouve mobilisé à l'École des cadres de l'infanterie à Saint-Maixent ; avec les autres écoles, Fontainebleau et Saumur, il participe aux combats sur la Loire pour freiner l'avance nazie. Il est fait prisonnier à Chinon le, 19 juin 1940, mais comme les autres élèves officiers, il est libéré et envoyé en zone libre.

Il revient donc à La Charité comme professeur auxiliaire de dessin et de français au collège, il connaît alors une existence difficile, car il ne cache pas son engagement politique en faveur de la Résistance. Son élan créateur se réserve, comme Picasso : "*sa palette a pris le deuil*".

Ce qui le conduit à nouveau aux portraits, celui des pêcheurs, des plumeurs de poules, du marchand de peaux de lapins. Il s'adonne à la lithographie, aux eaux-fortes. Il attrape quelques aquarelles de Loire subtiles et délicates. En 1944, il rencontre Yvonne, qu'il épouse en 1949. Elle l'aidera avec justesse, non seulement en veillant sur son travail mais en lui jouant au violon Jean-Sébastien Bach, le maître de la mesure accomplie et glorieuse.

En 1947, il est nommé à Suilly-la-Tour, alors qu'il comptait rester à La Charité. Il démissionne de l'Education Nationale avec cette fougue bien à lui. Jusqu'en 1978, il sera maître auxiliaire de dessin au Collège de La Charité mais à partir de 1958, pédagogue de race, il exerce ses élèves non à copier servilement, mais à chercher l'interprétation juste aussi bien dans la mise en place des formes que dans l'équilibre chromatique.

La recherche d'un espace pictural bien à lui

Certes Jean Montchougnny répugne à s'inscrire à une école, car il est son école, de même il s'est tenu, comme Picasso, toujours en dehors de tout appareil, de tout parti même s'il est attaché à l'idée de progrès et au travail de la paix. Son attachement va à Edouard Pignon, le mineur du Pas-de-Calais, autodidacte fervent et fort de cette nécessaire liberté qui tient au corps et au cœur.

"Les mineurs", "l'ouvrier mort" de 1936 qui ont marqué l'Ecole de Paris relèvent des ferveurs chromatiques plus maîtrisées par le langage des formes. C'est à Saint-Guénolé qu'il intègre pleinement le sens de l'abstrait comme "expression de l'essentiel" comme il aime à le dire.

C'est d'ailleurs une tendance générale même si beaucoup d'artistes s'arrêtent en chemin, Francastel souligne dans son commentaire du "bûcheron" de Pignon (1952) "le monde est à la mesure de nos actes et non plus de la géométrie" (peinture et société - p.246).

Au fond c'est bien le trait libéré qui commande la forme et suscite les accords chromatiques ; abstrait, il exprime l'essentiel de cette nature que nous banalisons. Mais le peintre reste libre de sa gestuelle et de ce qu'elle commande, ainsi les trois personnages de "la louée" de 1959



Le plumeur de poule
gouache, 1959

soumis à la servitude nous forcent à nous interroger sur la condition sociale. Même "le clocher de La Charité" déplace l'axe de la foi, d'où sa remarque : "le chemin de la foi n'est pas forcément vertical".

Lorsque Delayance crée les Amis du peintre Montchougnny, c'est d'abord pour apporter une aide financière à l'artiste, ainsi chaque souscripteur reçoit des paysages de Loire plus classiques, des gouaches, des épreuves libres.

Les métamorphoses du coq (1960)

La fin des années trente est marquée par l'ambivalence : d'un côté une douce euphorie, née de la capitulation du patronat après les grèves festives, renforcées par l'utopie des lâches accords de Munich, de l'autre la mise en place du fascisme, du nazisme, bientôt du franquisme ; ainsi la violence travaille sans relâche et s'impose.

Les peintres, surtout l'Ecole de Paris, s'emploient à combattre cette violence, ainsi Tal-Coat "les massacres" (1937), Pignon, Estève et bien sûr Picasso.



Coq feuille, pastel, 1960



Coq calciné, pastel, 1960

Jean Montchoungny retrouve cet état d'esprit en 1960, choqué par les guerres localisées, Chypre, la Corée et bientôt Le Vietnam.

Le Coq, c'est notre Jault, fier à pattes, argots dressés, toujours en état de défense et prêt à l'attaque, toujours prêt à proclamer son chant de victoire et de gloire. Ce qui frappe le peintre c'est une certaine dignité, un sens digne de la revendication perfide et la somnolence insipide.

Pignon a parfois exposé ses coqs à des duels sanglants, c'est une autre voie, moins sûre. Pour traiter ce sujet, Jean Montchoungny utilise des pastels nouveaux qui lui furent offerts et traite quatre thèmes majeurs : le premier auréole le jeune coq blanc, ivre de nature dont l'éclat s'impose pleinement.

Les coqs-bouquets, coqs fleurs, aux orchidées jaunes, chantent le défi et une gloire éphémère.

Quant aux coqs de guerre, ils se contentent de plastronner dans leurs rutilants uniformes aux plaques multicolores. Enfin, il y a les coqs de méditation sereins, sur fond d'églises rurales.

Mais l'artiste éprouve le besoin de résumer sa démarche, avec le dernier des coqs "*foudroyé*", brûlé, détruit, qui, dans sa filiforme abstraction, cerne l'idée de disparition qui guette tous les élans vitaux. Redoutable dialectique où le positif est au service du négatif, "*tu es poussière, et la suite...*" me confie-t-il à mon grand étonnement.

La glorification tragique du corps humain

Le nu dans la tradition picturale et sculpturale obéit à une stylisation réductrice qui en fait, aux limites, un exercice formel, plus ou moins marqué. Il est alors la contrepartie de l'habit de cour ou de la vêture de salon.

Certes, les sources mythologiques ou anecdotiques s'effacent et laissent le corps, féminin surtout, à son intemporalité, pondérée plus ou moins d'érotisme. L'*Olympia* de Manet de 1866, dont le bon bourgeois ne prétend remarquer que le chat noir, est encore la continuité de la "*Vénus sortant de l'eau*" de Botticelli (1485), et même les chairs épanouies de Renoir ou l'exubérance mystifiante de Gromaire ou encore l'exotisme prolifique de Gauguin et même l'exaltation filiforme de Modigliani, ne rompent pas avec ces influences tenaces.

Jean Montchoungny est en rupture avec cette filiation bien établie, car il veut exprimer la densité réelle du corps féminin qui interroge, déplace les lignes, exprime un essentiel différent. Il aime à dire et à redire : "*Je ne peins pas des corps, je peins le désir*" d'où l'appellation "*Corps*" au pluriel de l'exposition de 2001 au Palais ducal de Nevers.

Ce thème du nu l'intéresse depuis 1941 ; ainsi il peint un petit tableau classique et pourtant déjà interrogatif, en route vers l'abstrait qui se cherche. Il est vrai que le désir est fils de Pôros et de Penia, selon la tradition grecque, dérobé sur les chairs mouvantes et souvent tourmentées, il échappe sans peine aux conventions du genre. C'est l'élan vital dans son expression immédiate et versatile qu'il traque et magnifie, d'où l'intensité des rouges en gloire.

Il est vrai que là encore, l'acrylique, nouvelle technique d'expression, lui apporte, sur papier ou sur bois, une liberté qui le conduit aux abords du surréalisme comme irruption de l'irrationnel, de l'inconscient, du fortuit, des automatismes.

Les explosions chromatiques comme les combinaisons corporelles les plus audacieuses expriment les revendications exaspérées du corps humain soumis au regard masculin dépositaire du sens et des sens, comme si la féminité se réduisait à un mythe exaspéré "*attirance*" (1999), "*rêve*", chantent la présence troublante du corps en attente, exalté et réfuté, parfois d'une pureté exubérante, presque sanctifiante, mais aussi soumis aux arborescences charnelles, luisantes et vibrantes, aux provocations terroristes.

Comme il l'affirme, ce qui l'intéresse d'abord ce sont les "*ruptures*" non pas gratuites et pour le décor, mais préparant "*une réflexion critique sur une société dévoratrice de la spécificité des individus*" (réponse à une question de Patricia Todorovic).

Et il conclut sur "*la relation figuration - abstraction*" qui commande selon lui la vérité de son style, et, dans une certaine mesure, permet à partir du désir, dans sa plénitude, sans apprêts autres que sa chaleur brutale, de comprendre l'homme.

Mais il sait aussi valoriser une pureté exubérante, comme dans "*les nus blancs*" (1999). En somme, cette "*concupiscentia oculorum*", qui fascina Saint-Augustin, autre passionné charnel, ne peut se suffire à elle-même, même s'il affirme dans les Confessions "*tel on aime tel on est*".

L'exagération de Jean Montchougnny cache une averse recherche d'autrui qui ne peut s'exprimer dans ce monde où l'homme n'aspire qu'à l'artifice, où l'exploitation de l'homme par l'homme tient lieu d'engagement et donc de politique.

Comme Picasso dont il se veut le proche, il ne cesse de revendiquer une société plus juste, plus vraie, où chacun peut exprimer ce qu'il est. Picasso pense aussi que : *"le sexe fut le premier excès. On a aucun excès à craindre de ceux qui n'ont pas de sexe"*, ainsi leurs deux œuvres se rejoignent.

L'apostolat de la Maison de la Culture

Ce bâtiment mal placé, comme le pont qui la jouxte à l'architecture molle, tournant le dos au fleuve, mal compartimenté à l'intérieur, n'a cessé de nous poser des problèmes d'utilisation. Jean Montchougnny de 1973 à 1979, sous l'impétueux Bonzon, au départ a su donner d'un coup une âme aux arts plastiques, tout en s'associant aux autres animateurs, ainsi Jean Lauberty pour le théâtre.

