

MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ANGERS

EXPOSITION

JEAN-PIERRE

PINCENIN

Dossier de presse

8 MAI - 19 SEPTEMBRE 2010



SOMMAIRE

Communiqué de presse	5
Extraits du catalogue	6
<i>L'explorateur de la peinture</i> de Christine Besson, Bruno Gaudichon et Joséphine Matamoros	6
<i>Dans la fibre de la couleur</i> , de Déborah Laks, (extraits)	9
<i>Monkey business</i> , de Jean-Pierre Pincemin	14
Liste des œuvres exposées	17
Images disponibles pour la presse	20
Autour de l'exposition	22
Les musées d'art d'Angers, un réseau de musées	24
Angers la culture pour tous	28
Renseignements pratiques	30

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Le musée des Beaux-Arts d'Angers présente, du 8 mai au 19 septembre, le travail de Jean-Pierre Pincemin, artiste passionnant à l'œuvre généreuse disparu en 2005, en association avec le musée d'art moderne de Céret et le musée La Piscine de Roubaix, qui lui consacrent également une exposition.

Jean-Pierre Pincemin (1944-2005) fait preuve dès ses débuts d'une singularité et d'une liberté d'esprit qui animent toute son œuvre. Autodidacte, venu à la peinture par des voies buissonnières, il pratique d'abord une peinture non-figurative dans les années soixante et soixante-dix, adhère un bref moment au mouvement Supports-Surfaces, s'en écarte puis peint de somptueux tableaux géométriques et contemplatifs qui font son succès. Sa «métamorphose» au milieu des années quatre-vingt, alors qu'il se tourne vers la figuration, déroute le monde de l'art. Par la suite il explore avec passion de nombreux sujets, des enluminures médiévales aux estampes japonaises, pour arriver enfin à de grandes toiles énigmatiques où domine l'arabesque. Libéré de toute doctrine, Pincemin explore la multiplicité des techniques et des matériaux, en peinture comme en sculpture ou en gravure, assemblant, mélangeant, dans un incessant besoin de renouvellement et d'invention. Il occupe une place essentielle dans la scène artistique française à partir des années soixante.

Si les musées de Roubaix et de Céret proposent une vision rétrospective de l'œuvre, le musée des Beaux-Arts d'Angers, qui avait organisé en 1997 une exposition rétrospective de son travail, s'intéresse cette fois surtout à deux périodes de son œuvre, d'un extrême à l'autre de sa carrière.

Les grandes toiles libres des années 1967-1976 marquent une intense période d'expérimentation des matériaux, des supports et des procédés, du geste et de l'organisation de l'espace. C'est ainsi l'occasion de redécouvrir les variations sur les «Empreintes», les «Carrés-collés» et les «Palissades», grands assemblages de toiles découpées et collées, sans châssis, aux motifs géométriques utilisant un minimum de couleurs. Puis le motif s'estompe pour céder la place à d'autres compositions abstraites et l'artiste revient à la brosse pour obtenir des surfaces d'une grande densité. Par ailleurs l'exposition insiste sur des œuvres réalisées entre 1995 et 2005. Après 1986 et la fameuse série «L'Année de l'Inde» qui l'amena à la figuration, Pincemin s'intéresse à l'histoire de la représentation et fait de nombreux emprunts à l'imagerie religieuse occidentale et à l'iconographie orientale : «variations sur les Chasse au tigre», tirées d'une estampe japonaise, «les Manteau chinois», «Arbre de la connaissance» ou figures de saints issus des enluminures médiévales. Puis vers 2000-2005, retour à une certaine organisation de l'espace dans de grandes toiles aux réseaux d'entrelacs ou de labyrinthes, de signes ou de calligraphies, et des toiles saturées de cercles multicolores où explose la puissance de la matière et de la couleur.

Ces deux « périodes » ne sont pas présentées de manière chronologique, mais associées dans un dialogue qui met en relief, plus que leurs différences, leur parenté et la cohérence de l'évolution de Pincemin. À travers la scénographie qui renforce cette confrontation des œuvres, c'est la jubilation de la peinture qui s'exprime.

Ce parcours de peinture est ponctué d'une dizaine de sculptures, assemblages joyeux de matériaux de récupération, indissociables du reste de l'œuvre par leur picturalité.

Enfin, l'exposition consacre un espace particulier à un aspect émouvant et plus secret de l'œuvre de Pincemin : les petites peintures sur papier qui constituent une manière de « musée de poche » selon la formule de l'artiste. Ces petits formats qu'il affectionne ne sont pas des esquisses pour ses grands tableaux, mais sont peints a posteriori, ou pour illustrer des poèmes ou des livres. Proches de la miniature, ils se dégustent comme une visite privée dans l'ensemble de son œuvre.



