JEAN-CLAUDE PINCHON

1944 - 1998

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition « Jean-Claude Pinchon, Instinct couleur », organisée par la Ville d'Anglet du 2 juillet au 31 août 2016.

Commissariat de l'exposition
Emmanuel Lesgourgues

En collaboration
Direction des Affaires culturelles et du Jumelage de la Ville d'Anglet
Jean-Jacques et Anne-Marie Lesgourgues, donataires « Quasar – Donation Lesgourgues – Art contemporain »
Jean-Claude Thévenin, critique d'art
Michel Natier, conservateur du musée de Louviers
Sophie Loria, révision des textes

Crédits photographiques
Emmanuel Subes pour les œuvres
Jean-Jacques Lesgourgues pour les prises de vues dans l'atelier

Le financement de cet ouvrage et des expositions de cette rétrospective,
« Jean-Claude Pinchon, Instinct couleur », a été assuré par la Ville d'Anglet.
Les œuvres présentées dans cet ouvrage et sur les lieux d'exposition proviennent du fonds de dotation
« Quasar – Donation Lesgourgues – Art contemporain ».

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en juin 2016.

Remerciements et hommages

Jean-Claude Pinchon est né le 23 septembre 1944 à Elbeuf en Normandie ; il décède en 1998, à l'âge de cinquante-quatre ans. Après le musée de Louviers, qui accueillit en mai 1998 la dernière exposition personnelle de l'artiste, la Ville d'Anglet présente pour la première fois en France une grande rétrospective, un ensemble d'œuvres important qui retrace toutes les périodes de l'activité de Jean-Claude Pinchon jusqu'à sa mort. Trois lieux d'exposition présentent le parcours exceptionnel du peintre, et mettent surtout en évidence la profondeur de ses questions artistiques restées d'actualité ainsi que les réponses esthétiquement singulières qu'il y apporta.
Cette rétrospective peut voir le jour grâce à l'enthousiasme consensuel et au soutien chaleureux de Jean-Michel Barate, adjoint aux Affaires culturelles, et de Liane Beobide, directrice de la Communication et de la Culture de la Ville d'Anglet. Chaque membre des équipes qu'ils dirigent a contribué à la réalisation de ce projet dans les meilleures conditions. Qu'ils soient tous remerciés pour leur patience et leurs compétences respectives.

Nous voulons également rendre hommage à deux personnes qui ont accompagné Jean-Claude Pinchon durant sa vie d'artiste.
Au plus près de sa vie quotidienne, de ses réflexions et de ses activités de peintre, sa compagne Dominique Pierrot. Elle fut son premier regard critique et partagea ses conversations et échanges intenses sur les questions de l'art. Elle se tint aussi à ses côtés pour préparer la grande exposition de sa dernière période : les *Toiles duelles* en 1998 au musée de Louviers. L'artiste, décédé entre-temps, n'ayant pu conduire cette exposition à son terme, c'est Dominique Pierrot qui la présenta aux côtés du conservateur et commissaire, Michel Natier.
Dominique Pierrot fut également la mémoire vivante de Jean-Claude Pinchon et de ses propos, rapportés dans le catalogue édité *post mortem* grâce, en partie, au soutien de Jean-Jacques Lesgourgues.
Ce collectionneur, fidèle ami de Jean-Claude Pinchon, l'a soutenu très tôt dans toutes ses démarches artistiques. Correspondance et documents relatifs à cette amitié et aux activités artistiques du peintre sont une ressource importante pour toute recherche sur cet artiste. Quasar – Donation Lesgourgues – Art contemporain possède assurément l'ensemble le plus complet des œuvres qui couvrent toutes les périodes de l'intense activité de Jean-Claude Pinchon jusqu'à sa mort.
Par son action et son généreux soutien, QUASAR ouvre les portes de cette grande exposition d'Anglet cet été 2016.

Et soudain sourd la couleur…

Et soudain sourd la couleur… Comme un geyser, une éruption, dans un jaillissement que rien ne semble pouvoir arrêter, qui vous éclabousse, vous irradie, vous bouscule, vous inonde de lumière.
Le *Fiat lux* de la Genèse fut-il comparable à cette émotion qui nous étreignit lorsque, petite ambassade municipale, nous découvrîmes l'incroyable collection Jean-Claude Pinchon, confiée par sa veuve au fonds de dotation QUASAR ? En guide passionné et inspiré, Jean-Jacques Lesgourgues nous accompagnait de vastes salles en cabinets reclus, laissant déferler sur nous des bleus étincelants, des jaunes brûlants, des rouges incandescents… Le besoin de crier grâce devant l'amoncellement de toiles ou d'objets du quotidien, ruisselants d'aplats éclatants se muait aussitôt en une sérénité éblouie alors que nous soulevions un à un les papiers d'où naît une lumière à la fois diaphane et implacable dans la vérité des couleurs qui semblent y puiser la matière même de leur vie.

Ce sont ces moments de découverte et d'enchantement que cette exposition magistrale, déployée sur trois lieux du centre-ville, nous invite à partager tout l'été grâce à l'amicale complicité d'Anne-Marie et Jean-Jacques Lesgourgues, et de leur fonds de dotation Quasar – Donation Lesgourgues – Art contemporain. Tous deux amateurs éclairés de l'art de notre temps, amis et confidents des peintres et sculpteurs, Anne-Marie et Jean-Jacques Lesgourgues ont porté avec amour et constance une œuvre de mécénat dont la qualité, la générosité et la cohérence forcent l'admiration.
Leur amitié pour Anglet, qui partage avec eux des valeurs semblables, les a poussés à nous prêter de nombreuses œuvres majeures du fonds Jean-Claude Pinchon dont ils sont les dépositaires attentifs et aimants. Qu'ils en soient vivement remerciés.

L'importance de l'enjeu artistique de la première rétrospective de ce peintre habité a justifié de la part de la Ville d'Anglet un effort substantiel porté par l'ensemble de nos services qui n'ont rien ménagé pour se montrer à la hauteur de l'artiste et de la scénographie précise et éclairante d'Emmanuel Lesgourgues, commissaire de l'exposition. Quant à Michel Natier et Jean-Claude Thévenin, ils apportent au riche catalogue l'expertise du conservateur et la vision analytique du critique d'art qui nous aident à mieux pénétrer une œuvre complexe d'une infinie richesse.
Laissez maintenant votre regard s'immerger dans la couleur, s'éclairer des tons primitifs ou des nuances soyeuses. Soumettez-vous à ces éclats, ces fulgurances, ces halètements subtils ou violents, comme un esquif fragile sur un océan de lumières crues ou apaisées. Entrez dans l'univers de Jean-Claude Pinchon comme si vous veniez de venir au monde : la vie vous attend.

JEAN-MICHEL BARATE
Adjoint aux Affaires culturelles et au Jumelage, Ville d'Anglet

Quasar – Donation Lesgourgues – Art contemporain

QUASAR est un fonds de dotation, véritable outil de sanctuarisation, dont la vocation est d'assurer la pérennité de la collection que nous avons constituée durant les années 1980-90. Il exprime également la volonté de notre famille de participer à la diffusion et au rayonnement de l'art contemporain au travers de cette collection.

Sa mission première est d'aider à soutenir l'œuvre des artistes la constituant, ceux qui ont disparu et ceux qui ont toujours une participation active dans l'histoire de la création contemporaine.

Nous les avons encouragés pendant vingt ans avec passion et détermination, et entendons ainsi poursuivre notre action en faisant découvrir leur œuvre au plus grand nombre. Pour ce faire, QUASAR souhaite établir des partenariats avec les institutions privées et publiques.

C'est animé de ce désir de partage que QUASAR s'est dédié, en union avec la mairie d'Anglet, à la réalisation de cette importante rétrospective Jean-Claude Pinchon. Notre engagement culturel et moral pour la valorisation de l'œuvre de cet artiste majeur de la deuxième moitié du xxe siècle a trouvé un large écho auprès des acteurs des services culturels de la mairie.

Nous avons uni les valeurs qui nous animent pour faire apprécier en profondeur la richesse et la complexité de ces trente années de travail de l'artiste, et nous sommes heureux de le présenter au regard, au jugement et à la compréhension des visiteurs.

ANNE-MARIE et JEAN-JACQUES LESGOURGUES

Sommaire

Avant-propos
Instinct couleur 13
Jean-Claude Pinchon 19

Présentation critique
Par-delà la matière et l'image, la couleur 26
Mode de remplissement spatial de la couleur 28
Par-delà l'image 32
Les couleurs physiologiques 34
Interesthétiques et synesthésies 38

Sélection d'œuvres
Introduction 42
Boîtes de conserve, boîtes de sardines 45
Peintures sur carton 49
Carnets et Livres d'artiste 55
Art de la récupération 59
Toiles libres et hors format 83
Diptyques sur papier 113
Toiles duelles 119

Expositions 138
Notes 140

Avant-propos

Instinct couleur

« Mais si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre.
Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde. »
Antoine de Saint-Exupery, *Le Petit Prince*

Nous emprunterons la phrase de Saint-Exupéry comme parabole sur la peinture. L'œuvre de Jean-Claude Pinchon demande la suspension du temps dans le regard porté sur elle pour l'apprivoiser dans le silence et accueillir aussi une écoute musicale et poétique. Mais pour bien voir et entendre dans nos silences intérieurs l'immensité et la richesse des sensibles qui s'ouvrent par émerveillement face à l'œuvre de l'artiste, encore faut-il reconnaître cette étincelle de joie enfantine en soi et l'accueillir. Savoir encore jouer comme les enfants, comme le peintre, à recréer à l'infini des mondes enchantés dans notre réalité que certains, sceptiques, vivent dans le désenchantement.

Deuxième nom d'une génération d'artistes, Jean-Claude Pinchon porte cet héritage au plus profond de sa personnalité et l'enrichit dès son enfance par un apprentissage technique et la confrontation directe aux œuvres de son grand-père, le célèbre peintre Robert Antoine Pinchon, grande figure de l'école néo-impressionniste et postimpressionniste de Rouen. Son éducation au monde pictural de la couleur et aux pratiques subtiles des touches pour l'incarner se fait très tôt, en imitant ou en interprétant les tableaux disponibles sous ses yeux. Le jeune artiste possédait *a priori*, avant d'embrasser la carrière de peintre et d'intégrer l'Ecole des beaux-arts de Rouen dès l'âge de seize ans, un œil redoutable et bien exercé pour analyser toutes les formes d'organisation de la gamme chromatique issues de la tradition ainsi que toutes les possibilités de composition de ses différentes écoles. Sa filiation et sa dette immense, assumées sur toute la durée de son œuvre, sont une dominante de la signature de l'artiste. En digne héritier de cette tradition historique de la couleur depuis Delacroix, il va explorer toutes les possibilités de sa quête chromatique au cours d'expériences picturales qu'il porte au-delà des supports traditionnels. Déterritorialiser la couleur comme propagation qui migre vers divers médiums (cartons, livres, objets utilitaires ou non, bois…) avec lesquels il va exercer son talent de peintre-magicien. Il y démontre que la couleur est un milieu vivant, à toutes les échelles de la vie du regard. Couleur devenue sa compagne.

Nous retrouvons ici, dans cette éthique de vie, un lien subtil avec le mythe de Faust. Surtout le *Faust* relu par les romantiques, et plus précisément par Goethe, où le Faust primitif se transfigure en un désir métaphysique d'infini. Un héros, modèle d'humanité qui aspire à la Connaissance ou à l'Amour. De la peinture à la musique, du roman à la poésie, cette figure mythologique sera traitée par un grand nombre d'artistes et sera chez eux un désir avoué ou inavoué d'un fondement d'être : être habité par les démons de la création[1].

Jean-Claude Pinchon va prendre aussi à son compte les contenus picturaux implicites et explicites pour lui des grands courants artistiques d'avant-garde de la première moitié du xxe siècle, écoles américaines incluses, ainsi que les grandes esthétiques de l'art contemporain de la seconde moitié. Déjà entre douze ans et seize ans, citations et références artistiques sont nombreuses dans son travail précoce : Monet, Cézanne, Matisse, Vuillard, Van Gogh, Bonnard sont des guides précieux, très présents dans son imaginaire et ses ressources. Ces ancrages et socles historiques lui donnent l'énergie créatrice, la pulsion picturale où il puise pour affronter la matière et la couleur à dompter. Ces héritages ne le quitteront jamais. S'éloignant de son grand-père artiste pour ses apprentissages, c'est surtout par Bonnard qu'adviennent sa rupture et son émancipation vis-à-vis de son aïeul, Bonnard dont l'empreinte est la plus forte. En 1958, il offre à sa mère une petite série de toiles peintes à l'huile dont le motif principal est une série de vues sur le jardin de la maison familiale. En 1965, toujours avec l'huile, il peint *Nu bleu dans la mansarde*. Il en existe trois versions, dont l'une sera retravaillée vingt-neuf ans plus tard à l'acrylique, avec un traitement pictural et une composition dans l'esprit des *Toiles duelles*. Ce tableau sera présenté en 1994 à la Galerie Anne Bourdier à Rouen sous le titre d'une série, *Variations duelles*. La dernière période des *Toiles duelles* trouve en quelque sorte ses racines dans des compositions et thèmes plus antérieurs. C'est une des caractéristiques de la méthode de travail de l'artiste : des retours réflexifs sur ses premières œuvres afin de creuser, avancer dans la création.

Dans *La Femme qui pleure*, où le modèle représenté est sa compagne, Dominique Pierrot, rencontrée à la fin de ses études aux Beaux-Arts, les influences de Modigliani, de Picasso – le Picasso de la dernière période 1965-1973, le Picasso de « la peinture de la peinture », haut en couleur – et de Miró sont très marquées. Sur l'exemple de son aîné Pablo Picasso, qui entretenait des rapports aux maîtres anciens et modernes par absorption, détournement, allusion directe ou métaphorique, les références et citations de Pinchon à partir de 1967 ne sont pas de même nature que celle de sa jeunesse ; elles évoluent. Certes, ces citations, bien plus qu'un hommage clin d'œil, faites avec humour, souvent d'une manière joyeusement iconoclaste en esprit de provocation dada, existent davantage pour mieux les dépasser et faire sortir ces esthétiques de leurs contraintes et limites formelles. Sur le mode de l'assimilation des « fermetures », comme il aimait souvent le dire : « Tous les grands artistes ferment plus de portes qu'ils n'en ouvrent, leur œuvre est une fermeture d'abord, parce qu'ils créent de la certitude, ou simplement des impressions de certitude[2]. »

De ce constat assumé au fil et au rythme de ses fréquentes confrontations aux œuvres et artistes majeurs du siècle dernier, entre les années 1956 et 1974, s'esquisse une conscience aiguë de l'injonction et de la dimension programmatique que Cézanne s'était fixées un an avant sa mort : dire la vérité par les moyens de la peinture[3]. Acte purement pictural, par le témoignage exclusif de sa peinture, par les sensations colorantes, nous retrouvons chez Jean-Claude Pinchon la grande leçon de « la petite sensation » de Cézanne. De la construction à la déconstruction des grands systèmes picturaux, un dépassement des oppositions du beau et du laid des esthétiques modernistes, du comment mettre en forme la sensation, lui donner une existence plastique, Jean-Claude Pinchon, à contre-courant de toutes ces écoles anciennes et modernes en succession historique de « -ismes », va inventer, nous sensibiliser, éduquer notre regard par son vocabulaire plastique, sa grammaire picturale, sa palette de couleurs. Une nouvelle approche picturale, mais bien inscrite dans la tradition, sera de traduire en arguments solides le pur phénomène de la visibilité des choses : le sensible propre de la perception par la vue, la couleur. A partir de cet engagement radical par abandons successifs de tous les sujets peuplant l'histoire de l'art, commence pour lui l'acte fondateur et premier de tout grand peintre, les seuls motifs dignes d'être en art : la sensation et le tableau. Telles sont les règles que va se donner le peintre. « Depuis Van Gogh, nous sommes tous des autodidactes – on pourrait presque dire des peintres primitifs. La tradition ayant elle-même sombré dans l'académisme, nous devons recréer un langage de A à Z. On ne peut plus appliquer aucun critère *a priori* puisque les règles n'ont plus cours[4] », formule Picasso, attitude artistique que Pinchon prend aussi à son compte.