En cela il fut fidèle à l'esprit d'André Malraux qui me confia lors de ma visite de l'été 1975 qu'il était attaché aux aspirations culturelles du Front Populaire, qu'il avait associées à la volonté gaullienne, liée à la France éternelle. Mais, en tant que Président des Maisons de la Culture, je le priai d'intervenir auprès du Président Giscard d'Estaing pour obtenir que l'Etat continue de financer le fonctionnement pour moitié avec les collectivités locales, ce qu'il obtint, et ce fut maintenu jusqu'à Jack Lang qui était allergique à l'institution, trop lourde à son gré.

Jean Montchougnny apportait à Jean Maurois, le nouveau directeur, méthodique et parfois inspiré, une présence précieuse, celle d'un pédagogue mobilisant les énergies aussi bien des adultes en recherche de capacités d'expression, que des adolescents ou des enfants, avides de se comprendre en solidarité et dans le même temps de découvrir leurs possibilités de créer une œuvre.

Il apportait à cet engagement une ardeur et une compétence que les participants vivaient avec intensité. Il est certain que la Maison de la Culture offrait des espaces de liberté, des occasions de création qu'aucun établissement scolaire ne pouvait donner.

Il savait grouper les peintres en attente de s'exprimer devant le mur destiné à recevoir les compositions de formes et de couleurs ; sur un signe du maître, ils partaient vers l'espace qui leur était destiné et y

apportaient le meilleur d'eux-mêmes. Par la suite, il parcourait les tableaux et apportait les observations nécessaires. Mais il utilisait aussi la terre, fidèle à ce *"cogito du pétrisseur"* qu'évoque Bachelard et qu'il avait appris à Saint-Amand et surtout à La Borne. Il aime à dire que cette période fut parmi celles qui comptèrent le plus dans son existence d'artiste.

Pourtant il arrivait que sur les 6000 adhérents se constituent des groupes de contestataires *"gauchisants"* (s'y trouvait même un élu municipal de haut rang et de bonne famille), qui installèrent une bétonneuse au sein du lieu.

Ils n'en restèrent pas là et lors de l'exposition Etienne-Martin, organisée par Jean Montchougnny, qui présentait un tronc d'arbre entier retourné, les futurs Verts exigèrent qu'il soit enveloppé dans du plastique transparent, pour marquer le respect de la nature. Le créateur de *"demeure"* et de *"le manteau"* en fut très affecté, car il était très attaché au bois et à la matière.



Sans titre, aquarelle, 2004



Val de Loire aux sables, détail, gouache, 1967

Jean Montchougnny encore indigné me confia *"c'est la tradition qui est révolutionnaire !"*.

Il savait recevoir les artistes contemporains, non comme des invités, mais comme des frères en création. Ainsi Edouard Pignon, dont il partageait moins le style que les engagements politiques. C'est aussi Picasso qui l'avait découvert et encouragé. Hélène Parmelin, sa compagne, la grande dame de l'art engagé l'assistait et animait les débats autour des événements du moment.

Ami aussi de Bazaine, rencontré à Saint-Guérolé, qui avait renouvelé *"l'Ecole de Paris"* en lui faisant retrouver *"l'essence des formes"*, il entendait par là un retour à l'expression révolutionnaire. Toutefois son œuvre va évoluer, il décore la chapelle d'Assise, Saint-Séverin à Paris et tente le vitrail.

Jean Montchougnny cherche des ouvertures culturelles, c'est ainsi qu'il organise une rencontre *"une peinture - un poème"*, avec quatre participants pour chaque type d'expression, mais un seul intéressé se

présentera tout confus de ne pas être entouré. Ainsi il a su donner des leçons de bonheur à beaucoup, jeunes et vieux partageant ce besoin de créer qui pouvait s'exprimer dans ce lieu destiné alors à cette noble et forte fonction.

Les œuvres monumentales

Aussi engagé dans son temps, il ne pouvait manquer de s'affirmer dans la vie de la cité et surtout là où se construit l'esprit du temps, dans les écoles. Platon fut le premier à comprendre que le bel objet élève l'âme de chacun et augmente la solidarité de tous.

"L'essor" placé à l'entrée de la ville de Nevers du croisement des *"Grands Champs"*, sur le rond point de la zone commerciale nouvelle, dresse ses volutes d'acier, comme pour affirmer ces formes en devenir, garantes de la réussite de riches espaces.

La matière, acier brut, lumineux, vient des ateliers d'Alfa-Laval-Prominox, gloires de notre industrie, qui fournissait des cuves d'acier en inox, à l'Afrique ; le Conseil Général ne lésina pas sur le prix. Il n'est pas certain que les visiteurs ou même nos compatriotes mesurent l'intérêt de cette composition de Jean Montchougnny et son audace.

La fresque du Journal du Centre 1966

C'est le nouveau directeur, Jean Lhospied, ancien de Varzy, résistant de la première heure qui a voulu que cette fresque de 3 m sur 17 m occupe une place privilégiée, de circulation ; l'article introductif titrait : *"Le plus beau hall que l'on puisse voir actuellement en France."*

Le thème traité est bien celui du sens de l'histoire qui se défait et ne cesse de se recomposer. D'où la mise en forme et en valeur des *"ruptures"*. La chute d'Icare est la tragédie même qui exprime le sens de tout défi humain. Il traite son sujet en noir et gris comme Picasso pour Guernica, étale les tensions historiques en maquettes réductrices géométrisées, les guerres, les camps de concentration, les exactions fascistes et nazies. Une humanité éclatée en pièces dont la presse locale est tributaire.

Peut-être est-ce l'arrivée du journal concurrent *"La Montagne"* qui a entraîné la destruction de l'œuvre, imperméable à la cohabitation. C'est bien ce que pensaient les journalistes révoltés, Kraemer, J.G. Guyot et Berthelot.



Fresque réalisée pour le Journal du Centre en 1966. Huile sur toile, 17 m x 3 m

Maurice Genevoix à Decize

C'est bien un mur vivant de 50 m qui occupe un espace où passent quotidiennement les élèves. La juxtaposition de noir, schistes ardoisés bruts de clivage avec du blanc, en marbre de Carrare et de quelques gris, granit du Morvan, permet une exaltation de la jeunesse et de sa vitalité. Malheureusement là encore, la maintenance n'a pas été assurée comme elle aurait dû l'être, les élèves n'ont pas respecté ce qui leur était destiné et n'ont pas saisi la valeur symbolique de l'œuvre.

La mosaïque de Saint-Gildard Gresset

De 60 m², datée elle aussi de 1966, elle se compose de petits carrés accolés qui engendrent une symphonie visuelle à la limite de l'abstraction, ce qui permet des effets de vitrail inattendus, éclatants.

L'arbre de vie de la Préfecture de la Nièvre

En 1992, à l'instigation du préfet Cyrille Schott, il réalise une œuvre polymorphe, capable de donner des thèmes aux tensions chromatiques bien maîtrisées, aptes à donner à l'administration un "supplément d'âme".

Au moins cet "arbre de vie" continue d'exister alors que la plupart des œuvres monumentales ont pris de l'âge ou ont disparu, ce qui prouve bien que la science et les techniques qui s'adosent à elle rassurent, alors que l'art dérange et trouble. On comprend que Jean Montchougnny, dans 24 toiles exposées à Château-Chinon "Étres" encore au pluriel, conçues en partie à La Charité, se soit acharné à faire disparaître les sécurités de notre perception consciente et convenable.

Ainsi les "Têtes" ouvrant par les fenêtres sur la vie de la ville, dénoncent une mécanique tyrannique qui avilit l'esprit et désolidarise les hommes. L'homme est alors bien "devenu rat de laboratoire dans sa cage étroite" comme le constate Jean Goldman et le peintre en prend acte.

Ce qui ne l'empêche pas dans ses trois toiles bleues d'ébaucher sinon un plan d'évasion, du moins une sublimation aléatoire.

De même ses "plages", juxtapositions obsessionnelles de 1987 nées de la vision de l'accumulation des gréments, des mâts dans les ports de Saint-Guérolé qui claquent comme des êtres humains dépossédés d'eux-mêmes, condamnés à une profusion factice et dévastatrice. Camus a vécu cette tension : "cette autre sorte de solitude qui s'appelle proximité" (L'homme révolté). Ces mêmes plages explosent parfois de lumière, s'effacent au soleil couchant, s'inventent même ailleurs une blancheur immaculée, où s'ajustent des éclats combinés. L'abstraction devient alors vivante, conséquente, exubérante comme si elle se substituait à la figuration épuisée.

Il ne faut pas séparer les "plages" des toiles de Clamecy, "agression", "massacre", qui exposent la violence terroriste au cœur de l'abstrait et en trouvent les limites avec une foi inquiète. Pour lui l'abstrait donne le vrai sens que les idéologies ont perdu par épuisement car il possède au plus haut point vitalité et générosité.

Il n'y a pas de conclusion pour un artiste créateur car il reste toujours présent dans le mystère tenace de son œuvre.

Toutefois, au terme d'une étude incomplète, il convient de déceler au moins des repères acceptables pour tenir le coude, sans plus, de ceux qui cherchent le sens de l'œuvre de l'artiste.