EXTRAITS DU CATALOGUE

L'EXPLORATEUR DE LA PEINTURE

Christine Besson, Bruno Gaudichon et Joséphine Matamoros

DANS LA FIBRE DE LA COULEUR

Extraits du texte de Déborah Laks

MONKEY BUSINESS

Jean-Pierre Pincemin

L'EXPLORATEUR DE LA PEINTURE

CHRISTINE BESSON,
BRUNO GAUDICHON
JOSÉPHINE MATAMOROS

À la fin des années 1960, lorsque émerge une nouvelle génération d'artistes, se pose en France la question de la peinture. Se sentant mal à l'aise devant la tentation décorative qui avait point au sein de l'école de Paris à la fin de l'occupation allemande, et s'était ensuite imposée comme une alternative à l'omniprésence de l'art américain, et, plus encore, étrangers à l'imagerie politique qui peinait à s'affirmer comme une version française du Pop Art, de jeunes plasticiens tentent alors d'ouvrir une autre voie, entre une tradition assumée de la peinture et une compréhension décomplexée des grandes figures héroïques de l'école de New York. En renonçant à la cérémonie du tableau pour revenir aux gestes et aux outils du peintre, sans jamais cependant renier un vrai plaisir rétinien dans l'élaboration puis le spectacle de l'œuvre, la nébuleuse Supports/Surfaces apportait assurément une vraie réponse française au débat sur la peinture – comprise à la fois comme une technique et comme une œuvre – dont la disparition paraissait pourtant universellement annoncée.

Dans ce groupe, rapidement éclaté, Jean-Pierre Pincemin fit toujours figure de peintre absolu. D'emblée, il fut placé sous la double invocation de la tradition et du bouleversement de la peinture. La radicalité de ses propositions sur toiles libres, conçues comme des assemblages puis des volumes à plat, des architectures hermétiques, lui conféra une place de premier rang dans la perspective d'un renouveau résolu moderniste d'une proposition française adaptée à la dynamique généralisée de la mondialisation d'un modèle esthétique universel. C'était une lourde charge, dont Jean-Pierre Pincemin parut s'acquitter avec une conscience remarquable qu'accompagnèrent avec enthousiasme et la critique et les institutions. Tout semblait alors inscrit dans un remarquable métissage de refus de l'image et de conscience de l'héritage assumé d'un faire éprouvé: modernité et spécificité, expression parfaite d'une exception occidentale. Plus même qu'une œuvre ou une série d'œuvres, cette posture entretenue par le discours critique ou officiel du temps, c'est dans le magnifique portrait de Jean-Pierre Pincemin que fixe Alice Springs, devant Delacroix, dans la Grande Galerie du Louvre, qu'elle semble pérennisée dans sa dimension iconique,

mais également dans ce contrôle en lequel la tient l'artiste lui-même. Lucidité magnifique que prouve bien la suite inattendue de l'histoire.

Et lorsqu'en 1986 est présentée à la Galerie de France la suite de «L'Année de l'Inde» avec ses grands tableaux jouant de l'imagerie sur des formats parfois monumentaux, enfermée dans sa certitude de l'informel, l'institution est bouleversée¹. Qui comprend alors que Pincemin ne revient pas à la figuration ? Qui perçoit vraiment la cohérence de cette recherche sur la structure du tableau ? Qui regarde cette suite à l'aune de ce qu'elle est vraiment, une proposition inédite pour la peinture ? Il n'y a pas de sujet dans les grandes toiles de «L'Année de l'Inde» mais, comme l'explique parfaitement Déborah Laks dans sa participation éclairante à ce catalogue, il y a, pour Pincemin, renouveau purement plastique à la construction de la peinture. Et cette quête marque toutes les autres relectures de l'histoire de l'art que propose ensuite l'artiste dans les magnifiques séries des «Chasses», des «Arbres de la connaissance» et des «Marie-Madeleine», dont maints exemplaires sont présentés dans les accrochages de Roubaix, Angers ou Céret. Et l'on comprend parfaitement, en plaçant ces travaux au cœur d'une trajectoire encore une fois très cohérente –c'est-à-dire dans la préparation des grandes toiles abstraites aux réseaux d'arabesques de 2004-2005–, que Jean-Pierre Pincemin reste fondamentalement engagé dans l'obsession de la construction de la peinture.

Des toiles libres aux «Palissades», des «carrés collés» à «L'Année de l'Inde», de la peinture à la sculpture et de la gravure au design, Jean-Pierre Pincemin a créé un chemin qui lui donnait une place singulière et représentative des grandes interrogations suscitées par la peinture. Sa carrière artistique a connu un parcours dense, réfléchi, en phase complète avec l'intensité du personnage. Artiste passionné, Jean-Pierre Pincemin n'a jamais fait de concessions et n'a pas craint de rompre avec les conventions. Il a en quelque sorte «grandi» avec l'évolution de son travail acharné, et sa personnalité se retrouve à chaque pas, dans chaque pièce.

Depuis le décès de l'artiste en 2005, plusieurs expositions importantes ont été organisées, à Orléans, à Issoudun, à Tanlay... Grâce à la perspicace détermination de sa famille et de ses amis, trois musées ont souhaité s'associer pour apporter leurs lectures de cette formidable somme qui nous touche profondément tant elle exprime une joie profonde et un bonheur absolu de la peinture. Chacun de ces établissements avait son approche et même, sans doute, sa raison de s'engager dans ce projet, de révéler le sens et la pertinence de cet œuvre dont les choix continuent de perturber le discours convenu sur une histoire de l'art à sens unique et à marche forcée. La répartition des œuvres entre les différents sites de cet hommage éclaté induit certes une logique qui est celle de la fidélité au parcours de l'artiste. Elle est également le fait totalement assumé de partis pris liés à la spécificité de chaque institution dans son propre projet et dans sa relation à l'artiste lui-même. Nul doute que dans ces points de vue reste également très présent l'enseignant remarquable que fut Jean-Pierre Pincemin, qui marqua profondément les écoles d'art avec lesquelles il collabora et les étudiants qu'il aida à s'engager à leur tour dans une vie d'artiste. Cette question du passage est évidemment fondamentale dans ce projet. Tout autant qu'il nous paraît légitime de donner à l'œuvre de Jean-Pierre Pincemin la place qui est la sienne dans l'art des musées!