De 1965 à 1990, nous pouvons entrevoir par sa méthode de travail la façon dont il s'approprie l'histoire des œuvres. Un travail en acte de mémoire, un dialogue par-delà le contexte historique pour actualiser l'esprit des artistes et des tableaux cités. Il choisit les procédés techniques de mise en abîme de tableaux dans les tableaux, se pastichant lui-même, tableaux qui se reformuleront et se dynamiseront mutuellement et en parallèle dans d'autres séries. Dessins sur cartons, boîtes de conserve, caisses accumulations, coffrets de bois, livres d'artiste, tableaux ou objets peinture, sculptures-peintures-totems… Ces navigations d'une série à l'autre en temps presque contemporain et en simultanéité de fabrication sont une quête du médium idéal pour laisser vibrer les couleurs, ses couleurs. Un médium « élu » pouvant donner la vie incarnée de l'absolu de la couleur à partir de la sensation vraie avec son corollaire, l'acte pictural sensible la faisant résonner au plus juste.
Cette action démontre aussi que l'activité artistique au xxe siècle, celle se situant hors des sentiers battus des académismes, n'est faite que de recherches et expériences à forte densité de risques sur des médiums différents. Des artistes comme Jean-Claude Pinchon sont déjà des artistes « multimédia » avant l'extension de ce terme à l'univers des cultures numériques.

« Entre deux tableaux, il y a toute l'histoire de la peinture, entre deux exercices d'écriture, entre deux gribouillages colorés de Cy Twombly, il y a toute l'histoire de la peinture et de l'écriture ; entre deux graffiti de Jean-Michel Basquiat, il y a toute la peinture américaine de ce siècle[5]. »

Les grandes écoles et les grands artistes américains vont aussi laisser des empreintes chez Jean-Claude Pinchon, tel le *Colorfield painting* (« champ de couleur ») soutenu et très défendu par Clement Greenberg, critique de l'expressionnisme abstrait, théoricien du concept de « planéité », du support tableau. Greenberg encourage les peintres à se concentrer exclusivement sur la couleur et la surface. Ces artistes placent davantage l'accent sur la spontanéité du geste et la matérialité picturale, primauté accordée à la couleur qui devient désormais le vrai sujet du tableau. Nous pensons ici à Mark Rothko, Barnett Newman. Les œuvres de maturité de ce dernier, qui datent de 1949, offrent la simplicité et se composent de larges applications de couleur vive ponctuées de quelques rayures verticales nettes qu'il nomme « zips ».
Et puis Helen Frankenthaler, Morris Louis, Jules Olitski, Joan Mitchell, Olivier Debré, Tal Coat, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, George Brecht, Kurt Schwitters, Peter Phillips, Claes Oldenburg, Peter Blake, Richard Lindner[6]… La liste n'est point exhaustive.

C'est cependant du côté de la logique des supports, des formes de la spatialisation, du lyrisme de la couleur matière lumière dans son traitement que la dette envers les artistes américains est la plus déterminante. Le dialogue avec Robert Rauschenberg et Joan Mitchell se fera encore certainement plus dominant pour Pinchon entre 1965 à 1985.

Il connaît ces formalismes et pratiques techniques, et les formule avec humilité à son auditoire, particulièrement ses élèves, ses critiques à partir de son expérience de praticien acharné. L'artiste maîtrise l'histoire de l'art, c'est sa grande famille, sa tradition aussi, et cela très tôt, avant d'entrer aux Beaux-Arts. Depuis son adolescence et jusqu'à la fin de sa vie il en est imprégné, il s'y ressource avec joie et sait partager ses analyses critiques avec ses amis et son cercle de peintres de Rouen. Mais ses investigations et curiosités artistiques ne sont pas que livresques, intellectuelles ou conceptuelles, sa grande force est de voir la pertinence de l'élaboration d'un tableau ou les dispositifs formels de toute œuvre à l'aune de la puissance de son regard, de son œil, l'œil du peintre. L'œil est son esprit. Cézanne n'accusait-il pas Monet de « n'être qu'un œil », mais « quel œil » !

Les ruptures par paliers avec ses pairs le font entrer sans entrave dans sa période de maturité qui devient sa singulière partition de peinture à partir de 1992, et qu'il doit à Cy Twombly et à ses œuvres. Une toile peinte entre 1990 et 1992 lui rend hommage « pour l'avoir libéré de l'écriture de ses tableaux[7] ». Ce dernier avatar formel levé le fait entrer, à quarante-cinq ans, dans l'aventure profonde du magistère de la peinture, au sens alchimique du terme.
De ce travail de « mémoire » picturale, c'est-à-dire « ne jamais oublier d'où l'on vient », le peintre fait sa ligne de conduite, sa raison pratique en déconstruisant les codes actifs déjà à l'œuvre dans les œuvres, dans les siennes au premier chef, affirmant dans ces jeux formels de matière couleur ce que Jacques Derrida disait de la déconstruction : « Il suffit de faire œuvre de mémoire pour savoir déconstruire… »

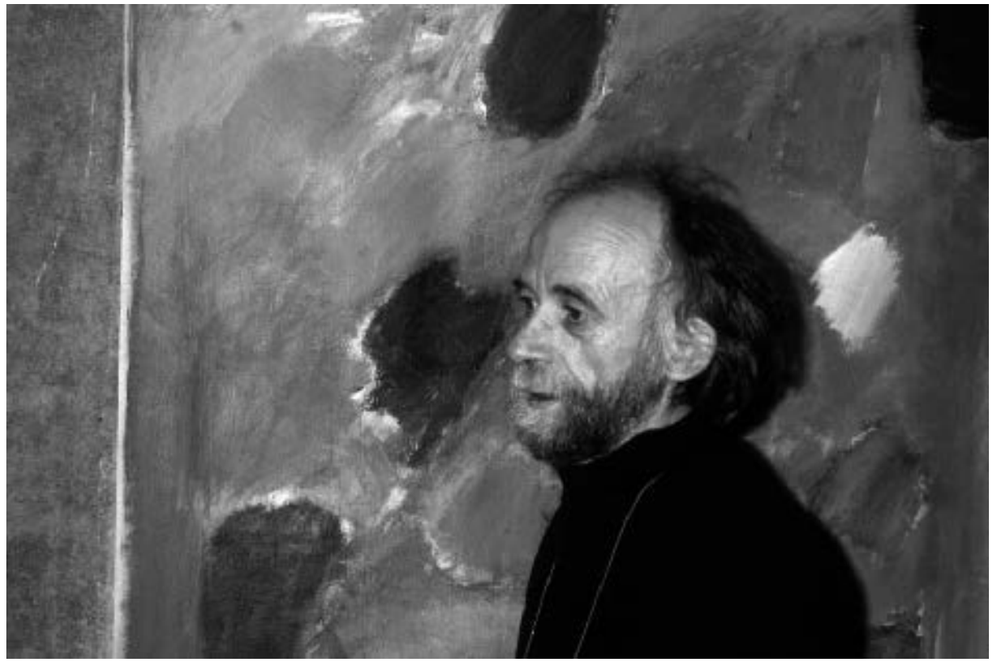
« Une bonne peinture, c'est la fulgurance de l'affirmation et de l'hésitation[8]. »

Le point de départ : détacher l'objet perçu de sa formule d'identité visuelle, énoncée par la ligne, le dessin ou toute forme d'action de peinture, sera toujours le mode opératoire de cet artiste. La finalité étant de le présenter, de le manifester dans toutes ses réalités en tant que phénomènes sensibles de couleurs. Non pas la couleur comme attribution de son identité visuelle. Il s'agit pour lui d'évaluer et de mettre en œuvre à coups de pinceau, de brosse, de laborieuses pratiques de ponceuse, racloir, règle, chiffon et de bien d'autres arguments, tous les moyens techniques disponibles pour matérialiser les fragiles et fugaces sensations. Emotions fortes ressenties, éprouvées lors de ces mouvements fulgurants de perceptions abstraites en couleur. Ces sensations qui s'arrachent du motif et s'impriment sur sa rétine, se manifestent dans et à travers le filtre du diaphane. Cela devient chez lui de l'*action painting* à partir d'un support phénoménal et idéal qui se dérobe sans cesse. Des couleurs en action qui font vibrer la transparence de la visibilité des choses[9]. Un fond indéterminé, un espace vide où la différence entre la forme perceptible des objets et leurs sensations colorées est mise en mouvement. Nous retrouvons là un nœud entre l'expérience cézannienne du motif, où l'œil demande la totalité des couleurs (mais elles sont accidentelles car appartenant à l'ordre immédiat du perçu) et les couleurs physiologiques expérimentées par Goethe, « conditions nécessaires de la vue ». L'un, Cézanne, tente d'organiser ces « phénomènes primitifs » par les moyens picturaux ; l'autre, Goethe, de ce « phénomène pur » observé qu'est la couleur, établit quelques lois d'organisation.
Les deux séries des *Toiles libres*, ainsi que les très grandes toiles *Hors format* commencées en 1978 et poursuivies jusqu'à l'année 1992, sont un manifeste artistique du triomphe de cette rencontre exceptionnelle avec tous les possibles de l'expression des couleurs en tant qu'acte pictural et certainement musical. Mais bien plus, la dernière période nommée par le peintre les *Toiles duelles*, commencée en 1990 jusqu'à la fin de 1997, veille de sa mort, accomplit ce que Cézanne disait à propos de la couleur : « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. »

Nous ajouterons à la suite de Cézanne que les propos de Pinchon sont aussi de nous faire entendre dans le voir une véritable symphonie chromatique de la constellation des couleurs. Notre artiste ne disait-il pas qu'il fallait regarder sa peinture avec les oreilles d'un musicien ? Il entendait la musicalité des toiles, les rapports des couleurs entre elles… « Je peux faire remonter une couleur comme si un instrument venait à l'avant. » Son pinceau est aussi la baguette du chef d'orchestre afin de conduire la partition musicale des couleurs qu'il s'est données pour atteindre la symphonie céleste des sons visuels. Ses tableaux n'ont de cesse d'entretenir un échange quasiment angélique avec lui : « C'est la toile qui parle. D'un rouge, elle dit "je n'en veux pas", et c'est à moi de la ramener à ce que je sentais. » Il est frappant de retrouver dans ces propos rapportés par Roger Balavoine, critique à *Paris Normandie*, au cours d'une interview de Jean-Claude Pinchon dans son atelier et publiée en 1994, un rapprochement avec ce que pouvait énoncer Jacques Lacan à propos d'un tableau : « Ça nous regarde[10]. » Pour le paraphraser et par extension, nous dirons ici que « ça nous cause », mais bien plus encore, « ça musique ».

Jean-Claude Pinchon est ce nomade qui a pour seul univers et seul habitat son manteau de couleurs. De cette âme de la couleur qu'il nous offre et dont il avait une haute conscience, ne disait-il pas à qui voulait l'entendre – cela avec toute l'humilité qui le caractérisait – qu'elle était un vêtement trop grand ? Nous laissons chaque spectateur parcourir dans une déambulation attentive mais joyeuse ces grands moments et magistrales figures du monde-de-la-couleur de cette exposition. Déambulation gaie et poétique au rythme des sonorités chromatiques des œuvres de Jean-Claude Pinchon, mais aussi déambulation musicale, comme si nous entendions un mouvement de *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach.

JEAN-CLAUDE THEVENIN
Critique d'art



Jean-Claude Pinchon
1944 - 1998

Disparu il y a presque vingt ans, bien trop précocement, que reste-il de l'homme ? Les souvenirs s'amenuisent – combien passeront à la postérité ? –, mais il reste l'œuvre. Bien qu'inachevé, il demeure et témoigne.

Décédé à cinquante-quatre ans, l'âge mûr pour un peintre, un âge où l'expérience, fruit de trente années ininterrompues de travail, donne une grande liberté à l'artiste. Il meurt trop vite en nous laissant le goût amer de l'inachevé.

J'ai la chance tous les soirs de m'endormir au pied d'un magnifique Pinchon, une toile libre, riche en subtilité de matière, avec peu de couleurs, mais tellement colorée, tellement bien accordée. Une grande plage de calme blanc, pas un aplat, non, une surface où chaque geste du pinceau a laissé la marque de son énergie. Il s'agit là d'un recouvrement habile, non pas d'un effacement, mais une sorte de repentir. Le peintre a d'abord distribué la couleur avec énergie, l'a distribuée sur la toile par saccades, cherchant l'équilibre. Puis il l'a recouverte sans la faire disparaître complètement, il a dompté l'espace, ramené le calme sans pour autant renier ses premiers gestes.

Jean-Claude m'avait demandé de photographier une grande partie de ses œuvres, une expérience d'une grande richesse qui m'a permis de les approcher au plus près. Il les accrochait sur le mur de son atelier les unes après les autres, me faisait partager ses réflexions. Je me suis vraiment abreuvé de ses images et de ses paroles, la leçon du maître, et je m'en sens redevable encore aujourd'hui. Aussi quand Jean-Claude Thévenin m'a demandé d'écrire ces quelques lignes, j'ai évidemment tout de suite répondu par l'affirmative, même si finalement tout cela est assez douloureux, joyeux mais douloureux.

La Ville de Louviers a joué un rôle important dans les années 1965-1970 pour les artistes vivant dans la région, notamment ceux issus de l'Ecole des beaux-arts de Rouen. C'est ainsi, sous l'égide du Dr Ernest Martin, maire à cette époque, que plusieurs d'entre eux, dont Jean-Claude Pinchon, ont pu réaliser leur première exposition dans le musée de cette ville en 1966 et faire découvrir leur travail. A la suite, en 1968, Jean-Claude y animera les ateliers d'expression libre en peinture, remplaçant au pied levé son ami Yves Martin parti avec les missions Lhote dans le Tassili faire des relevés de peintures préhistoriques.

On trouve dans un article de presse de cette époque, en décembre 1968, cette déclaration de Pinchon – qui a alors vingt-quatre ans –, à propos de la peinture : « C'est un moyen de créer, de s'exprimer,

de rechercher un monde et une philosophie personnelle. Ce qui m'intéresse, c'est la recherche d'un monde que je ne connais pas. C'est aller plus loin. La peinture est un moyen de m'individualiser, d'être moi-même avec mes pensées, mes réflexions, mes défauts, mes qualités. » Les principes qui l'accompagneront tout le long de cette trop courte existence sont ainsi déjà jetés : se découvrir, être en accord en pensée et en acte, faire une peinture qui soit le reflet de ses aspirations profondes.

De cette période faste pour la création et l'audace – nous sommes dans les remous de Mai 68 – a résulté un réseau de connaissances et d'amitiés qui m'a permis, dix plus tard, d'approcher ce milieu d'artistes et de tisser des liens avec plusieurs d'entre eux.

La découverte de l'œuvre de Pinchon et de son univers a été déterminante dans mon propre parcours professionnel. Il habitait une maison ancienne à Elbeuf, 12, rue du Bout-du-Gard, dont les murs en briques étaient en partie recouverts d'un bardage en bois qui lui donnait beaucoup de charme et de chaleur. L'arrière de la bâtisse donnait sur un petit jardin orienté au sud. Il occupait le premier étage. Une partie du rez-de-chaussée lui servait de stockage, l'autre étant habitée par son frère Gérard. En pénétrant dans ses appartements, on comprenait immédiatement que tout y était dévolu à l'art : le mobilier, dont beaucoup d'éléments avaient été réalisés par l'artiste, l'agencement de l'espace, la présence de nombreux livres et d'œuvres, peintures, sculptures, collages… C'était une immersion totale dans un espace régi par l'art.