D'abord, et nous y revenons, Jean Montchougnny c'est une force de caractère à une époque où la plupart s'en tiennent à l'imitation banalisée, le caractère "*est-ce que je puis être plus que ce que je suis*" disait Mounier dans son fameux traité. Cette activité de dépassement de soi-même, il l'a consacrée toute entière à son œuvre, elle est déjà le signe d'une vitalité exceptionnelle mais surtout d'une générosité intérieure qui ne faiblit pas. Il ne transige pas, ce qui lui créa des difficultés relationnelles avec ses confrères du Groupe d'Emulation trop attachés au bon effet sur les acheteurs. C'est ce qui le conduisit à la provocation non pas pour se singulariser mais au contraire pour donner à son œuvre une densité et une variété impressionnantes. On ne peut qu'être troublé dans son atelier par l'importance et le nombre de ses tableaux. Il aime à se référer à Sisyphe, non pas celui de Camus qui serait heureux de son sort, mais au contraire au héros fourbu et tenace. (Zeus l'avait puni d'avoir enfermé Thanatos, le Dieu de la Mort, car les humains devenaient immortels, mais Hadès et Perséphone l'avaient délivré).

Le rocher de Sisyphe, ne serait-ce pas l'abstrait, à l'effet toujours recommencé mais en situation de changer le monde si l'homme sait tirer la leçon. Enfin, il y a la durée qui est la marque des grandes œuvres de l'humanité, celle qui domestique le temps et lui impose une unité profonde. Elle prend le contre-pied de ces représentations serviles qui se contentent de s'imiter sans jamais inventer.

Bergson qui en fut le philosophe et que Deleuze a remis en selle, la déclare "*irréversible*" et même "*imprévisible*", "*elle est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant*". (Evolution créative p.4)

Cette emprise de la durée sur l'artiste lui permet de donner toute sa valeur à l'abstrait, ce qui est encore plus que son sens, c'est bien une leçon de vie qui en découle. Car la durée n'est pas seulement la continuité : à l'inverse des œuvres ordinaires qui ne font que se répéter, elle est capacité de réinvention, de changements de perspectives. L'abstrait finit alors par devenir sa propre figuration car comme le dit Gaston Bachelard dans sa préface à Marcoussis : "*pour un œil clair tout est miroir ; pour un regard sincère et grave tout est profondeur*".

Il est important de relever une ultime allégorie à la fin du recueil "*corps*", cette trilogie a une valeur éminente. "*Abstraction - figuration I, II, III*", 1996-1997, réalise un équilibre symphonique mais provoquant entre le réalisme du corps lié à une partialité symbolique et exaspérée et une abstraction latente suggérée par l'accord géométrique et effets chromatiques.

La grande dimension de la toile, 1 m x 0.80 m, définit un abstrait tragique où le corps étêté, l'homme d'aujourd'hui, a perdu la tête ! Le philosophe Spinoza contemporain de Vermeer de Delft, de Metsu, et qui dessinait, note : "*les idées que nous avons des corps extérieurs indiquent plutôt la constitution de notre corps que la nature des corps extérieurs*". Ces toiles ont le sens d'une sorte d'exaltation testamentaire où provocation et révélation, amplification et atténuation, se réconcilient, ainsi figuration et abstraction ne font qu'un.

Au fond, comme il aime à le redire avec une certaine gravité : "*le peintre dit sans mots*". C'est bien ainsi que son énergie passionnelle et ses éclats pulsionnels travaillent dans le même sens : servir l'homme dans son intégralité et par là le rendre plus disponible et même disposé aux autres ; son œuvre si diverse, si ample, magnifie les élans généreux, si rares dans notre temps voué au profit. En cela cette œuvre est unitaire, égalitaire, universelle. Par la foudre de son explosion de foi en l'homme et la lumière, mais aussi par son ivresse des formes, il prouve, avec acharnement, que le réalisme comme l'abstrait presque réconciliés travaillent pour la même cause.

Grand merci, Jean Montchougnny, le maître réservé et ferme des Sorbiers, pour la fidélité au Nivernais mais d'abord merci pour ton œuvre qui grandit l'homme et lui donne des raisons de vivre.

Jean-Pierre Harris
Professeur de philosophie
Commandeur de la Légion d'Honneur

"Espace", aluminium et ciment
Collège Paul Langevin
Fourchambault, 1966
(photo Daniel Gaujour)



La peinture aux frontières du visible

Une esthétique de la suspension fragmentaire

“Si l’esthétique a pu prétendre qu’elle était universellement valable, c’est par suite d’une erreur sur la nature de l’art en général. C’est l’idée admise pensant des siècles que l’histoire de l’art est une histoire du savoir artistique et que l’art a pour but évident, permanent, la reproduction des modèles naturels. (...) On ignorait cette notion si simple qui s’impose au chercheur dans de nombreux cas d’histoire de l’art : le savoir est un élément secondaire auquel le facteur supérieur et seul déterminatif des intentions donne sa destination et ses règles propres.”

Wilhelm Worringer¹

PARCOURIR l’œuvre de Jean Montchougnny, c’est s’exposer à de multiples déplacements :

Déplacement sensible d’abord dans l’univers silencieux et imperceptible de phénomènes picturaux qui nous projettent aux frontières du visible et réactivent notre sensorialité à travers le regard. Regards en tous sens, pourrait-on dire, provoqués par une pratique picturale qui mobilise de façon surprenante toutes nos facultés d’écoute au-delà du visible. Suivre en cela les recommandations de l’artiste pour qui, face à la peinture, avant de se poser des questions *“il s’agit d’abord de faire le vide et d’écouter, avec tous ses sens, ce que l’œuvre veut nous dire”*.

Déplacement dans le champ de l’émotion ensuite qui nous impose le silence face au point de vue herméneutique nécessairement rétrospectif. Privilégier une approche heuristique qui se situe du côté de l’aller de la création et non du retour d’une interprétation ne pouvant opérer que dans un *“après-coup”* de l’œuvre³. Nous rendre disponible donc à cet accord qu’il nous faut retrouver avec la corporalité, la nôtre d’abord, mais aussi celle qui est à l’œuvre dans tous les travaux de l’artiste.

Déplacement conceptuel enfin qui doit permettre à notre esprit de s’ouvrir aux déambulations imprévisibles de toutes ses recherches. Déposer pour ce faire, au vestiaire de nos certitudes, nos préjugés sur ce que devrait être la pratique picturale dans le champ des pratiques artistiques *“contemporainement correctes”*.

Dépayser à perte de vue

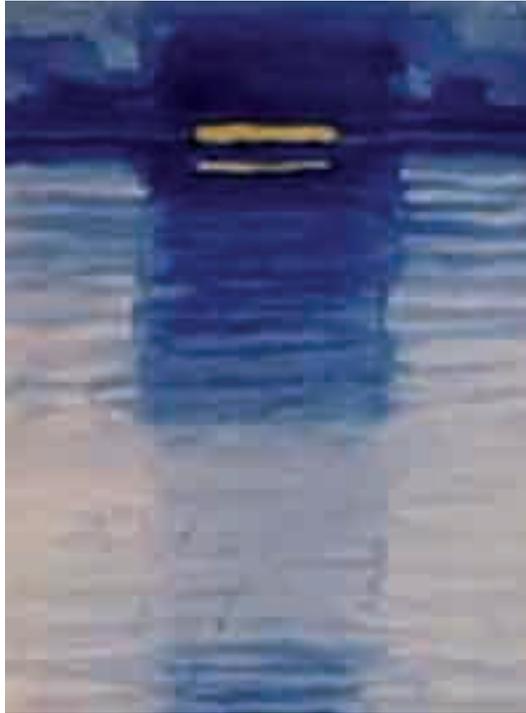
Aussi, nous faut-il, dans un premier temps, accepter le dépaysement. Nous risquer à la découverte des contrées sensibles que Montchougnny offre à explorer, à ressentir, à vivre et à penser. Comment nous rendre alors accessible aux multiples pérégrinations d’une écriture picturale toute en bifurcations pour pouvoir apprécier l’invisible souffle vital qui circule dans son œuvre dès ses premiers paysages ? Peut-être en pénétrant par effraction dans le travail de l’artiste pour tenter de saisir cette subtile énergie dont on retrouve la manifestation tout au long de son œuvre. Elle s’y révèle par exemple dans des peintures comme le *“paysage au clocher”* ou ses peintures de hameaux à travers les circulations de matières fluides qui irriguent le champ pictural pour s’étaler horizontalement à perte de vue.

La quête de l’horizontalité, dans une œuvre ne concerne pas seulement l’ensemble des orientations géométriques qui la constituent physiquement comme pourrait le laisser penser le parcours superficiel de certaines de ses études. Elle touche aussi les fondements constitutifs de ce sentiment infini qui s’étend à perte d’horizon au-delà des limites physiques de toute horizontalité dans l’œuvre, comme une histoire sans fin. Cette quête dépasse largement les préoccupations formalistes et les peintures de Montchougnny sont là pour en témoigner. Elle nous renvoie d’abord à l’étendue du corps au repos et nous fait entrevoir avec une certaine appréhension, à travers l’expérience de ces répits provisoires

1 - Worringer, W., *Formprobleme der Gotik*, R. Piper & Co Verlag, München, 1927, trad. D. Decourdemanche sous le titre : *l’Art gothique*, Gallimard, Paris, 1967, pp. 16-17.

2 - Jean Montchougnny, *La suite in*, : Le Journal du Centre 06/01/1995.

3 - Cette approche est développée par Ivan Toulouse dans son Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris 8, décembre 2007.



Naissance des sables
peinture à l'eau
65 cm x 50 cm, 1992

successifs universellement partagés, le sommeil définitif du repos éternel. Puis, dépassant la représentation de cette expérience personnelle, elle nous confronte à l'infini, nous transporte au-delà de ce qui nous contingente aux limites de notre territoire quotidien.

Ce faisant, elle nous implique malgré nous, dans une traversée des frontières pour nous confronter à l'autre, nous figurer d'autres espaces où s'élaborent d'autres cultures, d'autres manières d'être ou de penser et de voir le monde au-delà des limites du champ pictural.