¹ Cette réaction ressemble étrangement à celle que rapporte Annie Cohen-Solal au sujet de l'exposition de Jasper Johns chez Leo Castelli, et qui suscita également, sur la question des sujets des toiles présentées, une véritable «crise chez les critiques», marqués par «un demi-siècle d'endoctrinement formaliste». In Annie Cohen-Solal, Leo Castelli et les siens, Paris, Éditions Gallimard, «Témoins de l'art», 2009, p. 290.

À Roubaix, le travail sur la toile libre s'est imposé comme un élément en parfaite résonance avec la personnalité textile du musée, et les œuvres construites par assemblage, par pliage, par empreintes forment l'une des sections très fortes de l'accrochage. Inscrites ici comme une entrée en peinture dans la trajectoire de l'artiste, ces œuvres conduisent tout naturellement le visiteur dans un déroulé chronologique qui s'articule précisément autour d'une reconstitution presque complète de l'exposition de « L'Année de l'Inde » de 1986. À la fin de ce parcours, un ensemble important de sculptures crée un pont saisissant avec l'une des préoccupations essentielles du musée qui, depuis le début du XXe siècle, a placé la question du volume au cœur de ses collections. La participation de Christian Bonnefoi au présent catalogue étudie avec beaucoup de pertinence la place de ces agrafages de touches de couleurs dans l'œuvre de Jean-Pierre Pincemin et insiste sur son importance dans la cohérence même de cette exploration instable de la matière. Enfin, pour évoquer la tentation de l'objet qui séduisit Pincemin comme beaucoup d'artistes du XXe siècle, un ensemble de meubles, de céramiques et de tapis affirme également comment ce projet s'inscrit naturellement dans la personnalité de La Piscine.

À Angers, qui avait déjà présenté le travail de l'artiste en 1997 dans l'«ancien» musée des Beaux-Arts, avant sa rénovation, et acquis par la suite une œuvre de 1995, le parti pris est très différent. Dans une volonté de renouveler les choix de l'exposition précédente, il ne s'agissait plus de faire une rétrospective, mais de mettre un accent particulier sur deux périodes importantes de son travail, aux deux bouts de sa carrière. D'une part les grandes toiles libres des années 1967-1976, d'autre part, et comme une suite à celle-ci, qui s'arrêtait en 1995, de montrer les œuvres des dix dernières années, depuis les toiles inspirées des civilisations orientales jusqu'aux œuvres où Jean-Pierre Pincemin reprenait et exacerbait un motif abstrait sur de très grands formats dans une véritable jubilation de l'arabesque. Ces toutes dernières œuvres, très peu connues, sont une découverte passionnante. Confrontées les unes aux autres, elles mettent en évidence, malgré leurs différences de forme et de fond, la grande logique de pensée de Pincemin.

Angers avait une autre raison de lui rendre hommage : Jean-Pierre Pincemin, en effet, enseigna à l'École des beaux-arts entre 1987 et 2001, assez longtemps et de manière assez forte pour y avoir laissé l'empreinte de son aura, sa personnalité, sa manière d'enseigner et sa qualité d'écoute. À Céret, où le musée a joué un rôle historique déterminant pour les avant-gardes de la seconde moitié du XXe siècle en accueillant depuis 1966 nombre de ces artistes émergents de l'après-guerre puis de nouveaux groupes apparus dans les années 1960 et 1970, Jean-Pierre Pincemin est aussi connu comme un acteur du mouvement Supports/Surfaces, lequel avait investi le Sud de la France comme terrain expérimental.

Pincemin est également présent dans les collections du musée avec une des sculptures de l'exposition «Le Bel Âge» présentée à Chambord en 1990. L'engagement du musée de Céret vis-à-vis du travail expérimental des années 1960-1970 n'est plus à démontrer et Jean-Pierre Pincemin en est l'un des exemples les plus significatifs.

L'exposition présentée à Céret, tout comme celle de Roubaix, donne à lire les grandes étapes du travail de Jean-Pierre Pincemin. Elle met également l'accent sur les très belles, et sensibles, peintures érotiques; les séries dénommées «Marie-Madeleine», «Chasses au tigre», «La Dérive des continents», «L'Année de l'Inde»; et les sculptures monumentales. L'exposition ne passe pas sous silence les dernières œuvres, qui semblent faire référence au maillage complexe et subtil des « Chasses », tableaux majestueux s'il en est, dans lesquels l'artiste explore dans les moindres détails la question de l'abstraction/construction.