Me trouvant très tôt en responsabilité de l'espace culturel de la ville, le Manoir de Bigards, j'ai eu la chance de pouvoir organiser un certain nombre d'expositions avec plusieurs de ces artistes. Nous sommes alors dans les années 1980. Moi-même élève de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris et étudiant en art à l'université de Paris VIII, j'avais envie de montrer les œuvres d'artistes fortement engagés dans une démarche contemporaine.

J'ai présenté une première exposition de ses travaux assez imprégnés à l'époque des *Combine paintings* de Rauschenberg, assemblages où sont mélangées les pratiques de la peinture, du collage et de l'assemblage d'objets du quotidien. C'est pour l'artiste un moment très important dans la maturation de son œuvre.

A côté de l'exposition se tenaient des ateliers, sortes de show-room, où l'artiste travaillait avec différents participants autour de la table et du reste, évoquant entre autres dans ses discussions les fins de repas figées de Daniel Spoerri ou les nouveaux réalistes. Une performance de peinture/musique/vidéo sera également organisée avec la participation du public, l'art vidéo, notamment le travail de Nam June Paik qui l'intéressait beaucoup, ainsi que les démarches d'artistes conceptuels comme Joseph Kosuth dont il partageait le principe que l'art relève du domaine des idées et n'a rien à voir avec l'esthétique ou le goût.

Comme beaucoup d'artistes de cette génération, nés à la fin de la Seconde Guerre mondiale, il se tourne vers le Nouveau Monde. La France ayant perdu l'hégémonie dans le domaine de l'art, il faut nécessairement remettre en cause les acquis et se poser de nouvelles questions. Il se débarrasse des oripeaux d'un enseignement pictural relativement classique dispensé aux Beaux-Arts de Rouen par des artistes tels que Robert Savary (prix de la Casa de Velázquez en 1948 et prix de Rome en 1950), René Leleu (sculpteur prix de Rome 1939), ou encore Léon Toublanc (fresquiste de renom).

Jean-Claude Pinchon parlait souvent d'artistes américains qui comptaient pour lui. Il admirait autant Rothko que Pollock, se sentait proche de Robert Rauschenberg ou de Jasper Johns. Il parlait aussi de cet autre Normand, Marcel Duchamp, dont la Ville de Rouen n'a que tardivement honoré l'œuvre. Il avait une grande connaissance de la scène artistique et suivait l'actualité de l'art et le calendrier des expositions, notamment parisiennes. Il avait toujours un livre en chantier ou un recueil sur la peinture comme le fameux ouvrage d'Edward Lucie-Smith sur l'art depuis les années 1960 qu'il m'avait incité à acheter. Il avait inscrit, sur les murs de son atelier, des phrases de philosophes ou d'artistes prélevées ici ou là pour maintenir sa conscience en éveil.

Pinchon n'était pas seulement un peintre, c'était un artiste à part entière, complètement investi dans sa recherche plastique et sa quête intellectuelle. Il vivait la peinture du matin au soir. La première chose qu'il faisait en se levant était d'aller dans son atelier voir la toile en cours. Puis d'y revenir avec son bol de café ou sa brosse à dents. Dominique, sa compagne, dans sa grande discrétion et complicité, savait être à l'écoute et le soutenir dans ses nombreux moments de doute.

Il pensait sa peinture et mettait son travail en perspective avec l'histoire de l'art et la création contemporaine. Je me souviens de lui me parlant de l'œuvre de Piffaretti, de dix ans son cadet, et de son jeu conceptuel consistant à partager la surface de la toile en deux parties, la seconde se voulant une réplique plus ou moins élaborée de la première, la tâche parfois trop complexe laissant ainsi la toile inachevée. Il me semble intéressant de s'arrêter ainsi sur cet exemple pour établir un parallèle avec le travail de Pinchon et sur cette idée d'un protocole créatif, d'une méthode imposée par l'artiste à lui-même ; un moyen de ne pas se laisser distraire, de poursuivre son chemin de façon autonome et d'être identifiable.

L'expressionnisme abstrait avait une résonance particulière à ses yeux et il regardait avec intérêt l'œuvre de Joan Mitchell. Contrairement à cette artiste, qui se laissait imprégner par l'observation de la nature, Jean-Claude voulait maintenir une certaine distance avec elle. Pour lui, la peinture ne représente jamais qu'elle-même et ne doit pas être soumise à une quelconque évocation. Il se méfiait d'ailleurs beaucoup de la tentation de se laisser influencer par la beauté d'un paysage. Il me confiait un jour qu'il refusait même parfois de sortir de son atelier pour ne pas se faire éblouir par l'éclat de la lumière dans son propre jardin. Il voulait rester concentré sur son travail, n'écouter que le murmure de sa conscience, ne pas se laisser happer par le monde visible tout en restant prudent face à l'abstraction.

Jean-Claude Pinchon n'est pas un artiste issu d'une génération « spontanée » ; il est lui-même l'héritier d'un autre peintre, son grand-père, Robert Antoine Pinchon, figure importante de l'Ecole de Rouen,

très proche des impressionnistes. Il comptait d'ailleurs parmi ses fréquentations Pissarro ou encore Monet qui parlera à son sujet de cette « étonnante patte au service d'un œil surprenant ». Pour l'anecdote, Robert Antoine Pinchon et son ami Marcel Duchamp fréquentaient ensemble les cours de dessin de Philippe Zacharie à l'Ecole des beaux-arts de Rouen et se croquaient mutuellement ! J'ai eu la chance de pouvoir présenter au musée de Louviers, lors d'une rétrospective qui était consacrée à Robert Antoine, un portrait de lui par Marcel Duchamp. Cette exposition avait également été l'occasion de faire l'acquisition d'un tableau dont Jean-Claude avait bien voulu certifier l'origine.

Le petit-fils a ainsi pu se nourrir, consciemment ou non, de la palette de son aïeul, grand coloriste et doté d'un remarquable coup de pinceau. Cette filiation semble incontestable tant la dynamique des couleurs se retrouve chez les deux artistes. Bien qu'il n'ait pas pu connaître son grand-père, disparu en 1943, un an avant sa naissance, Jean-Claude a été imprégné par la proximité visuelle et mentale de sa peinture. Cette descendance n'a pas toujours été très simple à gérer pour lui. Il est l'héritier d'une posture intellectuelle et plastique audacieuse pour l'époque, mais il a dû prendre une distance nécessaire pour s'en démarquer.

Proche de la galerie Déclinaisons où il a exposé, Jean-Claude Pinchon occupait une place importante auprès de ses condisciples rouennais. Cette galerie associative, où son travail était très apprécié, était un haut lieu culturel régional dans les années 1980, un lieu d'émulation et de débat sur l'art contemporain. Sa présence à la Biennale de Paris, pour ses *Livres d'artiste*, montre également tout l'intérêt de son travail et son inscription dans une démarche contemporaine.

Les *Livres d'artiste* occupent une place importante dans son œuvre. Sortes de carnets de croquis où s'entremêlent peintures, collages, griffonnages, textes, ils sont indissociables de sa peinture. Ils nourrissaient son travail, ses réflexions, et sont en eux-mêmes des œuvres.

L'exposition de Jean-Claude Pinchon au musée de Louviers en 1998 n'est donc pas le fruit du hasard ou d'une simple opportunité. C'est un choix artistique délibéré reposant sur la connaissance de son œuvre.

Ayant pris la direction du musée de Louviers, à la demande de la municipalité de l'époque, j'avais choisi de montrer, en alternance avec les collections, des artistes contemporains. C'est ainsi que je proposai à Jean-Claude cette exposition en 1998, qu'il ne verra pas, décédant quelques mois avant l'inauguration. Néanmoins, elle avait été complètement préparée et pensée avec lui. Le choix avait été fait de ne montrer que des œuvres récentes.

Les toiles sélectionnées avaient en commun de présenter une surface duelle, s'opposant et se complétant comme deux pages d'un ouvrage. Jean-Claude cherchait un équilibre entre les deux surfaces séparées formellement par un trait. D'un côté, parfois, un espace coloré en regard d'un silence presque total comme deux pages d'un livre. Cette série de toiles très construites, montées sur châssis fait suite à une série de toiles libres. Nous ne saurons jamais comment son travail aurait évolué ni si ce passage vers ce standard pictural plus structuré était un abandon de la liberté qui jusqu'alors présidait à ses recherches. Je pense qu'il cherchait une nouvelle voie, plus critique, plus conceptuelle. La production d'œuvres sur le seul mode plastique semblait trouver ses limites. Il voulait associer à son travail une dimension discursive. Son rapport au livre n'y est certainement pas étranger.

L'implication d'un collectionneur est primordiale pour les artistes. Elle assure bien sûr quelques moyens de subsistance salutaires, mais surtout une reconnaissance. L'action de Jean-Jacques Lesgourgues est de ce point de vue exemplaire. Je peux témoigner ici de l'importance que revêtaient pour Jean-Claude les visites et les achats de ce collectionneur auquel il faisait souvent allusion.

MICHEL NATIER
Conservateur du musée de Louviers

Présentation critique

Par-delà la matière et l'image, la couleur

La couleur participe du genre visible, constitué par l'intégration du monde-de-la couleur au monde-de-la-lumière. On ne peut le penser et l'articuler sans une réflexion sur le sens de l'espace et sa perception, c'est-à-dire sur l'articulation de la lumière à l'espace. C'est même l'interprétation spatiale de la couleur qui fait, selon Wittgenstein, obstacle au concept d'identité-de-couleur. Dans l'expérience réelle, les circonstances spatiales et le jeu des couleurs entre elles où interfèrent les variations lumineuses, les reflets, les ombres portées, les transparences, l'ordre des couleurs ne peut plus être construit. Couleur, lumière et espace sont trois concepts solidaires qu'il faut explorer dans leur système. Le problème qui se pose concerne le lien entre le caractère spatial et le caractère coloré de notre perception. Est-il un lien nécessaire ? Quelle est la nature de ce lien ?

Le champ des qualités sensibles est soumis à des formes par lesquelles la synthèse du sensible s'effectue en unifiant l'expérience et la perception. La perception n'est pas la simple sensation qui conditionne toute objectivité, c'est-à-dire toute attribution possible de ses qualités à ce qu'on appelle des objets. Pour Kant, c'est par l'objectivité de la perception – et en particulier de l'espace qui est la forme du sens externe – que les couleurs peuvent être attribuées aux objets, car la couleur pour lui ne relève encore que de la matière de la sensation, elle n'est pas une forme. Les tableaux de Jean-Claude Pinchon, depuis ses travaux sur carton à partir de 1966 jusqu'à la fin de sa dernière période des *Toiles duelles* en 1997, vont aller au-delà par l'expérience du sensible qu'ils nous proposent, expérience qui n'est précisément pas objective au sens kantien. Le mode d'expérience du sensible en jeu va entretenir un rapport équivoque à la perception et sera d'une autre nature que perceptive. La puissance, la fulgurance affirmative de sa peinture couleur, dont l'apprivoisement sera acquis à l'âge de quarante-cinq ans – soit huit ans avant sa mort –, vont nous orienter vers une autre intention : nous révéler ce qui est le propre de la contemplation d'une œuvre d'art, à savoir un événement « transcendantal » s'effectuant paradoxalement par le truchement du sensible.

Cette transcendance, c'est l'immersion par l'expérience sensible de la couleur dans le continuum des répartitions matérielles de peinture. Matières colorantes distribuées aussi comme des partitions musicales pour nous faire entendre dans le voir des harmonies chromatiques qui se jouent à travers les différents moments de sa peinture. Les œuvres antérieures aux années 1990 qu'il nomme des « objets meuble peinture » (1978-1985), les *Caisses d'accumulation* (1966-1978), *Boîtes de conserve* (1965-1997), *Livres d'artiste* (1970-1990), *Coffrets en bois* (1990) nous préparent, comme des étapes intermédiaires, à voir au-delà des formes, des matières, pour nous accompagner par petits pas, petites touches dans et par l'ordre interne que manifestent les relations chromatiques dans le sens premier de leur espace logique, mais aussi dans le jeu encore réglé de la perception naturelle.

Ce que nous voyons en filigrane se préparer dans ces *Objets peinture*, c'est que même si cette expérience n'est pas objective, il faut néanmoins qu'elle passe encore par la perception de l'œuvre d'art qui est, en tant que telle, un objet parmi d'autres. Ces séries, où l'artefact artistique en tant qu'objet est perçu d'une façon aliénée dans sa réalité matérielle et en volume, ne servent que de démonstration. Le *work in progress* démonstratif, didactique en quelque sorte, doit conduire à une prise de conscience : dans la traversée contemplative de ces moments, la perception et l'objet artistique qui lui sert de support ne sont dans les faits qu'une fonction occasionnelle.

Mode de remplissement spatial de la couleur

Tous ces objets composés par assemblage parfois complexe, provocant ou unique se laissent absorber et, pour être plus précis, se font déborder d'une manière techniquement très exigeante de fines couches ou d'épaisseurs de peinture. Les touches de couleur brossées en pleine force lyrique, les lignes discursives d'écriture ou ratures, les collages de photographies recouvertes ou striées de peinture colorante dans des versions très pop'art, tirées de magazines grand public, tous ces arguments formels ont le même statut : permettre la montée en puissance du débordement chromatique pur. Le monde-de-la-couleur impose au peintre sa manière presque sauvage et inquiétante de remplir en propre sa spatialité.
Chaque qualité sensible possède sa propre spatialité et son propre mode de remplissement spatial, et n'est nullement son rapport spécifique à l'espace objectif commun, au sens de la forme générale du sens externe de Kant. Il y a ainsi un espace tactile et un espace visuel qui possèdent chacun une topologie différente et qui ne se recouvrent pas. Ce monde sensible va imposer à l'artiste sa grammaire, ses matières, ses formes de support, ses techniques virtuoses et exigeantes.

Le deuxième moment de la déferlante chromatique s'opère en 1978 avec les toiles *Hors format* qui sont pratiquées en parallèle avec les *Toiles libres*. Ces recherches et correspondances entre elles se poursuivront sur une durée de quatorze ans, jusqu'en 1992, avec des discontinuités. Elles ont été très peu montrées au cours d'expositions, et furent presque clandestines. La présente rétrospective nous permet d'exposer dans un ensemble cohérent une somme de ces remarquables recherches sur les gammes chromatiques trouvées et mises dans une singulière spatialité phénoménale de la couleur. Un mode qualitatif propre de remplissement chromatique de l'espace qui s'émancipe des structures de l'espace objectif *a priori*, donc de l'objectivité qui occulte et recouvre la spatialité propre aux qualités sensibles.

Cette façon qu'a Jean-Claude Pinchon d'isoler expérimentalement la couleur en déconnectant notre sensibilité de toute action et de tout intérêt pratique, entre autres la dimension discursive du narratif,

de l'écran de projection favorable à l'épanchement de l'imaginaire (voir *La Machine infernale* d'Adolfo Bioy Casares), ouvre la possibilité de jouir librement d'une expérience autonome de la couleur et d'entrer dans un monde « non objectif », au sens de Malevitch. La problématique de la genèse de l'art abstrait n'est ainsi plus soumise à une lecture matérialiste ou formaliste de l'histoire de l'art.
Tous les possibles dans ces deux séries qui se croisent se chevauchent partiellement en s'interrogeant mutuellement d'une façon dialogique, nous orientent vers les pouvoirs spatialisant, modulant, diffusant, concentrant, avançant, reculant toutes les énergies tensives que la couleur libérée met en œuvre sur une toile plane. La couleur atteint sa richesse et porte les formes à leur « plénitude » au sens cézannien du terme.