C'est à cette traversée des frontières que nous confronte subtilement l'œuvre de Montchougnny, et cela, dès ses premiers paysages, mais aussi dans nombre de ses œuvres ultérieures, avec son insistance à étaler des champs de matières picturales comme pour mieux en faire savourer les délicates sonorités lumineuses à travers la déambulation silencieuse du regard. On peut évoquer à ce propos les énigmatiques études en apparence "*abstraites*" faites entre 1975 et 1980. S'y déploient semble-t-il, pour la seule fascination du processus de création plastique en train de se produire, de longues striures horizontales qui parcourent tout le champ de l'espace pictural. Le fragment est ici déjà au travail : fragment d'un espace infini dont chaque peinture ne serait qu'un détail

prélevé dans le mouvement ondulé d'une immensité océanique. Et à travers cette fragmentation, se manifestent déjà les opérations de rupture, sans rapport aucun avec les connotations ultra libérales liées au détournement politique de ce concept, opérations qui annoncent toute sa série de recherches éponymes. Cousinage violent entre pensée fragmentaire et geste de rupture qui la met en œuvre, comme le rappelle Alain Montandon "*les mots latins de fragmen, de fragmentum [venant] de frango : briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, anéantir*⁴."

Pourtant, nulle violence dans l'œuvre de Montchougnny mais plutôt la force d'un silence maîtrisé qui joue avec la suspension de ce qui n'est pas dit dans son travail pour inciter "*les regardeurs à faire le tableau*" selon la formule célèbre de Marcel Duchamp.

Le corps à l'œuvre

Dans ses premiers paysages, Montchougnny opposait jadis à cette horizontalité radicale d'une nature sans limites, l'aplomb accidenté des espaces construits par l'homme. Ce conflit s'exprime aussi dans certains paysages purement "*naturels*", tels ses paysages de Loire ou de l'île de Bréhat peints entre les années cinquante et soixante, où s'opposent frontalement bandes horizontales et sillons verticaux sur de longues étendues liquides, dans une lutte d'influence qui contamine l'ensemble du tableau. Cette opposition formelle entre en résonance avec des oppositions thématiques plus complexes développées par Montchougnny dans des recherches comme ses séries *Plages* ou *Ruptures* qui confrontent le naturel à l'artifice, l'unicité la multiplicité, la singularité à l'altérité. On retrouve déjà à l'ouvrage cet affrontement lié aux lois de la pesanteur et les tentatives de résolutions plastiques qu'il entraîne avec les peintures réalisées entre 1964 et 1967, par exemple, dans ses bateaux de Saint-Guénolé ou de Saint-Tropez. Entre ligne de flottaison, épaves endormies et écoulement fluides ces recherches nous font découvrir dans le paysage, un nouvel horizon des sens opposant à l'intemporalité de l'espace naturel hors de toute maîtrise, ce qui relève de l'espace artificiel, construit par l'intelligence humaine et voué à une éphémère existence.

4 - Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 77, cité par Sébastien Rongier in : *La modernité, esthétique et pensée fragmentaire*, Recherche en esthétique, revue du CEREAP, n° 14, p. 29.

Contrairement à la conscience que nous avons d'un horizon sans limites, la conscience de la verticalité, je l'ai montré en d'autres occasions⁵, nous renvoie à l'incontournable point de départ que constitue "notre plancher des vaches". Au-delà de cette limite s'ouvrent les entrailles telluriques. Cette limite nous rappelle ainsi à notre pesante condition de terrien indéfectiblement attaché à ce grain de poussière dans l'univers. Poussière nous-mêmes, condamnés à retourner à la poussière terrienne, nous entretenons avec cette limite terrestre sur laquelle vient buter la verticalité de toute représentation humaine, des relations ambiguës : elle constitue l'alpha et l'oméga de notre séjour terrestre, à la fois point d'appui et fin inévitable de notre très brève histoire individuelle. Il en va tout autrement des limites supérieures auxquelles renvoie tout élan vertical. Au-delà de notre point d'appui terrestre, notre esprit peut s'élever à l'infini. Tout ce qui, dans une œuvre propage ce mouvement vertical nous pousse à nous élever au-dessus des limites physiques de l'œuvre.

Et c'est bien ce qui est en jeu dans la série des Gréments de Montchougnny où l'équilibre de la verticalité est volontairement mis en crise. Nous sommes impliqués à notre insu dans ce tangage incertain qui menace notre statut d'homo erectus face à la chute fatale qui nous expose à la déchéance horizontale. Balancement rythmique musical, proche de la syncope swinguée des jazzmen et qui peut aller jusqu'au vertige du mal de mer.

A travers le roulis de ces peintures, nous sommes incités à nous approprier les espaces infinis, circulant de bas en haut comme la sève de l'arbre à la recherche de la lumière. Il nous faut sillonner malgré nous les multiples canaux qui s'entrecroisent dans cette quête de l'équilibre en exhibant ce qu'ils cachent à la faveur de leur disparition du champ pictural. Jeu complexe de superposition et de transparence qui nous incite à explorer les limites du visible.

Dans ce sens, l'œuvre d'art qui encourage ces déplacements pour nous affranchir de toute pesanteur terrestre est une merveilleuse machine à voyager dans l'espace. Et cela n'a pas échappé à la vigilance de Montchougnny lorsqu'il s'efforçait d'encourager l'appropriation psychologique de l'entouré immédiat ou lointain qui nous fait signe par son absence dans ses œuvres. Il s'inscrit en cela dans la dynamique soustractive de la métonymie fragmentaire qui, de Paolo Uccello et sa "bataille de San Romano" aux "all over" de Jackson Pollock vise à s'approprier la totalité d'un univers virtuellement présent à travers

la retenue substitutive du fragment pictural. D'où notre sentiment "d'inquiétante étrangeté" face à cette paradoxale "présence de l'absence". Sentiment renforcé par la conscience d'un conflit "catastrophique" selon Worringer entre planéité et aplomb que la volonté artistique "classique" a toujours cherché à réduire, affirmait-il, notamment dans l'architecture grecque classique⁶. Elle s'opposait en cela d'après lui, au besoin d'abstraction du vouloir artistique primitif qui s'inscrit dans une dynamique d'exclusion de la réalité conduisant à en sublimer la matérialité.

En déplaçant ce conflit de la pesanteur dans le champ de la représentation à travers l'opposition qu'il trouve artificielle entre figuration et abstraction, Montchougnny en appréhende frontalement toutes les dimensions. Cela lui permet de prendre des distances par rapport au réel et y puiser l'énergie vitale qui se manifeste dans toutes ses peintures. Représentation du réel, donc, au sens où l'entendait Louis Marin, c'est-à-dire littéralement, mise en présence réitérée, "[...] présentification de l'absent - ou du mort - et d'auto présentation instituant le sujet de regard, dans l'affect et le sens"⁷. Cette opposition, il l'aborde avec fascination à travers son œuvre comme aimanté par cette profonde scission au travail déjà trente ans avant sa série Ruptures dans ses premiers paysages, rupture qu'il ne cesse d'interroger, sous tous les angles possibles. Rupture par exemple dans la continuité de la figure qui se manifeste à travers ses étonnants portraits chargés d'humour, vallonnés comme des paysages d'Alsace vus du ciel. Pour peu que l'on fasse abstraction du sujet, parcourir ces peintures c'est, payer de sa personne presque physiquement, devenir explorateur actif en contrées picturales.

Car dans les peintures de Montchougnny, le corps est toujours à l'œuvre implicitement quand bien même il ne serait pas le sujet principal du tableau : corps "dévisagés" dans ses premiers portraits que l'on peut explorer comme des "paysages picturaux" à la rencontre de fragments de peintures qui semblent venir tout droit d'une cézanienne Montagne

5 - *Paroles sous silence* in : Cahier de poésie n° 7, sous la dir. Philippe Tancelin, C.I.C.E.P., septembre 2001.

6 - Worringer, W., *Abstraction et Einfühlung*, Klincksieck, Paris, 1978.

7 - Marin, L., *Les pouvoirs de l'image*, Seuil, coll. l'ordre philosophique, Paris, 1993, p. 14.



Sans titre, encre de chine, 30 cm x 20 cm, 1987

Sainte-Victoire. Corps et graphies en interaction dynamique dans son surprenant Kamikaze et dont on peut voir les premiers signes dès ses nus de 1944-1945, perceptibles aussi dans ses études de 1963-1964 et dans ses nus des années 1980-1995, véritables ballets mettant en scène la dynamique mouvementée de multiples variations graphiques. Chorégraphies qui n'ont de cesse d'interroger avec sensualité l'écriture du mouvement corporel aux lisières du visible. "Corps d'écriture" pictographiques, également, que l'on retrouve dans sa série des Êtres et des Têtes, des Plages et dans ses recherches qui l'ont conduit des Ruptures à la pensée fragmentaire qui caractérise ses ultimes peintures au service d'une constante interrogation du langage pictural.

L'explorateur en contrées picturales

Selon Oliver Schefer, "[...] le désir d'unité qui passe par le fragment ne ressortit pas seulement à la construction d'une totalité, mais à la fabrication de nouveaux modes de liaison et d'agencement, qui engagent autant une logique destructrice que combinatoire⁸".

La pensée fragmentaire à laquelle nous permet d'accéder Montchoungny implique une traversée dans l'épaisseur sensible de sa peinture, à la découverte de formes qui semblent s'absorber mutuellement par contamination de juxtapositions et de transparence. Formes données à voir comme jeu de stratification laissant à notre imagination le soin de travailler à la place du peintre, pour reconstituer les parties apparemment occultées dans les couches du tableau.