DANS LA FIBRE DE LA COULEUR

EXTRAITS DU TEXTE DE DÉBORAH LAKS
PARU DANS LE CATALOGUE

Jean-Pierre Pincemin faisait corps avec la peinture. Ses amis témoignent de cette fusion : « Jean-Pierre était dans la peinture. Il a toujours été dedans. [...] Parfois le personnage était presque dans le prolongement du tableau.¹ » La manière qu'il avait de saisir la création à bras-le-corps avec un mélange de brutalité sans concession, et de grande délicatesse, vient en partie de l'histoire de sa formation intellectuelle. Esquissons donc les grands traits d'un portrait de l'artiste en jeune homme. Même redessinés a posteriori, les détails de l'entrée de Pincemin dans le monde de l'art éclairent ses partis pris esthétiques.

[...]

LA TRAME ORTHONORMÉE

Le système et sa contradiction

Après des premières œuvres mineures et des créations d'objets, Jean-Pierre Pincemin entame véritablement sa pratique artistique par un travail de l'empreinte. Des morceaux de tôle, des briques, ou d'autres types d'éléments récupérés, sont plongés dans la peinture puis promenés sur la toile. C'est, eux aussi, par l'empreinte qu'Arman et Cane ont fait leurs débuts en peinture. Ce geste ancestral de plonger un objet, puis les mains, puis les bras, dans la couleur baptise en quelque sorte Jean-Pierre Pincemin et le fait entrer de plain-pied dans la création d'avant-garde. Dès les « Empreintes », Pincemin prend clairement position sur la scène contemporaine en faveur de la distanciation du peintre par rapport à son objet. Après avoir admiré les œuvres des maîtres anciens au Louvre, il s'est intéressé aux créations les plus récentes. Barbara Rose rappelle sa connaissance de l'école de New York⁵. Prenant la suite des maîtres américains, il réussit à conjuguer le minimalisme avec la célébration de la beauté en peinture. Dès la fin des années 1960, lui et d'autres jeunes artistes qui ne se connaissent pas ouvrent la voie à une « dernière avant-garde⁶ », qui réconcilierait la peinture avec elle-même, associant l'Histoire à son renouveau.

Après les « Empreintes », Pincemin décide de fonder sa pratique sur l'expression d'un système déterminé, qui fait le moins possible intervenir le choix de l'artiste et ses critères esthétiques. Il conçoit une organisation répétitive de l'espace, dont les séquences sont dictées par des chaînes mathématiques élémentaires, et qui peut donc s'étendre, en quelque sorte, selon ses propres lois.

Le mode opératoire fait partie de l'œuvre. Il commence avec la découpe de la toile – ou du drap, car Pincemin récupère alors la majorité de ses matériaux – en morceaux réguliers. Puis chaque élément est plongé de manière similaire dans la teinture, qu'il utilise de préférence à la peinture jusqu'au début des années 1970. Les morceaux sont ensuite assemblés selon le schéma préétabli, et la toile est exposée « libre », c'est-à-dire sans châssis.

Ce processus de création, qui associe l'automatisme du geste à la répétition d'une séquence simple est assez proche des pratiques minimalistes de l'époque. Cependant, cette lecture

¹ « Entretien avec Henri-Jacques Charles », in Jean-Pierre Pincemin, Tanlay, Centre d'art de l'Yonne, 2008, p. 43.

⁵ Barbara Rose, « Le cheminement de Pincemin, «Billie Holiday c'est moi», in Barbara Rose, Frédéric Nef et Roger Pouivet, Jean-Pierre Pincemin, façons de voir et manières de décrire, Saint-Priest, 1994.

⁶ Catherine Millet, « Table ronde avec Louise Cane, Daniel Dezeuze, Claude Viallat : support(s)-surface(s), la dernière des avant-gardes ? », in Artpress, n°154, janvier 1991, p.14-25.

référentielle est brouillée par l'originalité dont fait preuve Pincemin dans son travail pictural de la couleur. Alors même que l'appréciation esthétique du peintre est mise de côté, les œuvres font appel à celle du spectateur. Le ressort de ces tableaux n'est donc pas uniquement conceptuel. La manière dont la teinture a pénétré la fibre de la toile, les variations de couleur qui résultent de l'absorption non homogène de la matière sont mises au premier plan. En réalité, Pincemin ne s'efface pas derrière le système, mais bien derrière la peinture, dont il affirme la permanence du mystère, dans une démonstration magistrale de simplicité.

Dans ses sculptures dites « Stûpas », Pincemin recherche le même type de profondeur et de parfait équilibre fondé sur un système. Ces œuvres sont des constructions de morceaux de bois en quinconce, assez proches dans leur conception de la sculpture Cedar de Carl André. L'aspect élémentaire des morceaux de tonneau utilisés ainsi que la simplicité de la construction sont contrebalancés par le jeu que Pincemin introduit avec l'espace. Comme dans sa peinture, il dépasse ici le simple cadre du vocabulaire minimaliste. Les « Stûpas » atteignent une autre dimension en ouvrant un dialogue avec l'élément irréductible et essentiel de la sculpture qu'est le vide.

La matière de la couleur

Pincemin poursuit ce type de recherche dans le cadre du mouvement Supports/Surfaces, auquel il adhère en 1971. Les expositions du groupe, entre avril 1969 et juin 1971, sont le lieu d'une paradoxale renaissance de la peinture. Les oripeaux de la tradition, dénoncés comme autant de corsets, dévoilent en creux la chair de la peinture, une fois ôtés châssis, pinceau, et expressivité de l'artiste.