Nous pouvons remarquer dans ces deux magistrales séries la volonté du peintre de faire coïncider *a minima* ses registres de couleurs avec une toile. La toile est employée sans support châssis, sans encollage. « J'essaye de considérer le matériau toile non comme support, mais comme élément faisant partie de la structure peinture, au même titre que les liants et les pigments[11]. » Toiles sans structure de châssis, donc flottantes, découpées en des formes aléatoires sur leurs bords et reprenant par allusion des figures géométriques telles que le cercle, le carré, le rectangle, le triangle en superposition ou en tentative d'associer entres elles toutes ces figures. « Les toiles se présentent comme des morceaux de peinture confrontés à d'autres morceaux souvent contradictoires dans leur technique d'élaboration, leurs couleurs, leurs matières[12]. » Ces figures géométriques sont traditionnellement considérées comme des formes objectives, parfaites et stables dans la tradition pythagoricienne et platonicienne. Toutes ces formes objectives deviennent chez Pinchon imparfaites, instables, illégitimes ; elles ne sont pas justifiées, ne peuvent pas s'accorder en coïncidences. Elles induisent en plus un trouble provoqué par une invasion barbare et nomade des couleurs qui créent à leur tour, dans un deuxième temps, une disjonction supplémentaire par l'euphorie de leur propagation en apparence désordonnée. Ces mouvements conflictuels de touches/matières/peintures/couleurs/toiles dans une rythmique

de contrepoints généralisés nous font accéder, par ces expositions perceptuelles, à la dimension poétique de la couleur, une des nombreuses caractéristiques de l'esthétique de Jean-Claude Pinchon. « Travail abstrait qui veut jouer sur toutes les ambiguïtés possibles, dont la préoccupation première est la tension colorée (douce ou violente) qui détermine la surface, la forme de la toile, celle-ci devient alors elle-même signe[13]. »

Nous dirons ici plutôt que le signe est l'indice d'une spatialisation imminente, singulière de la couleur, comme l'a montré Merleau-Ponty, une profondeur protospatiale qui n'est pas la troisième dimension de l'espace objectif. La couleur n'est plus dans son ontologie un attribut des objets, ni même des figures géométriques abstraites auxquelles tout un courant de nos modernes a pu la consigner en dernière instance. Nous avons affaire ici à une critique très pertinente de la part de Pinchon de ces minimalistes et postminimalistes tels que Frank Stella, Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Sol LeWitt, Dan Flavin… dont les recherches proposaient des solutions sur la perception des objets et leur rapport à l'espace – surtout les propositions artistiques de Judd. Ces artistes cherchaient, dans les années 1960, à produire une œuvre réduite à la simplicité de l'objet tel quel, à une littéralité sans arrière-plan mystérieux et équivoque, qui peut se résumer à la formule de Frank Stella : *«What you see is what you see»*. Seul l'objet donné dans une telle immédiateté visuelle était susceptible de provoquer l'expérience de la « plénitude ».

Pinchon va prendre à son compte le débat entre le formalisme greenbergien de la planéité et l'objectivité des minimalistes en apportant une réponse originale et phénoménologiquement pertinente à la question de la perception des surfaces et de l'expression des moyens propres à la peinture, surtout la couleur. Même lorsque cette question peut s'étendre à la troisième dimension, en tant qu'objet sculptural. Nous pouvons aussi remarquer dans ces deux séries une sévère critique (à peine voilée) de l'idéologie matérialiste, ainsi que celle de la déconstruction mécaniste, qui sous-tendent les démarches et les productions artistiques du courant français Support-Surface[14].

La question de la surface se pose potentiellement dans l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, mais soulevée ici avec acuité et conviction (et trouvera une réponse d'une grande complexité mais très pertinente dans la période des *Toiles duelles*, à partir de 1992 jusqu'à 1997), affirmant qu'il existe un rapport particulier entre la perception des surfaces et la perception des objets. Question qui appartient tant à la philosophie de la perception à propos du statut de la surface des corps qu'à sa prise en charge par les artistes, au premier chef concernés dans leurs pratiques. Pour Léonard de Vinci par exemple, une surface n'est pas quelque chose de matériel, mais une limite abstraite, de caractère mathématique (un ensemble de points), qui résulte du contact entre deux corps ou milieux, comme la rencontre entre l'eau et l'air qui forme ce que l'on nomme couramment « la surface de la mer ». Cette théorie des surfaces oscille historiquement entre un concept physique et un concept géométrique. Mais laissons là cette investigation à ce moment de l'analyse. Nous la reprendrons avec les *Diptyques* ou *Toiles duelles* pour apprécier comment le peintre résout la question de la surface perçue par une relève des deux termes, une abstraction picturale phénoménologique.

Par-delà l'image

A y regarder de plus près, nous nous apercevons que ces toiles sont aussi habitées par des motifs ou allusions à des figures et références artistiques. A ce petit inventaire, il faut ajouter les citations de nos grands maîtres modernes, celles qui particulièrement appartiennent aux traitements picturaux tels que les touches, palettes de couleur et surfaces : pommes, bananes, paysages marins, champs de coquelicots, nuages, pluie, soleil, champ de blé... La liste est loin d'être exhaustive. Mais ces éléments figuratifs restent surtout dans les sujets et factures picturaux de la tradition historique de la peinture comme dans les natures mortes avec pommes de Cézanne, *Champ de blé aux corbeaux*, la dernière toile de Van Gogh, avec ses chromatismes bleu-jaune-orange, *Les Coquelicots*, *La Plage de Pourville* et surtout toute la série des *Nymphéas* chez Monet. Ou encore Matisse et ses ouvertures de fenêtres donnant sur un paysage qu'elles recadrent, sans oublier le peintre anglais Turner tant dans les ressources de sa palette que dans les registres factuels chromatiques. Alors que les dessins et peintures sur cartons des années 1966-70 ou les livres d'artiste qui leur sont contemporains, traités en techniques mixtes empruntent leurs images extérieurement à ce champ artistique et sont souvent de nature photographique.
La dernière période appelée celle des *Diptyques*, mais souvent nommée par Pinchon plus justement *Toiles duelles*, abordée par lui en 1990 et qui s'achève fin 1997, à la veille de sa mort, chevauche durant deux à trois ans les *Toiles libres* ainsi que les toiles *Hors format* supposées antérieures à cette dernière période.

Mais c'est surtout dans les *Toiles duelles* que les contenus cités plus haut sous-jacents ou indexés plus fortement dans leurs traitements picturaux (sans oublier les argumentaires formels et géométriques des artistes américains dont il s'inspire) passent sous les fourches caudines du peintre. Toutes ces images de peinture sont relues et explorées avec attention par Pinchon et mises en dualité, en rapport de tension avec un registre d'exercices talentueux de monochromes, chargeant ces images de coups lyriques et expressifs ou de douceur par touches de couleur. « Quand je peins, j'ai toujours deux désirs conjoints : le premier, la violence de la couleur, désir de mouvement ; le second, le monochrome, désir de repos », constate le peintre. Nous avons avec ces merveilleuses toiles une traversée fulgurante d'images de peinture à partir d'une expérience sensible des couleurs qui se fait d'une façon primitive, parfois brutale, au niveau le plus primaire de la sensation : une jubilation extravagante d'énergie chromatique. Expérience « spectatorielle » du sensible qui dépasse certaines images sur la couleur que notre éducation visuelle avait forgées.
C'est une véritable leçon et un enseignement que nous donne ici Pinchon. La confrontation directe avec ces espaces particuliers chromatiques relève même du sublime qui, à son envers et paradoxalement, produit en nous une « inquiétante étrangeté ». Une expérience visuelle intra-rétinienne et non plus extra-oculaire.

Les couleurs physiologiques

Ce monde-de-la-couleur qui s'expose et se déploie par intersections entre les différentes topologies internes et spécifiques des teintes de couleur relève de ce que Goethe appelle dans son *Traité sur les couleurs* (*Farbenlehre*, publié en 1810), les « couleurs physiologiques[15] ». Elles appartiennent en propre à l'œil, à l'expérience du sujet lui-même. Elles sont « les conditions nécessaires de la vue », alors que « dans l'œil réside une lumière au repos » et que, à travers cette « lumière propre de la rétine », « la nature tout entière se révèle par la couleur au sens de la vue ».
La couleur peut avoir une nature sombre car elle est obscurcissement du blanc. Mais elle est aussi éclaircissement du noir. Le blanc obscurci, c'est le jaune, et le noir éclairci, c'est le bleu ; le blanc et le noir se situent aux deux extrêmes de l'échelle, les couleurs étant disposées en série selon le rapport mathématique entre les proportions de lumière et d'obscurité. En vertu de son caractère sombre, lumière obscurcie, la couleur est inséparable du mouvement. Si l'on échelonne un rayon lumineux en profondeur et si l'on étage blanc et noir en profondeur, tout le champ des couleurs va en quelque sorte s'étaler, prendre son indépendance.

Pour Goethe, c'est par la manière dont les couleurs s'étalent qu'elles prennent leur indépendance par rapport à la lumière et l'ombre qui sont leur fond. Naissent alors la dynamique et le mouvement des couleurs que Goethe nomme de la façon suivante : intensification, saturation, obscurcissement. Et comme le remarque Gilles Deleuze dans son cours de 1981 sur *La Peinture et la Question des concepts* : « C'est bien à partir de ce fond sombre qui exprime la superposition des deux gris, que les couleurs jaillissent, elles sortent du fond. Et, en effet, si vives qu'elles soient, elles témoignent de leur nature sombre. »

Dans cette dernière période des *Toiles duelles*, Pinchon dépasse le fond sombre en stabilisant les deux gris par l'action du monochrome installé en bipartition sur une toile tendue, montée sur châssis suivant la grande tradition, affirmant par ce geste d'autorité, d'humilité, le monde d'où il vient : celui de la peinture. C'est à partir de ces deux gris que peut naître et s'éveiller la dynamique de la couleur. Elle jaillit de ce fond sous la forme du jaune, du bleu et de leur intensification commune : le rouge. Le pourpre ou le rouge. Le rouge pur, considéré dans un esprit goethéen comme « couleur des couleurs », c'est la satisfaction idéale. La fusion des deux couleurs, jaune et bleu, est aussi au point de satisfaction idéale. Pinchon peut jouer de toutes les notes de la gamme chromatique de la matière peinture avec ses instruments de peintre, en hachant les fonds afin de conquérir des tons vifs ou plus tendres, juxtaposant grandes et petites virgules impressionnistes, utilisant les aplats de couleur par saturation ou transparence, et des médiums translucides afin de faire vibrer davantage les deux gris du fond ou les premières contractions des jaunes, des bleus, des rouges. Les phénomènes de contraste simultané et de contraste consécutif battent toutes les mesures de contrepoints dans leur authentique concordance de spatialité.

Avec les *Toiles duelles*, qui constituent son ultime chef-d'œuvre, Pinchon reconnaît sa filiation avec les grands maîtres de la couleur, Delacroix, Turner, Monet, Cézanne, Van Gogh, Matisse, Bonnard. Comme *L' Art de la fugue* pour Jean-Sébastien Bach, la dernière œuvre, inachevée. *L' Art de la fugue*, un ensemble de dix-neuf contrepoints comprenant quinze fugues et quatre canons, réalisés à partir d'un thème unique. Dominique Pierrot nous avait confié au cours d'un entretien que Jean-Claude Pinchon comparait souvent sa peinture à cette composition.

« Et je sais, d'expérience, que la tentation de faire vibrer toutes les couleurs aboutit finalement au monochrome[16]. »

L'espace qui est à sa base monochrome (le trouble de la lumière, les deux gris), selon la poussée et les accords de la gamme chromatique conduisant à l'émancipation d'une teinte pure, peut potentiellement devenir un monochrome (l'activité complète de la rétine produit du blanc). L'artiste bloque ce processus en mettant en dualité dans une surface physique bipartitionnée une ligne verticale[17], ligne qui découpe en deux figures géométriques égales et rectangulaires, parfaitement symétriques, le tableau. Ces deux figures géométriques sont néanmoins inégales par l'exposition à la couleur déjà spatialisante.

Les essences chromatiques, à savoir les teintes de l'autre moitié de la surface, redonnent au monochrome toute sa dynamique de couleurs car les autres couleurs résistent à la sortie possible d'une teinte dominante par les jeux subtils de leurs rapports intrinsèques. Le peintre crée à l'intérieur de la symétrie des surfaces géométriques une asymétrie produite par le jeu des contrastes de couleurs, des figures géométriques plurielles et des graphismes colorés qui évitent la réduction monochromatique.

D'où le sentiment de parfaits équilibres, de gammes harmoniques dans une succession de contrepoints dans les contrastes, d'une douce sensation de plénitude. La verticalité de l'axe de symétrie donne, dans chaque *Toile duelle*, les hauteurs et les amplitudes de chaque note et partition peinte de la gamme chromatique, et il s'ensuit un déroulé de toutes les harmoniques des teintes pures.
Dans le monochrome, Pinchon s'affranchit de la souveraineté du monochrome comme tentation de la solution d'achèvement de la peinture abstraite dans un large courant artistique chez nos modernes, à savoir comme une option de la condition minimale, spécifique au mode d'expression pictural[18] ; et il prend en charge, sans s'y soumettre, la vision haptique, chère à Deleuze[19].

Interesthétiques et synesthésies

Cet apprivoisement et cette pratique singulière d'un sensible prégnant qu'est la couleur jouent sur l'impact des mécanismes interesthétiques et synesthésiques. Il met en crise les arts fondés sur la pure opticalité à laquelle est liée la réceptivité passive, transparente et objectivante des artefacts artistiques.

Il y a, contenue chez cet artiste, une dimension que Diderot soulève au sujet de Saunderson, le plus célèbre aveugle-né au XVIIIe siècle[20]. Dans sa *Lettre sur les aveugles*, Diderot écrit ceci : « Il a, par des expériences réitérées du toucher, la mémoire des sensations éprouvées en différents points (...). L'aveugle-né rapporte tout à l'extrémité de ses doigts. » Nous aurions, selon le philosophe, un sens interne, une faculté globale de sentir. Cette faculté de sentir à l'extrémité des doigts serait le moule de toutes les idées. Ce sentir (sens interne qui va de Kant à Merleau-Ponty) fait émerger cette notion qu'il y aurait soit un concours des sens (ce que pense Diderot) soit une dépendance intrinsèque entre les fonctions des sens qui pourrait conduire à une certaine sensibilité esthétique, à une activité artistique.

Dans les *Toiles duelles*, l'expérience qui nous est proposée est certainement celle de l'espace lisse qui est du côté de l'affect, de la caresse, de la main. Hypostase de la matérialité, proximité de l'objet, vision rapprochée, conditions essentielles de l'expérience haptique selon le point de vue deleuzien.

Les sensations chromatiques à l'œuvre dans cette dernière série nous ouvrent davantage à un autre domaine « directement en prise sur une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse ; cette puissance, c'est le rythme ; plus profond que la vision, l'audition… ». Accepter le rythme à partir d'une singulière spatialité de la couleur comme exploration du visible est certes phénoménal, mais de l'ordre du tactile encore, « un regard greffé sur la main », comme le suggère Deleuze. Jean-Claude Pinchon transcende ce couple historique œil/main au sens herderien dans sa physio-esthétique où il nous indique qu'il pourrait même exister un glissement de l'ouïe vers le toucher. Une synesthésie délicate et subtile, une interdépendance de ces deux sens. Non point un déplacement d'une sensorialité à une autre, mais comme le dit Cassirer en citant Herder : « Au principe de tous les sens il y a le sentiment qui offre (...) entre les sensations les plus disparates un lien si intime, si fort et si ineffable que de cette liaison naissent les phénomènes les plus singuliers. »

En quelque sorte, dans ses *Toiles duelles*, Jean-Claude Pinchon remet sur ses bases la véritable dimension où se joue l'expérience picturale. C'est pourquoi, du point de vue d'une esthétique déliée de l'objectivité de la perception, le plan du tableau avec son objectivité et l'inertie matérielle de sa simple surface n'empêche pas la peinture et son jeu chromatique de le transcender et de se déployer comme surface énergétique et spatialisante. Autre mode qualitatif de remplissement chromatique/sonore de l'espace qui devient le lieu d'exploration du visible, et peut-être de l'audible en tant que structure de l'apparence.

JEAN-CLAUDE THEVENIN

Sélection d’œuvres

Introduction

Une chronologie classique des différentes périodes de Jean-Claude Pinchon pourrait apparaître comme un exercice simple, en fonction de certaines dates consignées sur les travaux sur papier et sur les tableaux, ou par une mise en parallèle formelle des travaux apparentés lorsque les dates et les signatures n'existent pas.