Ce qui était déjà amorcé par superposition et cadrage dans ses Gréments, s'affirme d'avantage dans ses combats de coqs mais surtout dans ses études. Montchoungny y fait intervenir sur plusieurs plans, des taches colorées qui semblent flotter en apesanteur dans la profondeur d'un espace aérien sans repères stables comme autant de fragments d'univers autonomes. Parfois, la matière picturale semble émerger d'un long processus de sédimentation laissant entrevoir différentes strates de la démarche de création. Car ce qui frappe dans ces études c'est l'attention que semble apporter l'artiste au processus plastique en train de se produire dans une suspension narrative tournant résolument le dos à toute forme de représentation anecdotique pour nous impliquer concrètement dans le récit de la fabrication même du tableau.

Sa volonté de faire participer le spectateur à la genèse du travail, il la manifeste subtilement dans certaines œuvres de sa série des Ruptures. La complexité des superpositions de trames graphiques et de plans colorés réactive la temporalité qui a présidé à l'élaboration même de l'œuvre. La suspension fragmentaire n'est plus ici provoquée seulement par des ruptures dans la circulation visuelle, elle fait intervenir notre prise de conscience du déroulement temporel de la démarche créative. Nous découvrons par exemple en premier lieu une grille de graphismes sombres qui témoigne des dernières interventions de l'artiste. Derrière cette trame, on peut entrevoir les interventions précédentes à dominante orange, parcourant ainsi à rebours la démarche créatrice tel un archéologue de la profondeur picturale pour arriver à son point d'origine dans les zones les plus claires. Ces espaces semblent n'avoir été qu'à peine effleurés par la couleur ou même réservés dans certaines œuvres et protégés pour en conserver l'état initial preuve que l'artiste a décidé à un moment donné d'anticiper sur le résultat de son travail et nous voici subitement embarqués dans un retour vers le futur de l'œuvre !

8 - Olivier Schefer, *Notes sur le fragment romantique* in : *Le Fragment*, Recherche en Esthétique, revue du Cereap, n° 14, octobre 2008, p. 26.



Sans titre, acrylique sur papier, 30 cm x 25 cm, 2003

Cette exploration sensible des processus de création plastique apparaît surtout de façon sous-jacente dans les ultimes peintures de l'artiste, à travers la dialectique paradoxale de l'occultation et de l'exhibition. Enjeu du caché/montré qui n'est pas lui non plus le reflet de préoccupations formalistes. C'est lui qui rend possible la dimension artistique de l'œuvre. Il entraîne, nous venons de le voir, le spectateur dans un processus de recréation de la démarche picturale l'autorisant comme Alice, de l'autre côté du miroir, à voyager dans cette quatrième dimension de l'œuvre que constitue son épaisseur sensible et d'en parcourir la genèse hypothétique. Mais surtout, à travers cette épaisseur "poïétique" de l'œuvre, se joue par le biais du cacher et du montrer, une problématique fondamentale de l'acte créateur liée à l'histoire des deuils et des repentirs qui caractérisent la démarche artistique dans la dynamique des opérations additives et soustractives du processus de création picturale.

Revisitant la démarche de l'artiste en explorant cette épaisseur invisible du tableau, il est possible de découvrir ce à quoi il a fallu renoncer pour exhiber ce qui est revendiqué dans la peinture. En particulier dans ses dernières œuvres la peinture semble dissimuler dans son entreprise de "monstration" même à travers un ruissellement de tonalités rabattues, d'énigmatiques formes fantomatiques.

D'où la nécessité d'affirmer paradoxalement à travers cette opération dissimulatrice, la présence dans cette remise en jeu de l'absence. Présence de qui ? Présence de quoi ? Présence de la vie peut-être qui se manifeste dans l'élaboration même du processus pictural, avec cette insistance opiniâtre à interroger le temps qui passe. D'où, aussi, la volonté affirmée par l'artiste dans certaines de ses ultimes peintures de réactiver cette absence en propulsant la pensée dans un vide créateur, ouvrant en toute incertitude dans cet espace fragmentaire, un nouvel horizon des sens, noyau de tous les possibles à partir de procédures de création qui mettent en "réserve" un présent chargé d'inquiétudes.

Aussi, peut-on se demander avec Georges Bloess⁹ jusqu'à quel point "L'activité artistique peut-elle apparaître comme une manière spécifique, originale d'aborder l'expérience la plus commune, à savoir, celle de l'absence, celle de la perte et du deuil ?" Cette question qu'il posait à propos des expressionnistes, conserve toute son actualité concernant les ultimes peintures de Jean Montchougnny et peut-être aussi une grande partie de son œuvre.

Daniel Danétis, le 14 février 2009

Professeur responsable du Département Arts Plastiques, Université Paris VIII

9 - Bloess G., *Voix, regard, espace dans l'art expressionniste*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 31-32.



La grande maison, acrylique sur papier, 108 cm x 74,5 cm, 2008,
(photo Carlos Ania)

Les Etres et les Têtes

JEAN MONTCHOUGNY, je le connais depuis longtemps, depuis mon arrivée dans la Nièvre, sans pour autant le connaître vraiment. Je connaissais sa réputation, certaines œuvres vues au hasard dans le département.

Lors de la préparation d'une exposition à Château-Chinon, j'ai eu l'occasion de le rencontrer¹ et de prendre conscience de l'être qu'il est vraiment.

Jean Montchougnny est foncièrement un artiste indépendant, véritablement libre. Il a refusé d'entrer dans les réseaux officiels de la création contemporaine, de se prêter aux jeux d'allégeance. Il a choisi la recherche en solitaire, dans la Nièvre, son pays natal. Dans ce choix, il n'a certainement pas la reconnaissance qu'il mérite et il s'est peut-être coupé d'émulation avec d'autres artistes.

Cette solitude nivernaise ne l'a pas pour autant coupé du monde, de ses problèmes, de ses conflits, de l'humanité qui souffre. Il a, comme nous, la possibilité de suivre l'actualité et de réagir.

Les deux séries, "*Etre(s)*" et "*Têtes*" dont il est l'auteur sont l'expression de son engagement et de ses réflexions sur l'état du monde, la prolifération, le conditionnement, l'étouffement de l'être, de l'individu. Son travail oscille entre figuration et abstraction. Il est conscient que la création nécessite d'abord une déconstruction de la forme pour aboutir à une nouvelle.

La série des "*Etre(s)*" exprime l'humanité concentrée, oppressée dans les villes tentaculaires et par la technologie régnante. Pour visualiser cette question, il utilise et répète à saturation un pictogramme inspiré par les corps allongés et entassés sur les plages, qui ont donné lieu à une série. De ce magma des êtres, de cette situation confuse, oppressante, inquiétante, il demeure l'espoir de la libération de l'individu qui a toujours la capacité de renaître en puisant dans les forces originelles organiques.

La femme est omniprésente dans son œuvre, comme l'élue. C'est grâce à elle que la vie est possible et la renaissance toujours envisageable. Elle est une source d'inspiration éternelle et dans l'histoire de l'art nous retrouvons des citations comme le "*Bain turc*" d'Ingres, modèle de sensualité.

L'utilisation du rouge et du noir marque la violence du monde, les forces en lutte, les contrastes violents, l'énergie autant destructrice que régénératrice.

Certains panneaux sont chargés d'espoir. Jean Montchougnny représente la construction de l'être dans sa plénitude, dans son intégrité. Cet optimisme est signifié par l'utilisation du bleu, couleur reposante qui invite à la méditation.

La série des "*Têtes*", c'est la prise en compte de l'individu et du monde qui habitent et nourrissent le cerveau. L'ovale omniprésent rappelle la tête et évoque en même temps la notion d'un univers terrestre, de notre bon vieux globe.

Dans ces têtes passent l'énergie, le magma originel, le foisonnement cellulaire qui peut engendrer la renaissance, les horreurs de la guerre avec une référence au Mékong, fleuve charriant d'innombrables corps durant la dictature des Khmers rouges.

Il y a dans cette série des périodes de désespoir mais également d'espoir. Il y a des têtes vidées de sens, des têtes où la libération est en marche. Une tête évoque la confusion des êtres entre le masculin et le féminin, mais également la dualité qui est en chacun de nous, qui permet la richesse de l'être. On trouve également la tête oppressée et l'être qui n'est plus qu'un numéro. Parfois, la tête devient un espace de repli, où l'on retrouve l'harmonie. La forêt symbolise ce lieu de ressourcement où il est toujours possible de vivre, avec une certaine sérénité, malgré les contraintes.

Ces œuvres des années 1969/1970, peu montrées, sont toujours d'actualité autant par rapport à la peinture d'aujourd'hui que par rapport aux événements.

Ces tableaux et les autres marquent le parcours d'un homme libre, indépendant mais qui a toujours été à l'écoute du monde et de ses semblables. Il crée non pas uniquement d'un point de vue formel mais en résonance avec son entourage pris au sens le plus large. Jean Montchougnny est peut-être l'image, le symbole de la révolution tranquille.

Sylvie Guilbert
Chargée de l'action culturelle au Parc Régional du Morvan

1 - Rencontre avec l'artiste le 5 juin 2003.