La série des « Palissades », entamée au début des années 1970, s'appuie sur les expérimentations faites dans les « Carrés Collés », en réduisant toutefois l'importance du système. La toile est découpée en morceaux beaucoup plus grands, et leur assemblage est simplifié. Chaque morceau est gorgé de peinture, puis une colle colorée les fixe ensemble, selon un schéma simple de bandes verticales ou perpendiculaires, comme un frontispice élémentaire. Le terme « palissade » renvoie à cette organisation, chaque bande de toile pouvant être vue comme une planche, et la réalisation finale comme un mur de bois. Le traitement de la toile en éléments distincts, l'assemblage, et l'absence de châssis, mettent par ailleurs en valeur le raidissement du drap par la peinture et l'effet architectural de ce type d'œuvre.

Ce travail prend tout son sens par rapport à la démarche du groupe Supports/Surfaces, qui s'attache à révolutionner l'approche du support. Mais une des particularités de Pincemin dans ce groupe est la place prépondérante qu'il accorde à la peinture. Il démontre que son usage en tant que matière a été contraint par un académisme. Les « Palissades » sont le lieu de sa libération. L'absence de première couche ou d'apprêt ouvre un chemin à la peinture jusqu'au cœur de la fibre. Pour atteindre la densité colorée des œuvres de cette période, plusieurs couches ou plusieurs bains sont nécessaires jusqu'à ce que la toile soit saturée de matière picturale. Les différentes teintes se mélangent alors à leur gré dans la fibre, sans intervention directe de l'artiste, et confèrent à l'œuvre une grande profondeur.

LA TRAME ÉCLATÉE

[...]

Fragmentation

Ce passage de la grille au motif est préparé de longue date, que ce soit par les « Carrés Collés » qui montrent l'effet structurant de la répétition, ou par la première série des « Palissades », qui assimile la marque de la colle à un tracé graphique. L'architecture est donc structurante, de sorte que la grille, même éclatée, peut toujours enrichir la peinture de sa solidité. Les « Chasses » sont ainsi dressées sur des trames qui substituent la densité du fragment à la rigidité orthonormée, tout en maintenant la peinture au niveau de la bidimensionalité, comme le faisait la grille dans les « Palissades ».

Le motif fondé sur les reliefs de la trame éclatée est repris en 1995, puis en 2002, dans une série d'œuvres sur lesquelles une grande forme rectangulaire non régulière est tracée. Celle-ci délimite sur la toile un espace, que Pincemin remplit de motifs contournés et de parties unies. La couleur a remplacé le noir qui soulignait la parenté des « Chasses » avec la treille des débuts. Pourtant, le motif a ici un rôle structurant autant qu'ornemental. La trame est architecture car elle fixe l'œuvre dans une bidimensionalité, souligne son organisation et donne des points d'appui au regard.

En passant de la grille à un tissage d'arabesques, Pincemin supprime l'immobilité de ses premières œuvres. La dernière série à laquelle il travaillait avant sa mort découle de ce travail de fragmentation de la solidité architecturale. Dans l'œuvre *Sans titre*, 2005 (cat. 246), la rupture entre le rouge et le blanc cassé est adoucie par le tracé qui tempère cette dualité en posant, par la forme, les conditions d'un dialogue des couleurs. Les arabesques évitent le système de la trame mais, comme elle, organisent une circulation strictement bidimensionnelle au sein de l'œuvre. Dans tous les tableaux fondés sur la réutilisation d'une trame éclatée, Pincemin introduit une mélodie : en créant un rythme pour le cheminement de l'œil, il fraye des passages au regard, varie les pulsations. « Maîtrisant les couleurs et les formes, dominant le format, possédant une intention, le peintre est censé mieux jouer sur les différents degrés de vitesse de perception, qui existent bel et bien dans l'œil du spectateur [...] »⁸.

L'éclatement de la grille orthonormée a été pour Pincemin un geste radical de libération. Après une première étape témoignant de la grande violence de ce dynamitage du système, éprouvé pour sa solidité et son intérêt plastique, Pincemin entame une relecture de la grille qu'il s'était imposée. Ce deuxième moment de la déconstruction de l'orthogonalité démontre l'importance du motif comme force structurante. Il induit une lecture de l'ornement comme mélodie, instrument de variations rythmiques et d'orientation du regard. D'autre part, en fondant son travail sur le fragment, Pincemin met de côté, dès 1985, l'unité formelle et matérielle de ses œuvres. L'invention se situe désormais non seulement sur le plan de la forme et de la composition, mais aussi sur le plan technique. Le fragment autorise en effet des variations d'épaisseur et de texture, de sorte que Pincemin développe une véritable science de la matière.

LA TRAME OUBLIÉE

Jubilation

Du critique le plus averti au spectateur le plus novice, chacun remarque le plaisir que Jean-Pierre Pincemin tire de la peinture. Cette volupté de la couleur, de la texture, des mélanges et du tracé a contribué à son image d'artiste classique. Quel peintre d'avant-garde met aujourd'hui en lumière le bonheur qu'il trouve dans la peinture et son exploration ? Venant d'un homme qui a fait partie d'un mouvement perçu comme « la dernière des avant-gardes »⁹, cette aptitude à la volupté d'un art millénaire est d'autant plus étonnante.