Mais il n'en est rien, eu égard à une méthode de travail mise en place par Pinchon depuis toujours, qui pose et interroge justement le problème des périodisations dans les séquences et le déroulé de ses œuvres. Même si les précisions chronologiques sont nécessaires et souvent arbitraires pour comprendre le cheminement de l'œuvre d'un artiste, il ne faut pas réduire l'esprit et le révélateur de son travail à la seule instance de la chronologie. Cela est bien plus complexe, surtout en ce qui concerne cet artiste. Nous allons tenter cet exercice de funambule historien pour mettre l'œuvre dans de bonnes perspectives de lecture.

La série des *Boîtes de conserve* peut très bien être un croquis, une préparation avancée pour élaborer un tableau, tout comme un tableau peut devenir le croquis d'une *Boîte de conserve* qui deviendra elle-même un tableau… Un diptyque sur papier sera le croquis préparatoire d'un *Objet peinture* qui deviendra lui-même croquis d'un *Livre d'artiste*, pour constituer au final, après une maturité plus ou moins longue, des artefacts artistiques qui s'exposent. Les relations formelles et picturales s'interrogent mutuellement de série en série, et s'enrichissent de découvertes et d'expériences. L'imbrication de tous les éléments du répertoire formel qui composent son œuvre se répartissent et se distribuent comme les arguments d'un tableau. Une mise en abîme ou expansion à partir d'un détail (les *Boîtes de conserve*) ou de la totalité d'un *Objet peinture*.

Chaque partie n'est qu'un fragment, une pièce d'un gigantesque puzzle, l'*analogon* d'un univers, d'une cosmologie d'« êtres artistiques » de peinture, impossible à représenter dans son entièreté et que cette « chosification » partielle nous fait ressentir : « Un monde restitué comme un tout, une unité dans un rythme, dans la pulsation, une durée qui nous est commune, à lui et nous, c'est tout sauf une organisation mécanique, opératoire d'objets… C'est tout sauf un spectacle. », précise Jean-Claude Pinchon.

Nous pouvons comprendre dans ces propos un indice fort des différentes temporalités et articulations mises en œuvre dans cette spatialisation de la couleur. Un temps et un espace internes, repliés et dépliés avec ses différentes échelles, tant dans les dimensions et formes des objets que sur les qualités des surfaces où la peinture couleur peut se manifester et conquérir son territoire de visibilité : s'exposer.

On trouve chez Pinchon la permanence et l'immanence, la transmutation et la transfiguration alchimiques des données sensibles qui provoquent une réception équivoque, ambiguë des êtres du monde de l'art (un monde à géométrie variable) dans leur réception. Les artifices éclatants de peinture couleur font qu'un tableau devient sculpture, une boîte de sardines un tableau, une toile libre une sculpture, un livre une sculpture ou un dessin-peinture… La catégorisation des œuvres d'art dans le système traditionnel des beaux-arts vole en éclats de couleur.

Tous ces objets ont pourtant tous une même orientation, faire advenir l'espace chromatique pur, sa logique, la spatialité en tant que mode de remplissement phénoménal de la couleur et l'espace objectif du monde perçu (des objets colorés).

JEAN-CLAUDE THEVENIN

Boîtes de conserve, boîtes de sardines
1965 - 1997

Commencée en 1965, cette série a initialement le statut de croquis préparatoires pour des tableaux travaillés à l'huile et par superpositions de glacis comme *Nu bleu dans la mansarde* de la même année. Ces boîtes prennent rapidement le statut de petits tableaux et sont offertes aux visiteurs de passage à l'atelier. Des fragments d'objets du quotidien ou de restes de nourriture peut-être, art de la récupération des déchets (présentés au cours de deux expositions, en 1968 et 1969, au musée de Louviers), sont collés au fond de ces boîtes. Ils sont peu identifiables sous les multiples couches de matière peinture avec des associations de gammes chromatiques. Cette petite série de « tableaux intimistes » renvoie, d'une façon métaphorique sur plusieurs plans de conscience artistique, à des objets cultuels tels que les reliquaires (généralement un coffret), réceptacles destinés à contenir une ou plusieurs reliques. Clin d'œil critique et amusé de l'artiste aux pratiques de dévotion visant à honorer ceux dont les restes étaient préservés. Les reliquaires étaient souvent fabriqués en matériaux précieux. Ces *Boîtes de conserve*, ainsi que les « images de peinture » qui les recouvrent, fonctionnent comme des ex-voto dont les dictionnaires nous renvoient le sens suivant : « Ex-voto : objet placé dans un lieu vénéré en accomplissement d'un vœu ou en signe de reconnaissance. » Ex-voto se dit aussi, par dénigrement, d'un mauvais tableau dont le sujet est pieux. Encore une suite de traits d'humour. Ces boîtes de sardines offrent également plusieurs sens, dans un esprit duchampien : nous disons des sardines qu'elles sont « à l'huile » lorsqu'elles sont en boîte. Le poisson ici désigné renvoie à l'instrument, le pinceau. Ce qui se traduit dans un jeu de mots du peintre par : « Ça baigne dans l'huile », faisant explicitement référence aux tableaux peints traditionnellement à l'huile. Les boîtes de conserve font également référence aux prédelles, ces compartiments peints ou sculptés placés sous les tableaux centraux des retables. Au cours des siècles, par les vicissitudes de l'histoire, ces prédelles ainsi que les panneaux supérieurs des retables furent souvent démembrés.

Ces *Boîtes de conserve* sont individualisées, autonomes, mais intimement reliées formellement entre elles. Elles proposent un dispositif narratif sur la peinture moderne, particulièrement la peinture abstraite, « à la manière de » l'artiste, comme nous dirions à la « manière de Picasso ». En quelque sorte, Pinchon substitue aux épisodes de l'Ancien ou du Nouveau Testament, à des scènes de la Passion, l'histoire de la peinture avec ces grands épisodes historiques dignes d'être non pas racontés mais peints. Une histoire de la passion de la peinture moderne, mais sans les « sujets artistes » représentés.

Nous avons ici les fragments d'un ensemble dont le modèle sous-jacent serait le retable, modèle structurant, d'une façon compositionnelle et narrative, l'histoire de la peinture selon Pinchon. Prédelle, panneau central, volets de côté ou polyptyque, nous trouvons là sous forme miniaturisée une échelle de valeurs : taille, structures formelles, icônes de peinture, graphismes qu'il va utiliser ou métaphoriser dans toutes les séries de son œuvre.

Peintures sur carton
1966 - 1972

Jean-Claude Pinchon marque une rupture en suspendant sa pratique sur toiles montées sur châssis, peintes à l'huile. Il abandonne également la pratique du dessin ; les références à Monet, Cézanne, Matisse, Vuillard, Van Gogh, Bonnard, Modigliani, Picasso, Miró se font plus discrètes, plus sourdes. Il explore toutes les possibilités de cette quête chromatique héritée de ses aînés au cours d'expériences picturales qu'il porte au-delà des supports traditionnels. Il expose et expérimente l'art dans la diversité de ses formes et de ses supports, replace celui-ci dans un contexte idéologique et historique neuf, celui des courants et médiums artistiques que les nouvelles avant-gardes américaine et européenne proposent au cours de ces années 1960-70 et 1970-80, tant sur le versant figuratif que celui de l'abstraction.

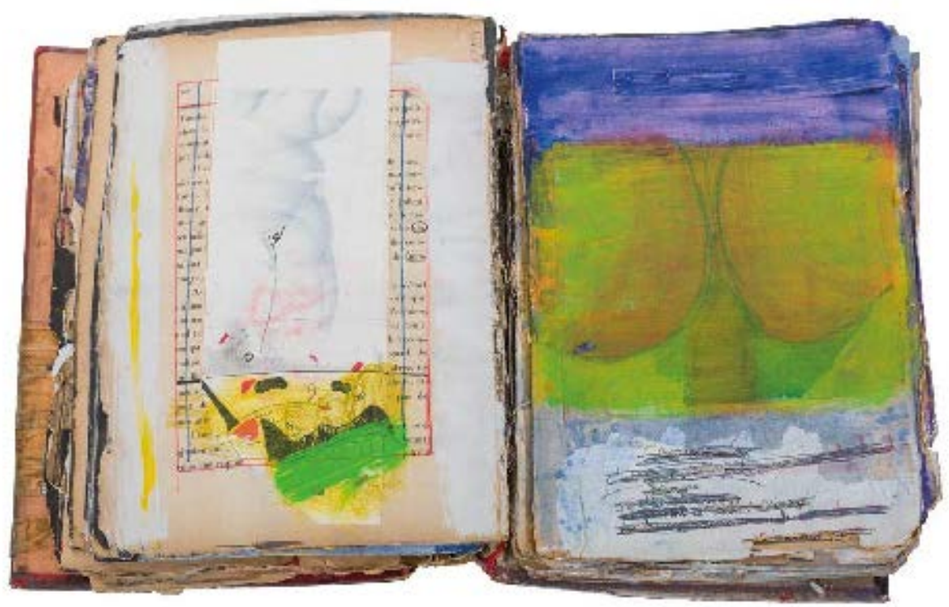
En France, les groupes artistiques des années 1960-70 sont ceux de la figuration narrative puis analytique, les premières manifestations de Support-Surface. C'est dans cette mouvance qu'il faut replacer ce travail. Les nouveaux figuratifs (Adami, Arroyo, Aillaud, Buraglio, Recalcati, Cremonini, Cueco, Erró, Ernest Pignon, Fromanger, Kermarrec, Le Gac, Monory, Rancillac, Rebeyrolle, Velickovic et bien d'autres) remettent en cause l'image (reprise, détournement…), tandis que les artistes de Support-Surface déconstruisent la matérialité du tableau. Les critiques qui accompagnent ces artistes et les font reconnaître dans de prestigieuses expositions (comme « Art et contestation : la voie figurative ») sont Gérald Gassiot-Talabot et Pierre Gaudibert et, venant les soutenir, la revue *Opus international*, créée en 1967, qui porte les mêmes engagements.

Les *Peintures sur carton* se composent de figures rectangulaires égales et inégales, distribuées d'une façon symétrique et asymétrique sur un fond monochromatique qui se réplique à plusieurs échelles, dans une dynamique de répétition sur toutes les surfaces géométriques rectangulaires par nuances subtiles de ton sur ton ou par des différences au contraste fort. Tous ces éléments de peinture-couleur, objets en demi-relief, figures géométriques (rectangles, carrés, cercles) sont dominés par une sensation générale de gris laiteux transparent, l'usage important de médiums translucides ouvrant à cette perception. Un trouble monochromatique, comme si notre perception ici engagée s'effectuait à travers la « lumière propre de la rétine ». La synthèse sensible des couleurs dans cette série unifie et lie encore expérience et perception. Nous avons le sentiment néanmoins de parfaits équilibres entre tous ces éléments hétérogènes, équilibre des gammes chromatiques dans une succession de contrepoints dans les contrastes. Nous pouvons entrevoir, vingt-deux ans avant, à des proportions et échelles différentes, les futures compositions des *Toiles duelles* de l'année 1992.

Carnets et livres d'artiste
1970 - 1998

Les *Carnets* et *Livres d'artiste* sont pratiqués durant une longue période, souvent dans l'esprit d'un exercice régulier en tant qu'artiste peintre, comme un musicien fait ses gammes quotidiennement. Cette pratique, qui commence en 1970, trouve certainement ses prémices dès 1968 dans les travaux des *Peintures sur carton*, datés de 1966 à 1972. Pinchon inaugure la série créée sur ce médium livre avec un carnet journal de vacances au cours d'une villégiature balnéaire avec sa compagne, Dominique Pierrot. Le carnet contient une série de notes de réflexion sur l'art, des croquis préparatoires à de futurs tableaux, des photographies collées, au point de devenir un objet artistique en soi, un *Livre d'artiste*. Sa fascination pour le livre et son traitement en iconoclastie de peinture dans sa série *Carnets* et *Livres d'artiste* a aussi pour ambition de remettre la forme du livre avec ses deux volets (un diptyque, soit deux tablettes reliées entre elles, par extension, un polyptyque) dans une perspective historique, à savoir le retable comme un des modèles du livre. Enluminer de taches de couleurs, marquer de griffures, biffures, griffonnage, hachures de peinture, entrelacs de graphisme sera souvent son mode opératoire sur une somme d'ouvrages fortement connotés de morale et de religion, de traités de peinture ou de manuels d'éducation sexuelle. Ex-libris des livres, à partir d'eux, hors d'eux, mais toujours des livres. Des « livres d'artiste ».
Dans certains de ses livres, les pages restent solidaires entre elles, sur d'autres, elles sont désolidarisées et dépareillées. Les pages peuvent alors se voir/lire individuellement ou, par jeu de combinaisons, en diptyque, en polyptyque. Le livre prend de la dynamique dans le plaisir de la pagination retrouvée, le plaisir du texte et de l'intertextualité. Dans la singularité et l'unicité de chacun des livres qui la constitue, cette série renvoie aux enluminures que les techniques de l'imprimerie et de la gravure ont fait presque disparaître (la perte de l'aura du livre par la reproductibilité technique, notion dont Walter Benjamin faisait la remarque à propos de la photographie). L'enluminure enjolivait, illustrait analogiquement un texte, un récit. La technique de l'enluminure comportait l'esquisse, le mélange des pigments de couleurs avec la colle animale et le coloriage par couches, activité picturale par excellence, faite par des artistes peintres. *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (commandé par le duc de Berry aux frères Limbourg en 1410-1411) serait un bel exemple pour illustrer ce qu'un livre d'artiste pouvait être.
Cette séquence est travaillée en parallèle avec la série des *Peintures sur carton* (1966-1970) et nous retrouvons, en traitement graphique et iconographique, la technique mixte qui sera désormais le mode opératoire des travaux qui vont suivre. La peinture à l'huile est définitivement abandonnée ; Jean-Claude Pinchon lui substitue la peinture acrylique (la Liquitex, peinture utilisée par Andy Warhol) pour ses futures recherches picturales. Ces livres sont aussi les structures et compositions des futurs diptyques sur papier qui eux-mêmes prépareront les magnifiques *Toiles duelles* de la dernière période.