Jean Montchougnny, la peinture et moi

LA PREMIÈRE FOIS que j'ai travaillé avec Jean Montchougnny, c'était en 1991. Comme l'écrivait Dickens : C'était le bon temps, c'était la pire des époques. Les années Lang avaient ouvert un vaste "champ des possibles" dans le domaine des arts plastiques et du patrimoine au sens large. De l'argent, de l'énergie, des initiatives, en même temps qu'une forme de vanité que le recul permet de mieux mesurer. Le Conseil général - mon employeur - était alors en pointe, notamment via un ambitieux programme de rénovation des musées. Son président, Bernard Bardin, avait alors imaginé l'organisation d'une rétrospective des œuvres de Jean Montchougnny à la Maison de la Culture de Nevers, ajoutant dans sa préface au catalogue : "...là où il a tant œuvré pour l'art du XX^e siècle et le public populaire". L'affaire n'était donc pas anodine, s'agissant du retour dans ces murs de celui qui y fut responsable des expositions (et ateliers d'arts plastiques) entre 1973 et 1979. Il convenait de ne pas se rater, et d'offrir du grand, de l'exhaustif, presque du définitif. Tous les espaces de la vénérable institution, y compris les plus reculés, ont donc été utilisés avec une sorte de frénésie positiviste induite par l'ambiance générale : c'était le bon temps... Sélections dans l'atelier de Chaulgnes (Pouilly fumé obligatoire), photographies, architecture chronologique par séries, encadrements, accrochage : près de 200 œuvres, de 1965 à 1991, des premières Plages à une série de 25 petites gouaches abstraites intitulée "Peinture-peinture". Des pans entiers d'une carrière mis en scène autour d'une idée. Laquelle ? Juste dire combien cet homme est peintre. "Combien" pour densité, mais aussi pour nombre, parce que Montchougnny est multiple, traversé par des constantes qui se recourent, se mêlent selon ses saisons personnelles, sa capacité à absorber ce qu'il voit, entend, ressent : le port et les plages de Saint-Guérolé, leur multitude ; les corps féminins, la chaleur qu'ils induisent ; les vents, leur liberté immense ; les ruptures, ce pouvoir de peindre "non !"... Tout ça était là, enfin réuni pour une lecture directe, sans paraphrase superflue².

Depuis 1991 et cette exposition, je n'ai cessé de réfléchir à la validité du discours sur l'œuvre, dès lors qu'il dépasse l'objectivité nécessaire au bon accomplissement du travail d'historien de l'art. Néanmoins - décidément c'était le bon temps - j'avais écrit pour le catalogue un texte titré "L'alibi abandonné", où il était question de cette fameuse série de 25 petites gouaches abstraites. J'y avançais notamment l'idée que, pour la première fois depuis ses débuts, notre homme avait

dépassé là le problème de la représentation (du sujet, pour faire simple) pour passer de l'autre côté du miroir : abstraction. J'évoquais un micro-manifeste dédié à la peinture et à son exclusive pratique, une ultime rédemption, un exercice si parfaitement accompli qu'il ne reste plus qu'à regarder. D'où ce doute - largement légitimé depuis - sur l'impérieux silence qu'appelle toute présentation publique de peinture. Peut-être devrais-je changer de métier ?

Depuis 1991, je suis retourné pas mal de fois à Chaulgnes, et la plupart du temps Montchougnny (après le Pouilly fumé) m'a montré ses dernières toiles, avec un "alors ?" auquel il m'était difficile de répondre par un grand silence ou un borborygme informe tenant lieu de critique. Les artistes sont souvent taquins envers ceux qui essuient les plâtres, comme on dit familièrement. Quelqu'un, un jour, a employé l'expression "le baiser de la mort" pour caractériser le fait de lire un poème fraîchement écrit à un auditoire restreint et amical. Montchougnny ne vous dira jamais : "j'ai fait ça, et ça n'appelle aucun commentaire", sans doute parce que sa peinture est commentaire. Toujours est-il que le bonhomme - entre autres choses - m'a appris la valeur de ces voix du silence si chères à André Malraux. Elles devraient être notre constant viatique.

Exit la rétrospective de 1991 et son joyeux bordel d'accrochage. En 1994, une partie en a été présentée en Italie, à Arezzo (ville dont la province est jumelée avec le département de la Nièvre), dans la nef d'une église baroque. Choc d'expressions qui donnait un sens nouveau à la quête abstraite du maître, le hall de la MCN, étant lui-même un espace abstrait, avait peut-être généré une forme de pléonasme.

Toujours en 1994, Jean Montchougnny s'apprête à fêter ses 80 ans avec une autre exposition dans cette même Maison de la Culture. Était-elle nécessaire ? Il affirme dans un entretien publié dans le catalogue

1- Première phrase de *A tale of two cities* : "It was the best of times, it was the worst of times..."

2 - Jean-Louis Balleret, dans sa préface du catalogue de l'exposition *Corps* du Palais ducal (2001) évoque pourtant une "mini rétrospective".

qu'elle "continue celle de 1991 - simplement parce que, justement, la vie continue"... Je n'ai pas participé à son élaboration³, sentiment peut-être puéril d'avoir fait mon devoir quelques années auparavant, sentiment aussi qu'un autre lieu aurait changé la donne, changé la manière de voir ces nouveaux travaux peints dans le rush suivant la rétrospective : une vague d'énergie qu'il fallait bien capitaliser. Mais il est chez lui dans cette Maison, et libre d'y affirmer que la série de 25 gouaches n'a pas été un terminus, mais au contraire un nouveau départ.

Contrat rempli, même si cette fois-ci l'absence de travaux plus anciens rend, pour le visiteur "étranger", la lecture des nouveaux un peu plus difficile, car privés du socle de la continuité conceptuelle. Entre-temps, les 25 gouaches (décidément, le pivot d'une œuvre) auront vu l'accomplissement de leur démarche créatrice dans la grande toile commandée par le préfet Cyrille Schott pour le sas d'entrée à la Préfecture. A un détail près : Jean Montchougnny a titré cette œuvre "L'arbre de vie", comme un retour à l'alibi évoqué plus haut. Peut-être l'aspect très officiel de la requête a-t-il poussé l'artiste à offrir - tout de même - une clé ?

A l'horizon 2000, c'est à mon tour de me montrer taquin : j'avais cette idée en tête depuis quelques années, depuis (je l'avoue aujourd'hui) une certaine frustration née de la sélection des œuvres pour la rétrospective qui s'intitulait, je le rappelle, "Peinture 1965-1991". Et donc, rien avant, alors que les repères biographiques des différents catalogues commencent en général par "1935 - première exposition" puis "1946 - sélection pour le Prix de la Jeune peinture". Juste une trentaine d'années de travail remises dans le grenier de l'histoire, comme on oublierait un émoi adolescent, comme si il y avait une vie d'avant (mai 68 ?) et une vie d'après... De cette peinture d'avant, difficile d'apercevoir grand-chose : deux nus, pages 16 et 17 du catalogue de 1991, *e quasi basta*. J'étais alors responsable du musée de Cosne-sur-Loire, dont une bonne part est consacrée à la Loire, et le reste à une superbe collection de peinture léguée par un premier violon de l'Orchestre de l'Opéra de Paris dans les années 1920-1930, collectionneur de Dufy, Vlaminck, Utrillo et de quelques autres plus rares encore. La programmation des expositions temporaires oscillant entre ces deux pôles, l'idée avait germé d'interroger quelques ensembles d'œuvres pour tenter d'obtenir une réponse à la question : comment, hier, aujourd'hui, peindre la Loire ? Ce travail avait été initié en 1997 avec les peintures de Messemmin (1880-1944), qui avait donné de fameuses vues de tireurs de sable au travail. Il était dès lors normal de solliciter Jean Montchougnny, histoire de re-bâtir un morceau de son parcours plastique centré autour d'un thème

(et quel thème !). Assez curieusement, alors que je m'attendais à un refus poli d'extirper ces vieilles choses (je voulais "échantillonner" entre 1940 et 1970), il accepta de chercher. Finalement, la Loire était plus forte que le ressentiment que lui inspirait ce retour en arrière quelque peu forcé. Une sélection d'une quarantaine de pièces fut décidée, devant laquelle il ajouta ce joli commentaire : "ça tient le coup". Et comment ! Des petits croquis de pêcheurs à la ligne, adorables, de grands paysages minimalistes (juste le sable et l'eau), des anecdotes colorées, des vues prises de la côte des Loges, à Pouilly, là où Rameau et quelques autres avaient leur chevalet ; bref, toute une vie au bord de l'eau.

L'exposition a rencontré un vrai succès public, et fut reprise par le musée de la Marine de Loire de Châteauneuf-sur-Loire, entre Gien et Orléans. J'ai eu le sentiment que Montchougnny avait trouvé dans cette petite manifestation une forme de sérénité qui lui avait fait défaut en découvrant les accrochages de la Maison de la Culture. Sérénité de mesurer la plénitude d'un chemin parcouru, d'accepter ce temps des paysages presque classiques (qu'il justifie par un "il fallait bien vivre" auquel je ne croirai jamais tout à fait), de convoquer aussi quelques confrères peintres ("à l'époque, il y avait de la place sur la Loire entre Claude Rameau et Olivier Debré").

La manifestation cosnoise a eu le mérite de poser clairement cette question centrale : comment appréhender les centaines d'œuvres (de traces) laissées par 60 ans de peinture ? Devrait-on privilégier une lecture verticale (des séries bien identifiées, dans leur temps et leur esprit) ; une lecture transversale (un thème récurrent qui traverse les époques et les styles) ; une vision globale (qui impose nécessairement la sélection, l'échantillonnage) ; un best of (quel sens aurait une expo annonçant : les 50 plus belles peintures de Jean Montchougnny ?) ; ou, enfin, ne montrer que le plus récent, gommant à grand renfort d'odeur de térébenthine ce socle de continuité conceptuelle déjà évoqué plus haut ? Si quelqu'un a une réponse valide, qu'il n'hésite pas à la communiquer à tous les concepteurs d'expositions de ce monde. Cela signifierait (entre autres) que le cadre chronologique d'une œuvre a été aboli, ainsi que la relation sujet/objet, de même que le regard que porte l'artiste sur son propre travail.

3 - L'exposition s'intitulait *Peintures 1992-1993-1994*. Commissaire : Pascale Massicot.