Nous pourrions appliquer à Jean-Pierre Pincemin la double identité que Pierre Restany prête à César, à la fois homo ludens et homo faber. D'une part, l'amour du travail, et même du travail bien fait au sens artisanal, qui s'exprime pour Pincemin dans la répétition inlassable du geste dans les « Palissades » de la deuxième période, ou bien dans la densité des « Chasses » ou d'autres œuvres contemporaines. D'autre part, la jubilation de la recherche et le rapprochement improbable d'univers qui s'ignorent. Pincemin achète des pigments fins chez Sennelier et Marin, et il les mélange à des fonds de pots de peinture pour carrosserie, à des résidus de colles antiques récupérés dans les décharges. Il se fournit au Louvre et aux Puces, jongle avec la matière de la couleur comme avec celle des images. Ses ateliers sont

⁸ J.-P. Pincemin, *Monkey Business*, op. cit., p. 30.

⁹ Op. cit. Jean-Pierre Pincemin, *Monkey Business*, Chambéry, Éd. Comp'Act, 1998.

emplis d'éléments hétérogènes pour lesquels il sent un « punctum » inédit. Ces objets, reproductions d'œuvres d'art, fragments mystérieux et morceaux de matériaux forment, avec son amour de la peinture classique, le fond de son répertoire.

Figuration

Les sujets de cette première série figurative viennent du folklore indien, pays mis à l'honneur par les institutions françaises en 1985. Pincemin découvre dans l'art indien des images d'éléphants, d'arbres, de feuilles, qui deviennent pour lui les sujets d'une représentation non référentielle. Ces images sont symboliquement pauvres pour l'imaginaire occidental. Pincemin réussit donc une figuration strictement tautologique.

C'est ce même type de figuration qu'il développe en gravure. Après la phase initiale durant laquelle il modifie son trait, passant de la diagonale à l'arabesque, la gravure devient rapidement le lieu d'une importante expérimentation de formes figuratives. Cette discipline, souvent considérée comme marginale, offre à Jean-Pierre Pincemin un lieu propice à l'expérimentation. Totalelement autodidacte, il modifie et invente des techniques nouvelles, travaille chez différents graveurs, et réalise un grand nombre de plaques dans son propre atelier. La gravure tenait une place récréative dans la journée de Pincemin, il s'y adonnait souvent le soir, après sa journée de travail. L'homo ludens y trouve un terrain propice, tant au niveau de l'invention technique qu'à celui de la création formelle. Pincemin grave un bestiaire naïf et drolatique de chiens, d'escargots et d'écureuils. Il convoque aussi avec franchise ses influences, insérant son portrait dans des gravures de Jean Duvet qu'il redessine.

La trame comme fondement architectural de son œuvre est ici oubliée. Le dessin figuratif prend le relais de la grille comme élément organisationnel. Le terme de composition, qui faisait référence dans les œuvres précédentes à une manière de construire l'espace du tableau dans sa globalité, change de signification et renoue avec son sens classique d'organisation d'éléments distincts. La couleur et le dessin structurent désormais les œuvres de Jean-Pierre Pincemin sans recours à la grille. Cette liberté d'organisation s'exprime avec un bonheur tout particulier dans les séries d'œuvres érotiques. Mais le plaisir de peindre et la volupté de la couleur dépassent leur adéquation avec le sujet des œuvres. Ils s'expriment désormais sans bornes, libérés de la grille et de la violence de son éclatement.

LA TRAME SOUS-JACENTE

Réseaux

L'œuvre de Jean-Pierre Pincemin ne suit pas une chronologie rationnelle. Il est relativement facile d'y délimiter des séries, c'est-à-dire des ensembles d'œuvres répondant au même questionnement, mais elles coïncident rarement avec des périodes. Pincemin pratique en effet largement la reprise. Certaines œuvres réalisées dans les années 2000 empruntent par exemple forme et facture aux « Palissades » de la seconde période, ou bien des animaux s'échappent de « L'Année de l'Inde » pour être réutilisés des années après. Ces allers et retours ont fait l'objet de maintes interrogations, auxquelles Pincemin répondait qu'il reprenait des gestes datés parce qu'il les aimait et que leur réalisation lui apportait un grand plaisir.

La plupart du temps, Pincemin explore une proposition plastique en un temps limité, puis se replonge des années plus tard dans les formes et les techniques qu'il expérimentait alors. Dans cette organisation en réseaux à double sens, la série des « Arbres » constitue une exception. Elle n'a en effet jamais fait l'objet d'un travail systématique, mais les œuvres qui la composent ont été exécutées régulièrement à des années de distance, à partir de 1986. En évi-

tant d'épuiser la forme de l'arbre dans une exploration sérielle, Pincemin montre la liberté qu'il prend par rapport à l'évolution de son style. De manière générale, dans son œuvre, les reprises ne sont pas des retours en arrière mais des récréations illustrant son plaisir à peindre. La série des « Arbres » renforce encore cette idée, car Pincemin n'y voit pas une série novatrice au sein de laquelle développer et tester une proposition. Il choisit simplement de s'offrir un « Arbre » de temps en temps, sans souci d'enrichissement stylistique ou de démonstration. Comparer tous les « Arbres » de Pincemin permet donc de mettre en relief la permanence de certaines caractéristiques de son style : une facture épaisse, travaillée par strates, des couleurs composées et le tremblement d'un trait subordonné à la matière de la peinture. Dans les « Arbres », le dessin donne sa structure au tableau. Elle est généralement très simple, organisée autour de la verticalité marquée du tronc et, comme par exemple dans l'œuvre *Sans titre* de 2005 (210 × 200 cm), autour des différentes hauteurs auxquelles s'épanouissent verticalement les feuilles. Dans d'autres œuvres, il conserve une division horizontale du tableau indépendante du dessin de l'arbre, comme dans les œuvres *Sans titre [Arbre au tombeau]* de 1999 (cat. 152).