Un nouveau gouvernement

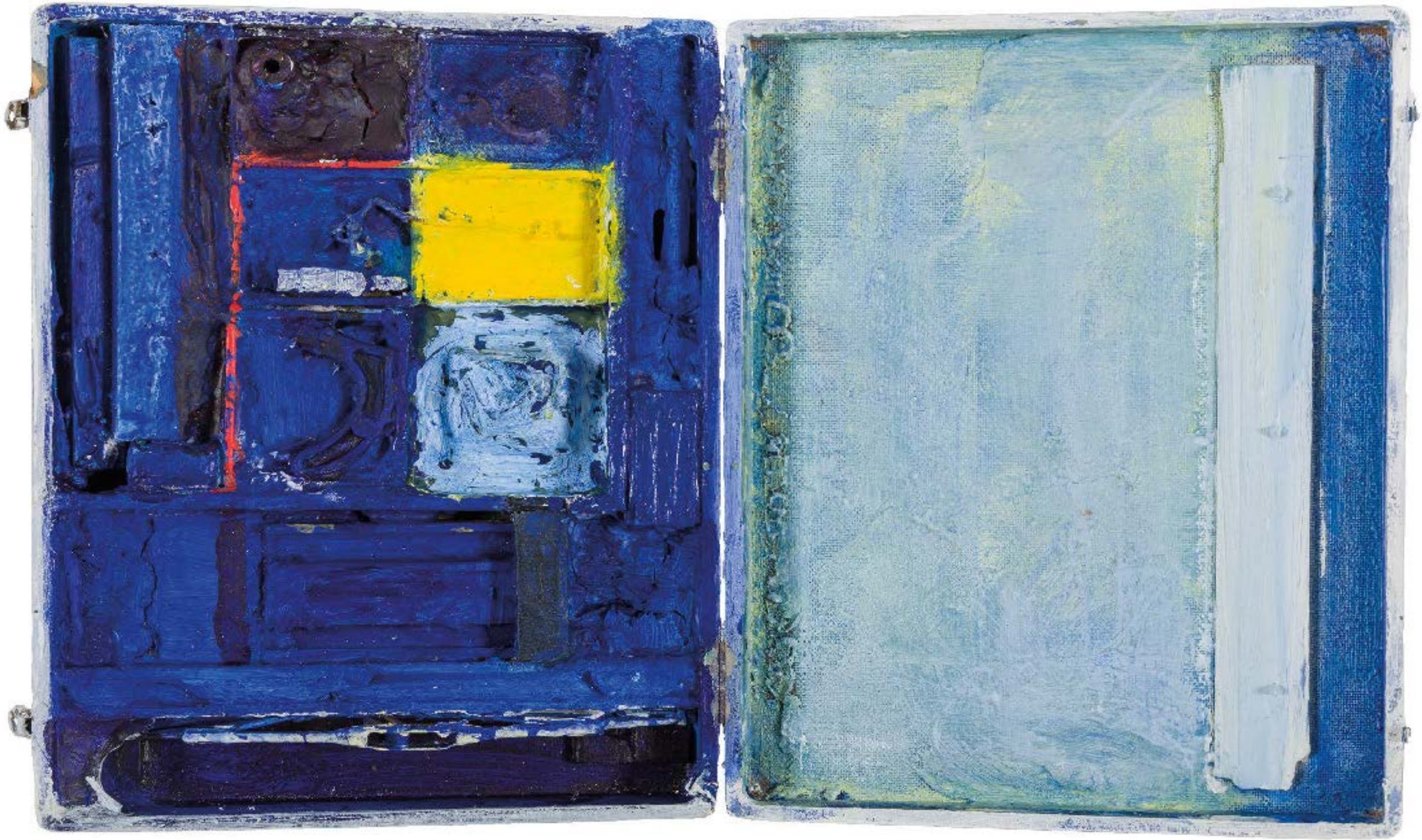


Art de la récupération
1966 - 1990

L'art de la récupération chez Pinchon a commencé en 1966 et fut présenté au cours de plusieurs expositions dont les premières en 1978 à Louviers, au musée d'Art moderne de Paris en 1970, 1980. Puis au musée de Nice et à Chalon-sur-Saône la même année 1980 et à la galerie Déclinaisons à Rouen en 1981. Cette séquence de production assez longue mais découpée en plusieurs moments est constituée de travaux sur toile ou objets en trois dimensions que nous pouvons regrouper sous un terme général d'*Objets peinture*, mais elle ne sera pas non plus la seule activité de recherche de l'artiste (menée de front et en parallèle avec des travaux de peinture ou en technique mixte sur des supports carton ou papier).

Caisses d'accumulation, *Toiles objet peinture* (des peintures sur châssis avec intégration par collage d'objets de récupération), *Boîtes en bois* avec des assemblages d'objets différents selon leurs formes et leur provenance (cuisine, atelier de mécanique, atelier du peintre, boîte de couture…), *Coffrets bois* fonctionnent sur trois registres simultanément : 1° *Objets peinture*, 2° préfiguration de la série des *Diptyques sur papier* et des *Toiles duelles*, 3° métaphore formelle et sémantique des *Livres d'artiste*. Dans *Petites sculptures*, les références à l'artiste américain Jasper Johns sont évidentes. Nous pensons bien sûr à travers ces références aux boîtes de Joseph Cornell, autre artiste américain, célèbre pour ses boîtes délicates, d'une grande poésie. Considéré comme l'expert des boîtes, il assista Marcel Duchamp à New York dans la réalisation de ses *Boîtes en valise*. Autre référence aussi, Rauschenberg avec *Charlene* de 1954 et surtout *Bed* de 1955, son premier exemplaire des *Combines* qui suivront.

Pour Jean-Claude Pinchon, les citations de tous ces artistes existent essentiellement pour mieux les dépasser et faire sortir leurs esthétiques de leurs contraintes et limites formelles. Sur le mode de l'assimilation des « fermetures », comme il aimait souvent le dire.
Tous les objets de cette période, composés par assemblages parfois complexes, provocants ou uniques, se laissent déborder d'une manière techniquement très exigeante de fines couches ou d'épaisseurs de peinture. De la construction à la déconstruction de ces systèmes d'objets par la couleur, par les moyens de son vocabulaire plastique, sa grammaire picturale, sa palette, il va construire des étapes intermédiaires, nous accompagnant par petits pas, petites touches dans et par l'ordre que manifestent les relations chromatiques entre elles, vers d'autres étapes de ses recherches. Le but est, au-delà des formes et des matières, de nous faire accéder au sens premier de leur espace logique, même si, dans cette séquence, nous sommes encore dans le jeu bien réglé de la perception naturelle.



Toiles libres et hors format
1978 - 1992

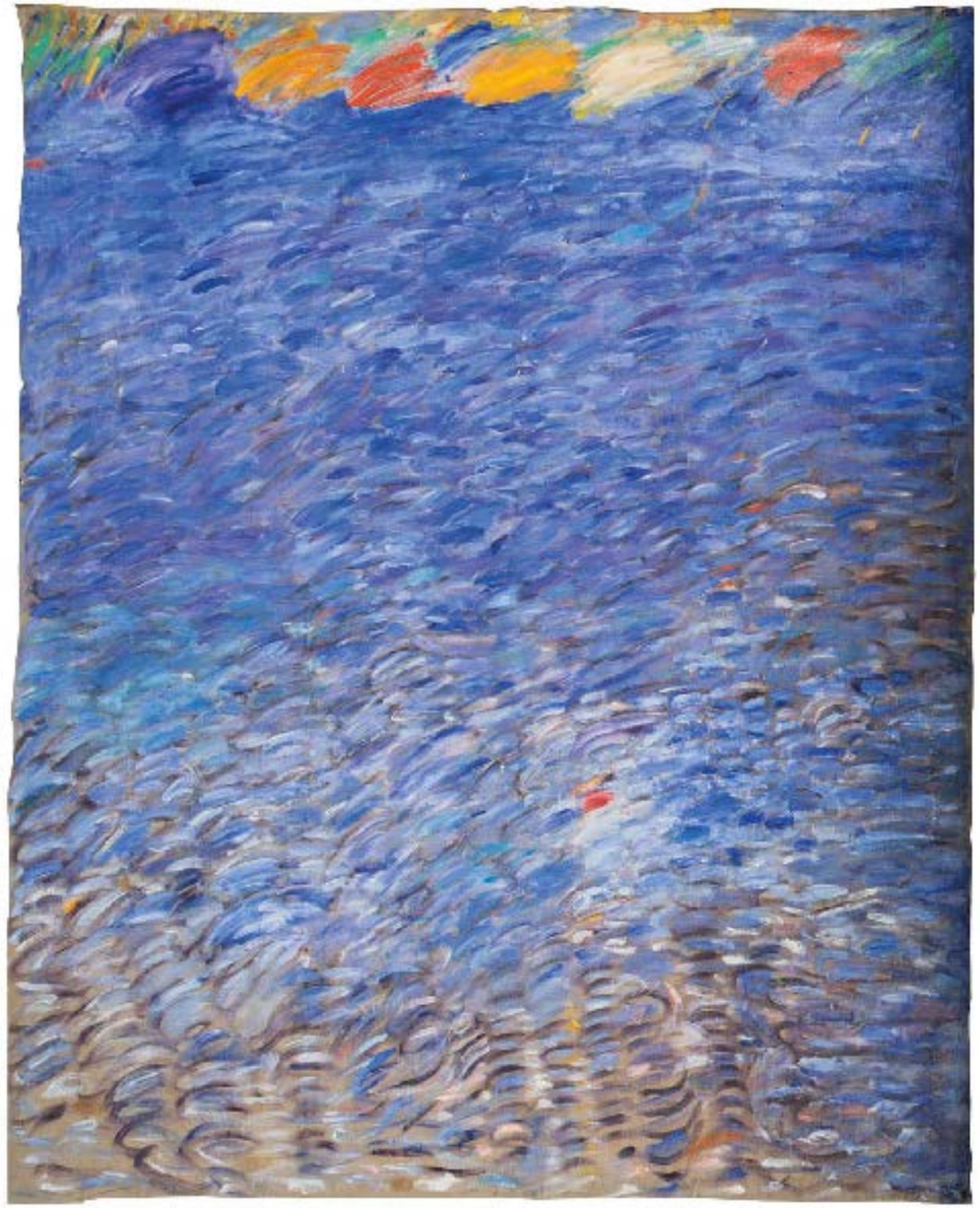
Le deuxième moment de la déferlante chromatique s'opère en 1978 avec les toiles *Hors format* qui sont pratiquées en parallèle avec les *Toiles libres*. Ces recherches et correspondances entre elles se poursuivront sur une durée de quatorze ans, jusqu'en 1992, avec des discontinuités. Elles ont été très peu montrées au cours d'expositions, et furent presque clandestines. La présente rétrospective nous permet d'exposer dans un ensemble cohérent une somme de ces remarquables recherches sur les gammes chromatiques trouvées et mises dans une singulière spatialité phénoménale de la couleur. Un mode qualitatif propre de remplissement chromatique de l'espace qui s'émancipe des structures de l'espace objectif, donc de l'objectivité qui occulte et recouvre la spatialité propre aux qualités sensibles.

Nous pouvons remarquer, dans ces deux magistrales séries, la volonté du peintre de faire coïncider *a minima* ses registres de couleurs avec une toile. La toile est employée sans support châssis, sans encollage. « J'essaye de considérer le matériau toile non comme support, mais comme élément faisant partie de la structure peinture, au même titre que les liants et les pigments. » Toiles flottantes, découpées en des formes aléatoires sur leurs bords et reprenant par allusion des figures géométriques telles que le cercle, le carré, le rectangle, le triangle en superposition ou en tentative d'association de toutes ces figures entre elles. « Les toiles se présentent comme des morceaux de peinture confrontés à d'autres morceaux souvent contradictoires dans leur technique d'élaboration, leurs couleurs, leurs matières. » Ces figures géométriques sont traditionnellement considérées comme des formes objectives, parfaites et stables dans la tradition pythagoricienne et platonicienne.

Toutes ces formes objectives deviennent chez Pinchon imparfaites, instables, illégitimes, elles ne sont pas justifiées, ne peuvent pas s'accorder en coïncidences. Elles induisent en plus un trouble provoqué par une invasion barbare et nomade des couleurs qui créent à leur tour, dans un deuxième temps, une disjonction supplémentaire par l'euphorie de leur propagation en apparence désordonnée. Ces mouvements conflictuels de touches/matières/peintures/couleurs/toiles dans une rythmique de contrepoint généralisé nous font accéder par ces expositions perceptuelles à la dimension poétique de la couleur. Une des nombreuses caractéristiques de l'esthétique du peintre. Ces deux séries donnent l'indice d'une spatialisation imminente, singulière de la couleur, comme l'a montré Merleau-Ponty, une profondeur « protospatiale » qui n'est pas la troisième dimension de l'espace objectif.

 Toile libre • Acrylique sur toile, 151 x 204 cm

Toile libre • Acrylique sur toile, 205 x 212 cm



Toile libre • Acrylique sur toile, 206 x 180 cm

Toile libre • Acrylique sur toile, 127 x 104 cm

Toile libre • Acrylique sur toile, 177 x 202 cm

Toile hors format • Acrylique sur toile, 158 x 277 cm

Toile libre • Acrylique sur toile, 160 x 160 cm

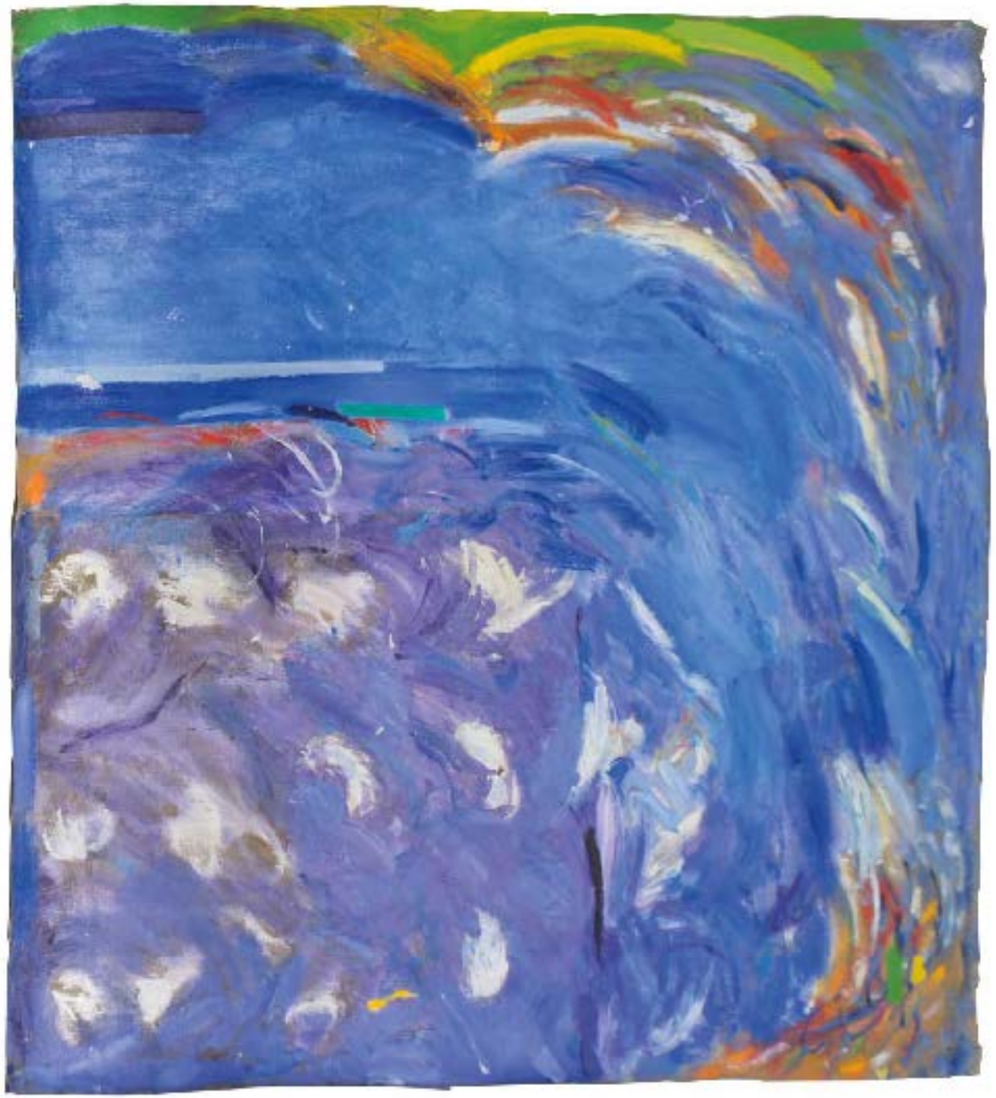
Toile libre • Acrylique sur toile, 191 x 210 cm