Un autre projet "*transversal*" a vu le jour en 2001 dans la salle Fernand-Chalandre du Palais ducal de Nevers. Dans ce vaste (et difficile) espace carré, la réflexion du spectateur était convoquée autour des Corps - principalement des nus féminins - une des constantes du travail de Montchoungny depuis les origines. L'exposition, pour beaucoup, fut émouvante car révélatrice de la puissance créatrice du peintre, sans doute parce que le sujet lui-même appelle cette puissance. Une tonalité générale de rouge unifiait l'ensemble, magnifiant les grands papiers des années 1990 où l'artiste semblait retrouver l'idéal matisien de la forme essentielle, allié à un expressionnisme proche d'un Edouard Pignon - pour ne citer que lui. La confrontation entre le (relatif) classicisme des débuts et ces travaux récents, en passant par la période des Plages, lieu d'entassement, d'aliénation du corps féminin, mettait en avant le point focal de l'affaire : "*je ne peins pas des corps, je peins le désir*" disait Montchoungny à l'époque. Un désir rouge, couleur de l'éblouissement selon Jean Bazaine. L'exposition révélait même quelques surprises, comme cette grande composition intitulée "*Le Choix*" et reprenant le vieux thème iconographique du Jugement de Pâris, jolie histoire de ce prince jetant une pomme marquée "*à la plus belle*" aux pieds de trois déesses (Athéna, Héra et Aphrodite), provoquant par ce geste le déclenchement de la guerre de Troie. Venant après quelques années marquées du sceau de la rupture et des confins de l'abstrait, ce retour aux sources classiques et aux compositions lettrées prenait des allures quasi-printanières. L'homme n'est que rarement là où on l'attend...

Invité à rédiger le texte du catalogue, j'y suggérais en conclusion l'humanisme du créateur : cette foi indéfectible en l'être humain qui sous-tend l'engagement du vieux maître de Chaulgnes depuis des décennies trouve ici une de ses plus belles illustrations, concentrée autour de la géométrie charnelle du corps féminin. Qu'on ne s'y trompe cependant pas : au-delà du rouge, de la violence dénoncée, de l'impudeur parfois, c'est bien d'émotion dont nous parlent ces peintures. L'émotion de l'automne d'une vie devant l'impeccable modelé d'un sein, éternelle promesse d'avenir. Dans ce même ouvrage, un jeu de questions-réponses avec Patricia Todorovic, commissaire de l'exposition, permettait à Montchoungny d'apporter un éclairage essentiel sur les rapports qui, au sein de l'œuvre d'art, lient sens et expression : les questions que je me pose sont relatives à : qu'est-ce qu'une peinture ? Qu'est-ce qu'un tableau ? Et ces questions impliquent des problèmes d'organisation, de relation entre des taches et des formes qui, figuratives ou abstraites, secrètent toujours de façon plus ou moins directe et évidente ce qu'on peut appeler un "*sens*". Et ce qui importe, c'est - me semble-t-il - la question du sens.

À propos de cette idée du sens, et de ces formes figuratives ou abstraites, que Montchoungny semble renvoyer dos à dos au lieu de - classiquement - les opposer frontalement, je voudrais juste lui poser une question. L'éventuelle réponse intéressera peut-être ceux qui, dans 10 ou 50 ans, se pencheront sur son travail, et franchiront à nouveau ces étapes (sélection, architecture par séries, encadrement, accrochage) : Comment, dans ton œuvre, justifies-tu ce maintien quasi permanent de la "*figure*" (pour faire simple), et penses-tu (regrettes-tu ?) qu'un passage relativement tardif à l'abstraction ait pu pénaliser (commerciallement parlant) ta carrière, par rapport à cette génération dorée des Bazaine, Ubac, Manessier, Estève, Poliakoff, tous de quelques années tes aînés ? J'ignore si l'intéressé s'exprimera sur le sujet, lui qui semble avoir considéré cette idée de "*carrière*" avec autant d'attention que sa première palette... Heureux homme.

Depuis 2001, je suis peu retourné à Chaulgnes. Trop peu, sans doute. Pas d'excuses. Plus de Pouilly fumé. Soucis de santé pour lui, spirale de travail pour moi. La pire des époques, à bien des égards. Et puis Jean m'a demandé d'écrire ce texte. Un texte que j'ai "*mis en route*" plusieurs fois, repris, abandonné, effacé enfin. A quoi bon ? J'ai évoqué plus haut cette nécessité de silence qui devrait remplacer une bonne part du sempiternel "*discours sur la peinture*" qui, convenons-en, a largement contribué à l'annonce maintes fois réitérée de la mort de celle-ci. Soit. Mais la peinture de Montchoungny est tout sauf morte. Alors j'ai préféré convoquer ces quelques souvenirs du bon temps, manière peut-être de tourner autour du pot, de botter en touche... Mais ce bon temps dit finalement beaucoup de l'essentiel : une œuvre d'art n'existe que si elle est vue, et cette enfilade d'expositions nivernaises a permis, depuis 1991, d'établir une sorte de belvédère (de l'italien bello vedere - voir beau) qui permet de mieux comprendre un peu de cette alchimie. Pour le reste, rien ne remplacera un verre de Pouilly fumé dans son atelier.

Jean-Michel Roudier
Adjoint au Conservateur départemental des Musées de la Nièvre
Conseil général

Catalogue



*Autoportrait,
gouache sur papier,
66 cm x 50 cm, 1958*



*"La cuisinière",
huile sur contreplaqué,
65 cm x 54 cm ;
au dos "A Vesoul, 1938"*



*"La vielle ou la chaisière",
gouache sur papier,
65 cm x 50 cm, 1958*



*"La veuve",
gouache sur papier,
65 cm x 50 cm, 1958*



"Le paysan de Cuffy", gouache sur papier, 65 cm x50 cm, 1959



"Allégorie", étude, fusain, 1944



*"Portrait de Marianne",
étude, fusain,
47,5 cm x 40 cm, 1954*



*sans titre (arbres du Val de Loire),
signé en bas à gauche "jm 9/04/64",
55 cm x 46,5 cm, mine de plomb*



Sans titre (Sully-la-Tour), pierre noire, 50 cm x 65 cm, sans date



"Les rougets", huile sur isorel, 60,5 cm x 50 cm, 1945



Triptyque, huile sur toile, 136 cm x 62 cm, 1946



*"Combat", série "Les métamorphoses du coq",
lithographie, épreuve d'artiste, 60 cm x 50 cm,
signé Montchougnny en bas à gauche, 1960*



*"Vieux roi", série "Les métamorphoses du coq",
lithographie, épreuve d'artiste, 60 cm x 50 cm,
signé Montchougnny en bas à gauche, 1960*



*"Coq-orchidée", série "Les métamorphoses du coq",
lithographie, 60 cm x 49,5 cm,
signé Montchougnny en bas à droite, 1960*



"Le roi et la reine", gouache sur papier, 23 cm x 31 cm, 2002



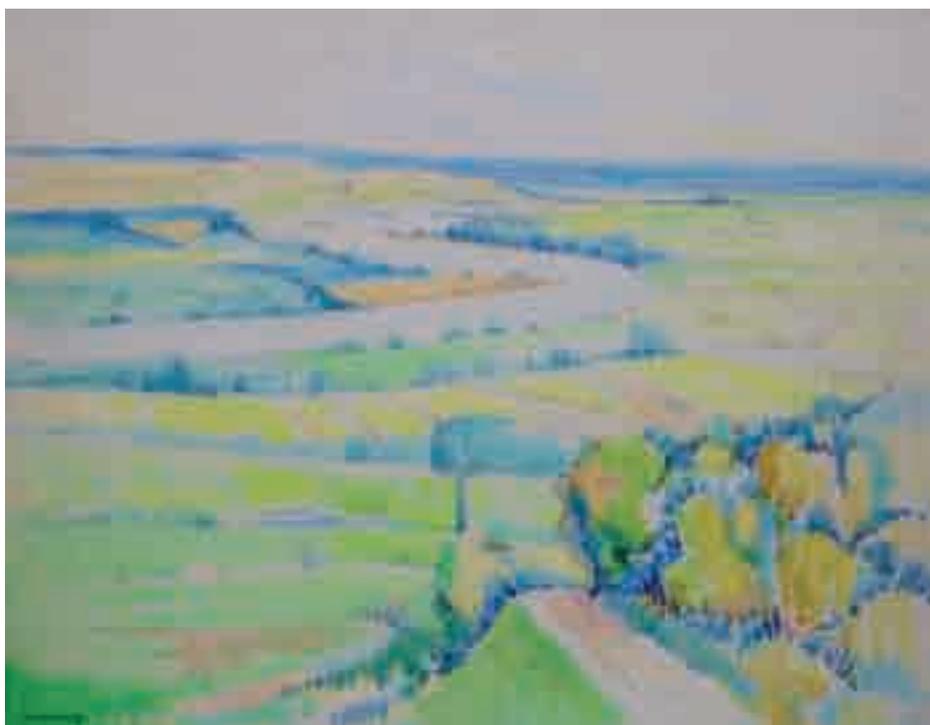
"Désir I", gouache, 50 cm x 65 cm, signé Montchougnny en bas à gauche, 1963



Sans titre, pastel sur carton, 26 cm x 19 cm, sans date



Série des "Grands nus rouges", acrylique sur toile, 75 cm x 108 cm, 1997



Val de Loire vu de Sancerre, aquarelle, 50 cm x 65 cm, 1959



"Val de Loire", gouache sur papier, 32 cm x 41,5 cm, 1967



*Sans titre, aquarelle, 23 cm x 31 cm,
aquarelle, signé JM en bas à droite, 2003*