Les reprises dessinent les grandes lignes d'une structure qui sous-tend toute l'œuvre de Pincemin. Genette a mis en lumière l'existence de ce type de réseaux internes en littérature, donnant par là même ses lettres de noblesse à une pratique ancrée dans la création artistique. La structure de « l'intertextualité » dessine en filigrane dans l'œuvre de Pincemin une trame orientée par le plaisir de la peinture, mais qui n'en donne pas moins une architecture solide et rigoureuse à sa pratique.

[...]

Appropriations

Cette pensée est aussi très présente dans la série des sujets religieux du début des années 1990, poursuivie en partie dans les années 2000. *La Création du monde* de 1995 (250 × 180 cm) présente ainsi la tripartition classique chez Pincemin. L'œuvre *Sans titre* de 1992 (210 × 160 cm), reprise plusieurs fois jusqu'en 2002 avec des techniques et des gammes colorées différentes, présente une organisation légèrement plus complexe. Pincemin emprunte pour cette série d'œuvre un schéma byzantin classique d'ascension de la Vierge entourée de six anges. Les œuvres de 1992 sont divisées en trois éléments verticaux, deux groupements de trois anges et la Vierge, à leur tour doublés de trois ordres horizontaux, mis en relief par l'alignement des têtes des anges et la proximité de leurs mains. En 2002, ce schéma est doté d'un cadre orné peint sur la toile, qui souligne la structure sous-jacente en marquant les verticales et les horizontales.

Pincemin réinterprète des œuvres religieuses largement connues et très datées. La manière dont il les peint en modifie totalement le sens : la figuration est un prétexte. Ces œuvres prennent sens dans une relecture formaliste de l'histoire de l'art. En y introduisant une structure tripartite, Pincemin leur donne aussi un sens dans l'histoire de sa propre œuvre. Appliquant à des œuvres classiques la structure élémentaire sur laquelle il a réfléchi dans l'ensemble de sa production, il démontre l'absolu de ses recherches. Au passage, Pincemin pulvérise les qualificatifs de moderne et de classique qui lui avaient successivement été appliqués.

MONKEY BUSINESS

JEAN-PIERRE PINCEMIN *

Note pour une biographie qui trouvera peut-être son utilité pour comprendre comment on part d'un point pour arriver à un autre.

Je nais en 1944. April Seven Boulevard du Port Royal à Paris. Enfant, sans plus de qualités qu'un autre, je vécus chez ma grand-mère entre l'école publique et l'église. À l'âge de onze ans, comme beaucoup de mes petits camarades, je fus accepté en 6^e. Comme alors une particularité d'existence : je n'étais ni heureux ni malheureux, j'avais un environnement et n'avais pas assez d'imagination pour en penser un autre.

Aller en 6^e quand on habite Briis-sous-Forges, c'était prendre l'autocar à 6h30 qui vous menait à la gare d'Orsay (Seine-et-Oise) et, de là, prendre un train jusqu'à Palaiseau-Villebon. Je n'ai trouvé aucun attachement à ce changement d'école et me passionnais peu pour l'histoire de l'Égypte et pour les modes de calcul qui n'étaient pas l'arithmétique. Progressivement, je n'allais plus aux cours et passais mon temps entre gare d'Orsay et gare de Palaiseau, dans les bois, les rochers et les architectures locales.

Ce que je cherchais d'enseignement, je le trouvais dans les aventures «Blake et Mortimer». Le soir, par chemin inverse, je rentrais dans ma famille avec le souvenir de mes aventures et rarement avec des devoirs.

L'année suivante fut très différente. Mes parents avaient été probablement alertés de ma mauvaise conduite scolaire et bien que ce fût un sacrifice financier, je fus à l'école Saint-Nicolas à Igny. École de frères jésuites entourée de murs où poussaient les arbres en espalier. La grande porte marron était toujours fermée. Pour aller chaque lundi matin dans cette nouvelle école, j'avais casquette et boutons dorés. Je refaisais le même chemin par autocar et train, mais sans m'arrêter. L'internat ne m'a pas prêté plus d'intérêt que les études. J'adorais écouter les professeurs mais n'apprenais presque rien. Pour me consoler, restaient le chant de la chorale et un petit peu l'infirmerie. J'ai redoublé la 5^e, j'aurais pu la retrippler et même y être encore. Je sortais de cette école en connaissant l'Alléluia de Haendel et savais marcher avec des échasses.

Quand on a des enfants, il faut penser à leur avenir. Le mien passe par l'école d'apprentissage de Cachan où j'appris, tant bien que mal, le métier de tourneur. Comme on le devine, il n'y avait pas de raisons nouvelles qui eussent modifié mon comportement à l'attention des études.