Toile libre • Acrylique sur toile, 190 x 202 cm

Toile libre • Acrylique sur toile, 210 x 200 cm

Toile libre• Acrylique sur toile, 205 x 270 cm

Toile libre • Acrylique sur toile, 189 x 260 cm



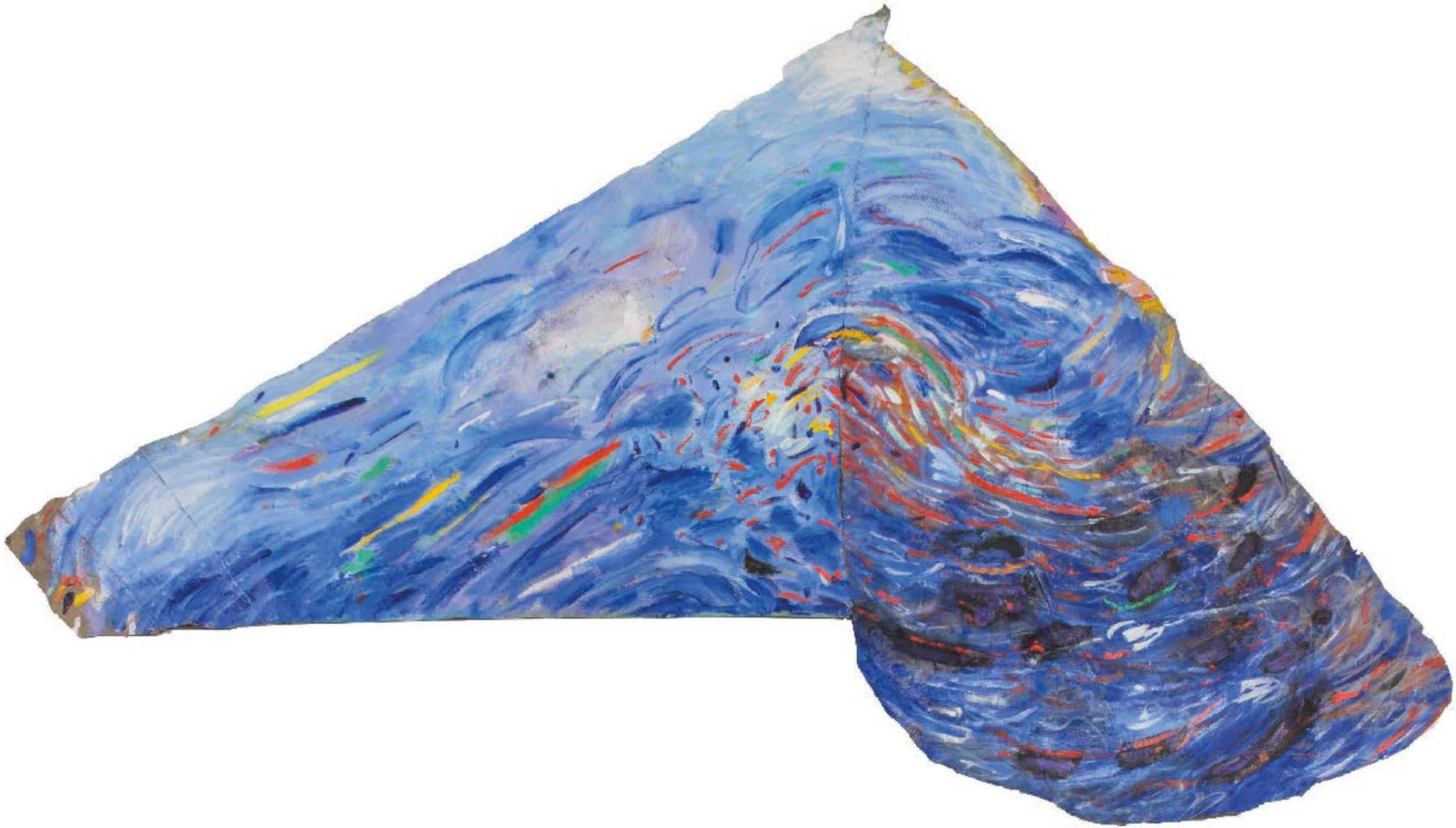
Toile libre • Acrylique sur toile, 198 x 203 cm

Toile hors format • Acrylique sur toile, 207 x 165 cm

Toile hors format • Acrylique sur toile, 210 x 160 cm

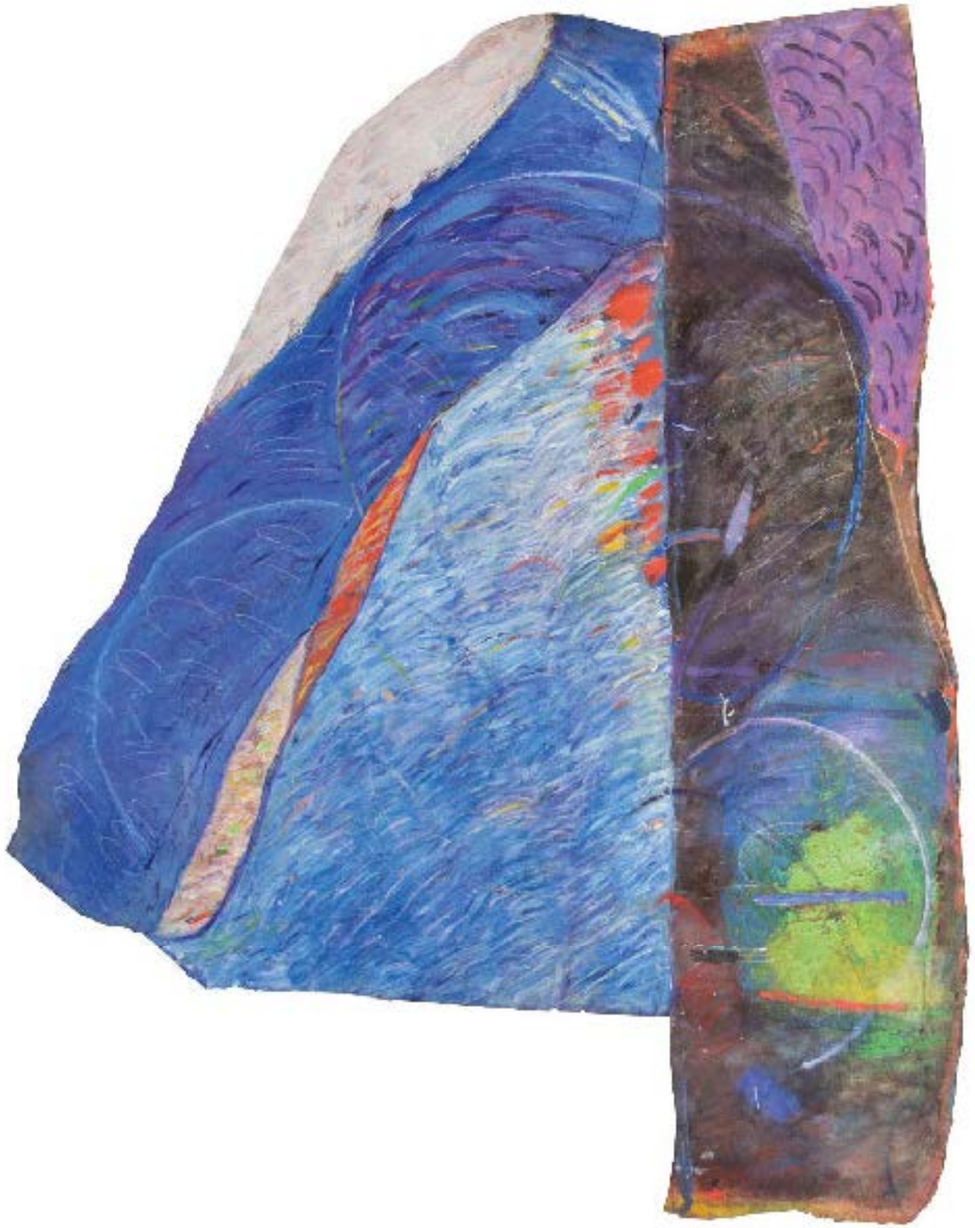
Toile hors format • Acrylique sur toile, 180 x 84 cm

Toile hors format • Acrylique sur toile, 220 x 100 cm



Toile hors format • Acrylique sur toile, 170 x 260 cm

Toile hors format • Acrylique sur toile, 140 x 87 cm



Toile hors format • Acrylique sur toile, 165 x 150 cm

Toile hors format • Acrylique sur toile, 124 x 117 cm

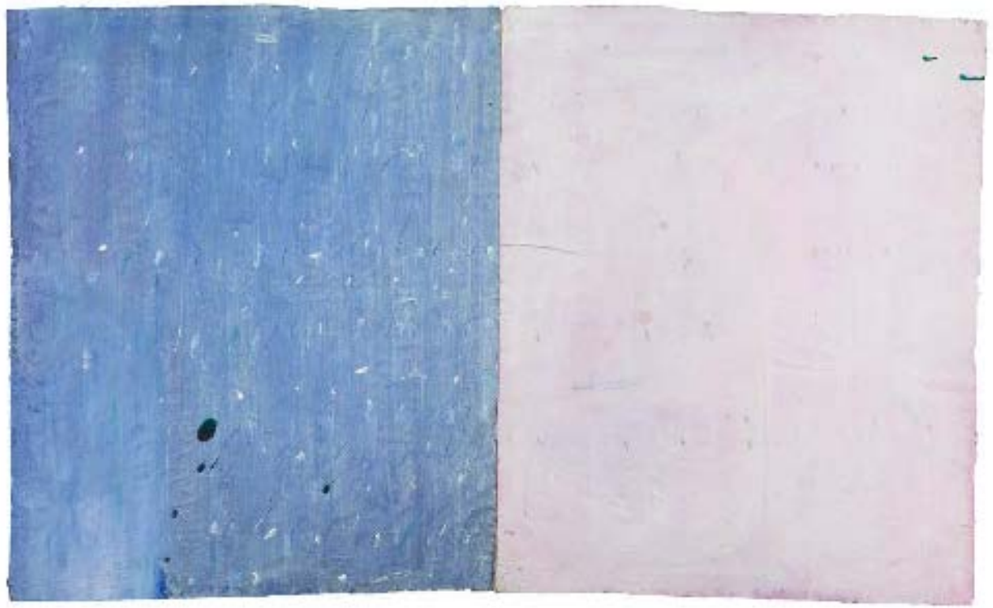
Toile hors format • Acrylique sur toile, 214 x 125 cm

Toile hors format • Acrylique sur toile, 120 x 157 cm

Diptyques sur papier
1990 - 1994

Travaux préparatoires qui anticipent les futurs *Diptyques* ou *Toiles duelles*. Quelques diptyques sont exposés en 1992 puis en 1994 à la Galerie Anne Bourdier à Rouen. Ils constituent une expérimentation des surfaces et fonds monochromatiques par la forte présence des pigments de couleur sur le support papier qui réagit en se gaufrant, ainsi que par les différents registres graphiques, motifs ou allusions à des figures et références artistiques qui appartiennent aux traitements picturaux des différents courants artistiques auxquels il emprunte ces signes (touches, palettes de couleur, surfaces).

Dualité des surfaces physiques bipartitionnées par une ligne verticale, ligne qui découpe en deux figures géométriques égales et rectangulaires, parfaitement symétriques, le tableau. Ces deux figures géométriques sont néanmoins inégales par l'exposition à la matière-couleur et le processus de spatialisation des couleurs ne peut pas se déclencher car encore prisonnier de la matière-peinture. Les médiums translucides pour le travail de la transparence des couches sont peu utilisés dans ces études préparatoires, contrairement à la série des *Peintures sur carton* de 1966 à 1970 et des *Toiles duelles* de 1990-97.

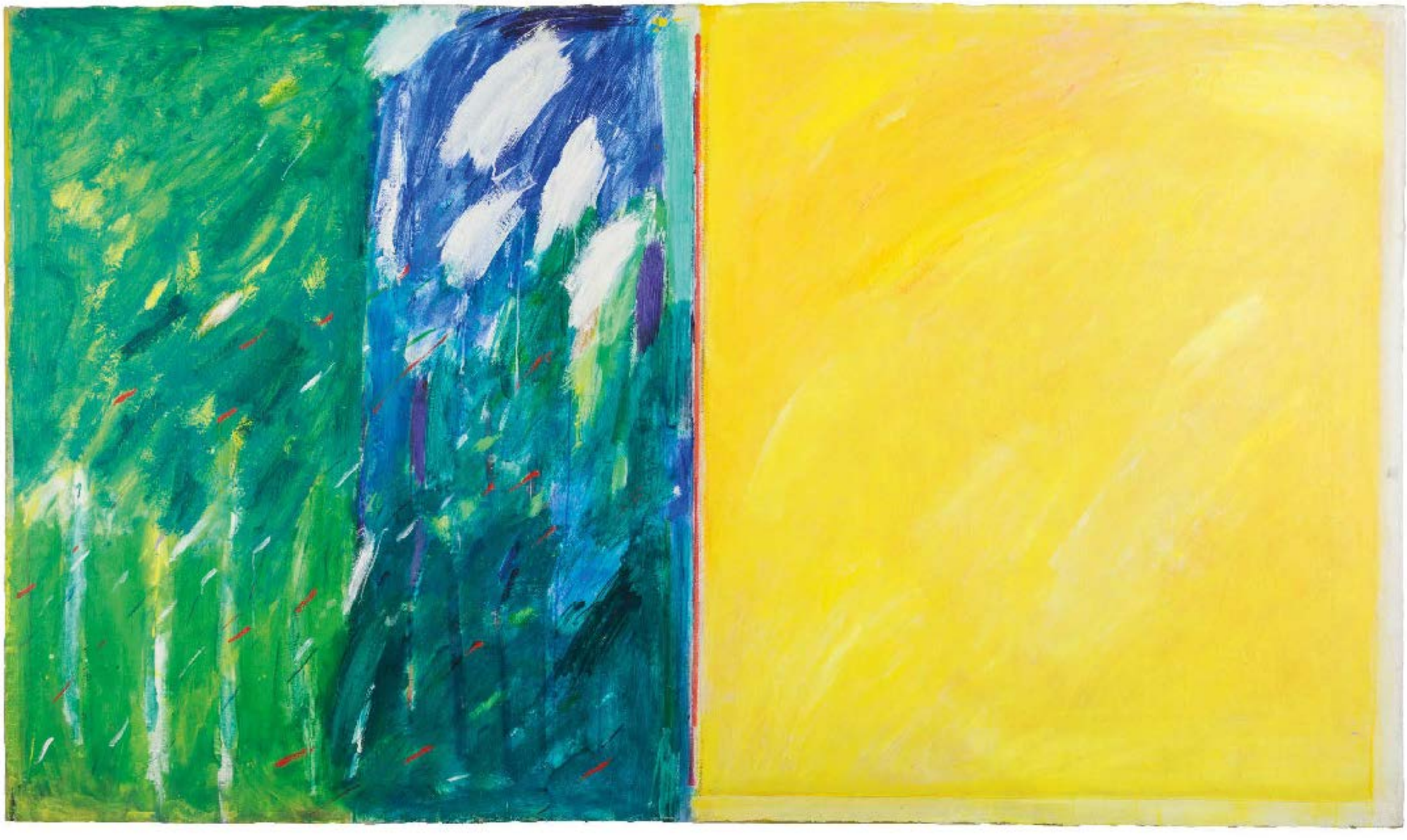


Diptyques sur papier · Acrylique sur papier kraft, 78 x 120 cm

Diptyques sur papier · Acrylique sur papier kraft, 78 x 120 cm

Toiles duelles
1990 - 1997

La dernière période, celle des *Diptyques*, nommés plus justement par Pinchon *Toiles duelles*, abordée par lui en 1990 et qui s'achèvera fin 1997, à la veille de sa mort, chevauche durant deux à trois ans les *Toiles libres* ainsi que les toiles *Hors format* supposées antérieures.
Les *Toiles duelles* nous orientent vers les pouvoirs spatialisant, modulant, diffusant, concentrant, avançant, reculant toutes les énergies tensives que la couleur libérée met en œuvre sur une toile plane. La couleur atteint sa richesse et porte les formes à leur « plénitude » au sens cézannien du terme.
La question de la surface se pose potentiellement dans l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, mais soulevée ici avec acuité et conviction. Elle trouve une réponse d'une grande complexité, mais très pertinente dans la période des *Toiles duelles* : il existe un rapport particulier entre la perception des surfaces et la perception des objets.
A y regarder de plus près, nous nous apercevons que ces toiles sont habitées par des motifs ou allusions à des figures et références artistiques. A ce petit inventaire, il faut ajouter les citations de nos grands maîtres modernes, celles qui particulièrement appartiennent aux traitements picturaux et surfaces (sans oublier les argumentaires formels et géométriques des artistes américains dont il s'inspire). Nous avons, à partir de ces merveilleuses toiles, une traversée fulgurante d'« images de peinture », à partir d'une expérience sensible des couleurs qui se fait d'une façon primitive, parfois brutale, au niveau le plus primaire de la sensation : une jubilation extravagante d'énergie chromatique. Expérience « spectatorielle » du sensible qui dépasse certaines « images » sur la couleur que notre éducation visuelle avait forgées. Une expérience visuelle intra-rétinienne et non plus extra-oculaire. C'est une véritable leçon et un enseignement que nous donne ici Pinchon.
Ce monde-de-la-couleur qui s'expose et se déploie par intersections entre les différentes topologies internes et spécifiques des teintes de couleur relève de ce que Goethe appelle, dans son *Traité sur les couleurs* (*Farbenlehre*, publié en 1810), « les couleurs physiologiques ». Après Delacroix, Turner, Monet, Cézanne, Van Gogh, Matisse, Bonnard, ces grands maîtres de la couleur dont il assume la filiation dans ces *Toiles duelles*, ces couleurs constituent aussi l'ultime chef-d'œuvre de Pinchon. Comme *L' Art de la fugue* pour Jean-Sébastien Bach, la dernière œuvre, inachevée. *L'Art de la fugue*, un ensemble de dix-neuf contrepoints comprenant quinze fugues et quatre canons, réalisés à partir d'un thème unique. Jean-Claude Pinchon comparait souvent sa peinture à cette composition.
En quelque sorte, dans ses *Toiles duelles*, Jean-Claude Pinchon remet sur ses bases la véritable dimension où se joue l'expérience picturale. C'est pourquoi, du point de vue d'une esthétique déliée de l'objectivité de la perception, le plan du tableau avec son objectivité et l'inertie matérielle de sa simple surface n'empêche pas la peinture et son jeu chromatique de le transcender et de se déployer comme surface énergétique et spatialisante.