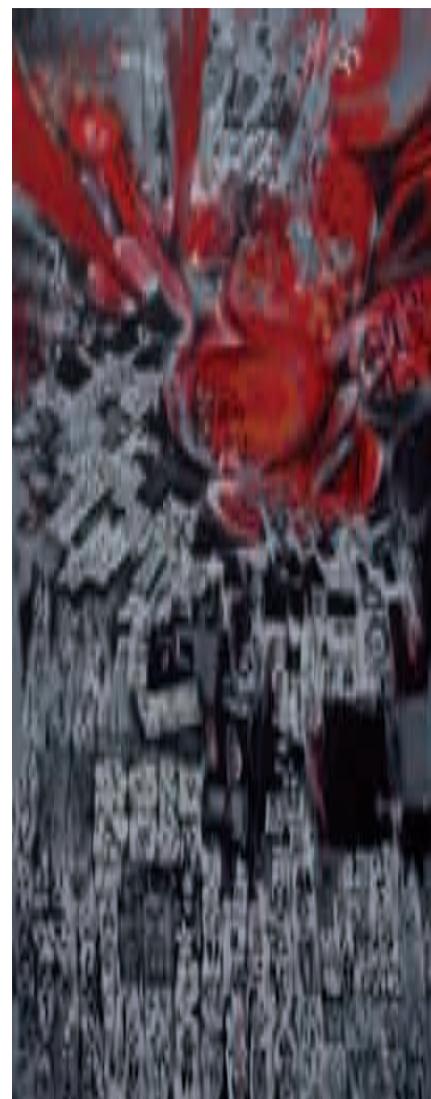
"La Loire est un fleuve de sable", huile sur toile, 68 cm x 52 cm, sans date



*"Etres 9", acrylique sur panneau,
172 cm x 69,4 cm, sans date*



*"Etres 7", acrylique sur panneau,
172 cm x 69,4 cm, sans date*



*"Etres 3", acrylique sur panneau,
172 cm x 69,4 cm, sans date*



*"Etres 10", acrylique sur panneau,
172 cm x 69,4 cm, sans date*



*"Etres 6", acrylique sur panneau,
172 cm x 69,4 cm, sans date*



Sans titre, série des "Plages", acrylique sur toile, 146 cm x 97 cm, 1983



Sans titre, série des "Têtes", acrylique sur panneau,
101 cm x 101 cm, sans date



Sans titre, série des "Têtes", acrylique sur panneau,
101 cm x 101 cm, sans date



*Sans titre, série des "Têtes", acrylique sur panneau,
101 cm x 101 cm, sans date*



*Sans titre, série des "Têtes", acrylique sur panneau,
101 cm x 101 cm, sans date*



*Sans titre, aquarelle sur papier,
31 cm x 21 cm, 2006*



Sans titre, (la ville), gouache sur papier, 31 cm x 21 cm, 14-05-05



"Destruction", acrylique sur papier, 98 cm x 146 cm, 2003



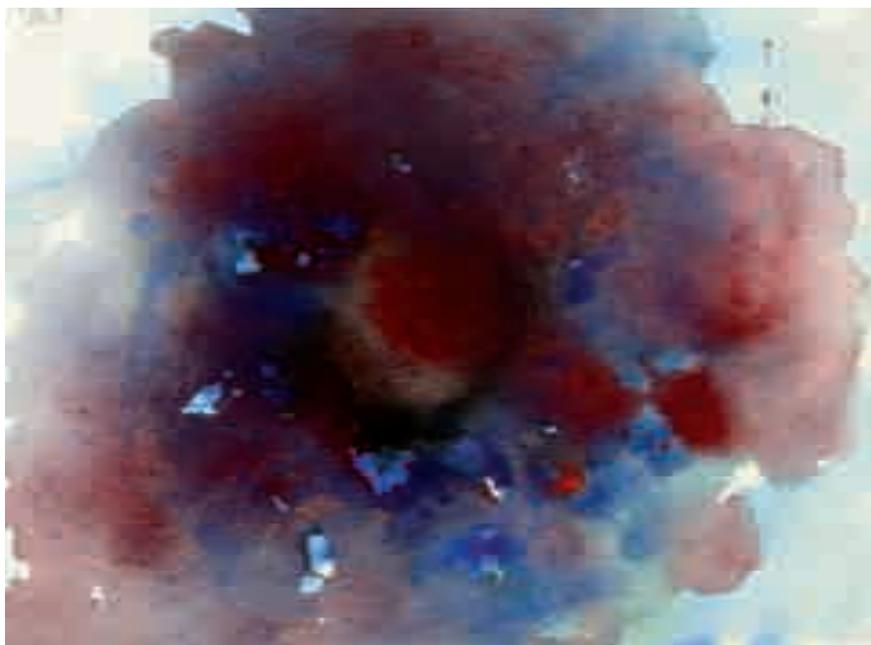
"Destruction", acrylique sur papier, 114 cm x 145 cm, 2002



"Cendres", gouache sur papier, 31 cm x 23 cm, 2003



Sans titre, aquarelle sur papier, 23 cm x 31 cm, 2006



*Sans titre, série des "Cosmos", aquarelle sur papier,
23 cm x 31 cm, 2004*



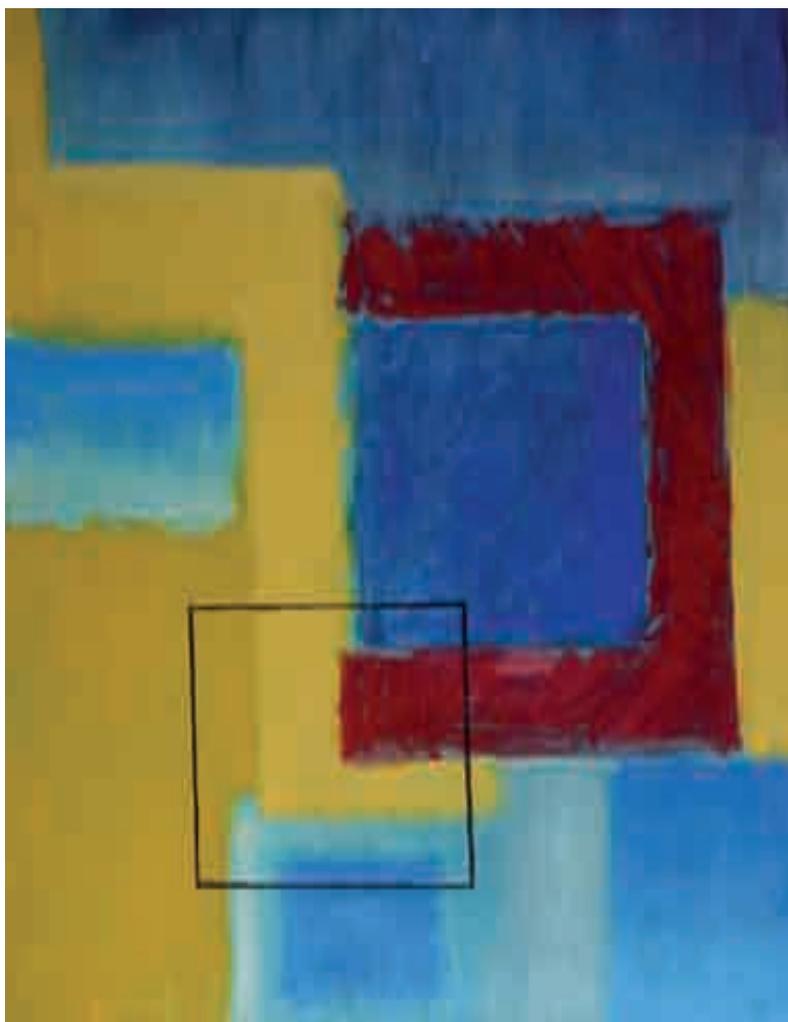
*Sans titre, série des "Cosmos", aquarelle sur papier,
23 cm x 31 cm, 2004*



*Sans titre, série des "Ruptures", gouache sur papier,
108,5 cm x75,5 cm, 1987*



"Rupture", acrylique sur toile, 130 cm x 162 cm, 2004



Sans titre, acrylique sur toile, 115,5 cm x 88,7 cm, 1996



"Méditations", acrylique sur papier, 108 cm x 75 cm, 2001



Sans titre, "petite planche brisée", acrylique sur toile, 160 cm x 130 cm, 2006



Sans titre "les formes meurent", acrylique sur toile, 130 cm x 162 cm, 2006

REMERCIEMENTS

Nos remerciements vont tout d'abord à Yvonne et Marianne Montchougny ; gardiennes éclairées et vigilantes de l'œuvre de Jean Montchougny, tout au long de la préparation de l'exposition et du catalogue, elles ont généreusement ouvert l'atelier, la maison et la table, commentant et recherchant avec respect et efficacité les documents, les toiles, le contenu de dizaines de cartons à dessins. Et bien sûr, à Eugène Roger, initiateur et « parrain » de l'exposition.

Grâce à Yvonne Montchougny, tout un réseau d'amis s'est mis en place pour aider aux manipulations du très grand nombre d'œuvres, à l'encadrement et à l'accrochage : l'exposition doit beaucoup à Jean-Claude Dauphin, Didier Despont, Pascal Pastiau, Didier Mercier, Carlos Ania ; à Marie-Anne Zangerlin, harpiste, pour son accompagnement de la découverte de l'exposition lors du vernissage.

Françoise Reginster et Morgane Toulgoat, en vue des expositions des musées de Nevers et Cosne sur Loire en 2010 et 2011, ont passé plusieurs jours dans l'atelier pour photographier la presque totalité de l'œuvre, permettant ainsi une vision d'ensemble indispensable pour l'exposition du musée de La Charité.

Enfin, la Camosine en acceptant de se constituer partenaire financier du catalogue, et le Groupe Charlois, par son action de mécénat, ont largement contribué à la qualité de cette publication.

Crédit photographique : Toutes les illustrations ont été réalisées par Jacques LEROY à l'exception des illustrations créditées.