Toile duelle · Acrylique sur toile, 130 x 222 cm

Toile duelle • Acrylique sur toile, 112 x 150 cm

Toile duelle diptyque • Acrylique sur toile, 217 x 284 cm

Toile duelle • Acrylique sur toile, 137 x 187 cm

Toile duelle • Acrylique sur toile, 141 x 194 cm

Toile duelle • Acrylique sur toile, 187 x 141 cm

Toile duelle • Acrylique sur toile, 100 x 100 cm

Toile duelle • Acrylique sur toile, 90 x 116 cm

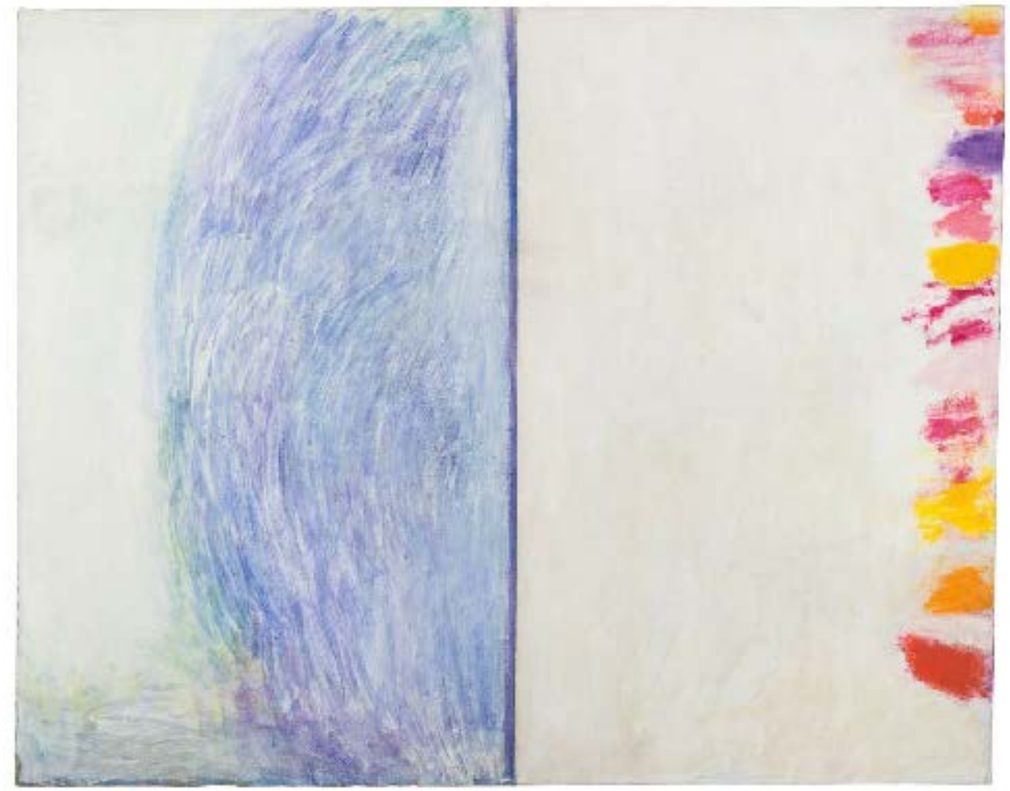
Toile duelle • Acrylique sur toile, 90 x 116 cm

Toile duelle • Acrylique sur toile, 131 x 98 cm

Toile duelle • Acrylique sur toile, 131 x 98 cm

Toile duelle diptyque· Acrylique sur toile, 141 x 222 cm

Toile duelle • Acrylique sur toile, 114 x 146 cm



Toile duelle • Acrylique sur toile, 108 x 137 cm

Toile duelle • Acrylique sur toile, 112 x 142 cm

Toile duelle • Acrylique sur toile, 150 x 150 cm

EXPOSITIONS PERSONNELLES

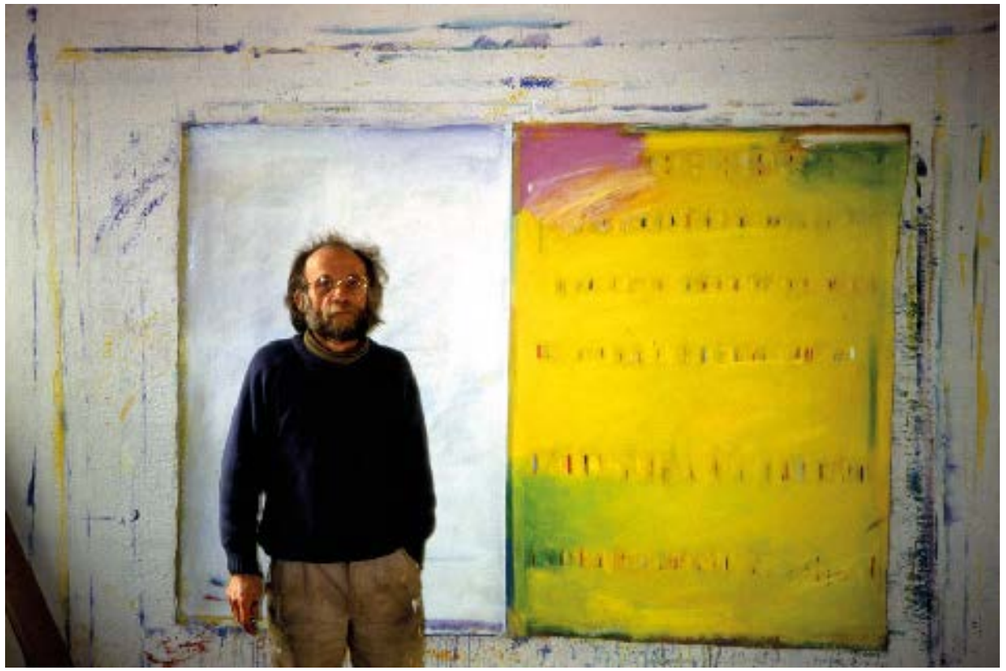
Plusieurs expositions au musée de Louviers, dans les années 1960
1974 Galerie de l'Estuaire, Honfleur
1978 Comédie de Caen / Manoir de Bigards, Louviers
1981 Galerie Déclinaisons, Rouen
1984 Galerie Zôgraphia, Bordeaux
1985 Galerie Françoise Palluel, Paris
1987 Galerie Simone L'Hermitte
1988 Galerie Zôgraphia, Bordeaux
1992 Galerie Anne Bourdier, Rouen
1994 Galerie Anne Bourdier, Rouen
1995 Galerie Lise et Henri de Menthon, Paris
1998 Musée de Louviers, Louviers
2001 Maison des Arts, Evreux

EXPOSITIONS COLLECTIVES

1970 Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
1970 Toile aux Sables-d'Olonne
1974 Usine Jeulin, Evreux
1975 FIAC, Galerie de L'Estuaire, Paris
1979 Galerie Déclinaisons, Rouen
Centre culturel de Brétigny
1980 Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Biennale de Paris (« Livres d'artistes »)
Musée de Nice (« Sélection Biennale de Paris »)
Maison de la Culture, Chalon-sur-Saône
1981 Galerie N.R.A, Paris (« Livres d'artistes »)
Galerie Arlogos, Nantes (« Livres d'artistes »)
Galerie nationale d'Art moderne, Lisbonne, Portugal
Centre de documentation d'art actuel, Barcelone, Espagne
Sara Hildén Art museum, Tampere, Finlande
1982 Musée des Beaux-Arts de Rouen (« Du Livre »)
Tours Multiple, Tours
Salon de Mai, Paris
Centre Pompidou (« Lieux d'artistes »)
1983 Galerie Déclinaisons, Rouen
1984 Galerie de la Grande-Serre, Rouen
1985 FIAC, Galerie Françoise Palluel, Paris
Salon de Montrouge, Paris
1986 FIAC, Galerie Françoise Palluel, Paris
1987 FRAC Haute-Normandie (« Un certain paysage »)
1988 Salon de la Jeune Peinture, Grand Palais, Paris
1989 Emploi du Temps, Rouen
1991 Salon d'Art contemporain, Rouen (« Portrait d'une collection »)
1993 Palais des Congrès, Rouen (« Liberté d'expression – Expression de la liberté »)
Galerie Françoise Palluel, Paris
1995 Galerie Lise et Henri de Menthon, Paris
1996 Galerie Anne Bourdier, Rouen (« Esprit d'été »)

COLLECTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES

Sara Hildén Museum, Tampere, Finlande
FRAC de Haute-Normandie
Musée des Sables-d'Olonne
Collection CAVIAR



NOTES

1 ▪ Eugène Delacroix peint *Faust et Méphistophélès* en 1827, Hector Berlioz écrit la *Damnation de Faust* en 1846, Gérard de Nerval traduit en 1828 le Faust de Goethe.

2 ▪ Propos recueillis par Eugène Huet et extraits de son texte de présentation des dernières œuvres de l'exposition de J.-C. Pinchon, Musée de Louviers, mars 1998, p. 14.

3 ▪ « Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai… » Phrase écrite par Cézanne le 23 octobre 1905 dans une lettre adressée à Emile Bernard, un an avant sa mort en octobre 1906.

4 ▪ Propos de Pablo Picasso rapportés par Françoise Gilot. Voir Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Picasso. Propos sur l'art, Gallimard, Paris.

5 ▪ Propos recueillis par Eugène Huet et extraits de son texte de présentation des dernières œuvres de l'exposition de J.-C. Pinchon, Musée de Louviers, mars 1998.

6 ▪ Artiste d'origine allemande classé parmi les artistes pop, il sera d'une influence très subtile dans les travaux présentés entre décembre 1974 et janvier 1975 à la galerie L'Estuaire à Honfleur.

7 ▪ Propos recueillis sur le site d'Eugène Huet, *Jean-Claude Pinchon, un ami, un peintre et surtout l'impression d'un manque. 1990-1992 - Tombeau à Twombly*.

8 ▪ Propos de Nicolas de Staël écrits sur le mur de l'atelier d'Elbeuf de Jean-Claude Pinchon, rapportés au cours de l'entretien avec Roger Balavoine en 1994 à propos de son exposition personnelle à la Galerie Anne Bourdier à Rouen ; Paris Normandie, 1994.
La même citation est également consignée par Eugène Huet dans le catalogue du musée de Louviers, mars 1998, p. 17, exposition des œuvres de la dernière période (1990 à 1997), *Diptyques* ou *Toiles duelles*.

9 ▪ L'artiste, à travers les vitres donnant sur son jardin, voulait capturer l'éclat du bleu intense des volubilis qui arrivaient à éclosion vers 17 heures, lorsque le soleil les inondait de lumière. Anecdote rapportée par Dominique Pierrot au cours d'un entretien, en février 2016.

10 ▪ Jacques Lacan (Séminaire XI) à propos de la pulsion scopique : « Le regard comme objet a : *Les Ambassadeurs* de Holbein. » « Se voir se voir, trouve son fondement dans la structure retournée du regard. »

11 ▪ J.-C. Pinchon, 1987.

12 ▪ *Ibid*.

13 ▪ *Ibid*.

14 ▪ Support-Surface : « Nous ne sommes plus devant une représentation expressive ou sentimentale, mais devant une représentation du travail, du "fait-main" : seul le processus de fabrication est mis en avant, l'action sur un matériau, la réaction d'une matière. »
Support-Surface domine l'esthétique française à la fin des années 1960 avec Viallat, Saytour, Dezeuze et surtout, à partir de 1970, les artistes qui vont les rejoindre et former le groupe : Dolla, Pagès, Devade, Valensi, Bioulès.

15 ▪ Pour Goethe, chaque couleur est vue comme l'expression directe d'un principe générateur dynamique à travers lequel c'est la totalité du cycle des couleurs qui se met dans un ordre significatif. Il s'agit, avec Goethe, essentiellement de descriptions qui attestent que les couleurs pâlissent quand est diminuée la différence entre le blanc et le noir, et que, dans toutes les apparitions du bleu/violet au rouge/jaune, les éléments persistants sont la lumière, l'obscurité et le milieu de leur rencontre. On peut voir se superposer soit la lisière jaune et la frange bleue, soit la lisière violette et la frange rouge : dans le premier cas, le vert apparaît ; dans le deuxième cas, ce qui apparaît est un rouge violacé (le rose tyrien ou le magenta). Les paires rouge/jaune et bleu/violet, déjà observées dans les milieux troubles, sont alors visibles.

16 ▪ Propos de Jean-Claude Pinchon rapportés par Eugène Huet dans le catalogue d'exposition du musée de Louviers, *Œuvres de la dernière période 1990-1997. Les Diptyques ou Toiles duelles*, mars 1998, p. 19.

17 ▪ Les verticales de Pinchon reprennent formellement les fonctionnalités de la logique des « zips » de Newman, mais les dépassent dans une dynamique couleur/son. Clement Greenberg écrit dans son essai *American-Type' Painting* que les divisions verticales (ou « zips ») dans les peintures de Barnett Newman ne redoublent pas celles du cadre, mais les parodient. Le tableau de Newman devient le cadre lui-même.

18 ▪ La planéité du tableau dans le sens de Greenberg, sauf chez certains artistes comme Yves Klein où le monochrome ouvre à travers le bleu un espace phénoménologique, chez Rothko avec le *colorfield*, ou Ad Reinhardt avec le *hard edge painting* de sa dernière période.

19 ▪ « Est-ce que la couleur ne serait pas une manière tout à fait autonome et originale de reconstituer la vue haptique que les Égyptiens avaient réalisée d'une autre façon ? », pendant à la question du plan du tableau de Greenberg. Pour Deleuze, « la planéité, ce sera moins le destin nécessaire de la peinture que l'horizon égyptien de la peinture, que l'horizon extérieur égyptien de la peinture ».

20 ▪ Herman Parret, « Spatialiser haptiquement », *Actes Sémiotiques*, n° 112, 2009 (http:/epublications.unilim.fr/revues/as/2570). Nous reprenons ici quelques remarques de son excellent article sur Deleuze, Diderot, Riegl et Herder.