Un événement cependant s'est glissé dès la première année. Le professeur de dessin parlait à qui voulait bien l'entendre des maîtres de la peinture et du Louvre; lieu s'il le fallait des maîtres de la peinture. C'est sur ce chemin que tous les vendredis, je m'absentais de l'école (le cours de dessin industriel était dans un autre bâtiment, je me débrouillais pour ne jamais y arriver). J'allais au Louvre, je cherchais d'autres enseignements; j'allais devenir assez vite différent de mes camarades. Quand on a quinze ans, l'on apprend très vite. Je lisais les magazines et devins champion sur les connaissances du jazz, du cinéma, de la musique savante, et comble! de l'art moderne.

J'eus le CAP de tourneur. J'entrais dans la vie professionnelle à dix-sept ans. J'ai débuté dans une petite entreprise puis, après un «essai», entrais à la Snecma (entreprise nationalisée d'études et de fabrication de moteurs d'avion). J'étais engagé sur un horaire de 6 h à 14 h ou de 14 h à 22 h. J'allais être assez libre de mon temps.

À Paris, en 1962, les galeries d'art étaient situées rive droite de la Seine ou rive gauche. À droite, les galeries traditionnelles de prestige (sauf Mathias Fels), à gauche les courants montants, les avant-gardes.

Les artistes de la galerie Denis René représentaient ce qu'il y avait de plus nouveau : un art objectif, visuel, débarrassé du fatras poétique, psychologique et historique. C'est à travers Vasarely qu'il était possible de deviner les inventeurs du Bauhaus, Mondrian et de comprendre l'avant-garde russe.

* Jean-Pierre Pincemin, Monkey Business, Chambéry, Éd. Comp'Act, 1998.

En corollaire l'esthétique industrielle, l'étude de la forme des machines, des voitures, des avions et une « prospective en architecture » étaient de mise. L'on ne dira jamais assez l'importance de Vasarely sur la pensée des avant-gardistes manipulant les principes minimaux de la géométrie ou de l'informatique.

Sans changer de quartier et sans se priver, il y avait d'autres choses à voir. L'avant-garde était mon truc; je me gardais dans un mode de pensée : je pouvais être indispensable mais qu'il fallait peut-être en venir à des choses plus sérieuses. Je n'en ai pas eu le temps, service militaire oblige; allait commencer une autre histoire.

Mauvaise affaire, incapable de m'adapter dans un milieu dont les règles n'avaient pas ma convenance avec cette fois la particularité militaire et la force de police si l'on s'en évade.

J'avais trois livres : l'un sur la recommandation d'Orson Welles était les Essais de Montaigne, les deux autres étaient La Pensée sauvage de Lévi-Strauss et, dans un effort de dignité pour le corps constitué Guerre et Paix de Tolstoï.

Tant et si bien qu'il ne fallut que trois mois pour faire de moi un « zombie », forme particulière sans aucune défense, affaibli et disponible au corps médical. Je fus admis à l'infirmerie par le médecin capitaine pour « allergie aux kaki » et mieux encore, intégré dans le système administratif et soignant de cette annexe du régiment. J'eus la responsabilité de toutes les vaccinations et assistais le médecin capitaine comme il se doit dans les consultations. J'assurais avec perfection le service, écoutais sa médecine, lisais les revues médicales, rédigeais les ordres de mission. Ce docteur Milhes est certainement l'homme que j'ai le plus aimé dans ma vie; il était beau, avait une jolie voix du sud-ouest, avait une totale confiance en moi dans les limites qu'il m'accordait de faire des diagnostics, mais pas de thérapie. J'usais légèrement de mes pouvoirs pour faire admettre mes copains à l'infirmerie, les exonérer des corvées et les promener en leur faisant des ordres de mission. J'imitais parfaitement sa signature. Je m'étais aménagé une « cabane bambou » dans les greniers et réalisais, avec des moteurs électriques, de grandes peintures sur les draps que nous avions en stock, avec de la peinture d'iode, du bleu de méthylène et du mercurochrome. C'est pendant une permission et dans cette période-là que j'ai rencontré Jean Fournier.

D'abord, sachons que Jean Fournier avait acheté une maison dans le même village où habitaient mes parents. C'est le peintre en bâtiment, un peu italien, qui venait de peindre la grille de la dite propriété, qui me prit en « stop » sous sa propre responsabilité; en effet il n'avait son permis de conduire que depuis une journée. Chemin faisant (j'allais à Paris au Salon de Mai), il fut convenu qu'il me présenterait à Jean Fournier dont je ne connaissais pas la galerie et redoutais le pire. Ce qui fut fait. Jean Fournier m'examina gentiment. Il connaissait presque tout ce que je connaissais.

Il fut la première personne à qui je parlais dans le sens biblique du terme, et dans la suite du temps, nous devînmes amis. Avant de partir de sa librairie-galerie, il m'offrit l'Éloge de la main de H. Focillon et me dit que j'étais fait pour être peintre. J'ai pris cela très au sérieux.

Les choses changeaient dans mon infirmerie, le médecin capitaine était malade et hospitalisé à Strasbourg. D'autres médecins le remplacèrent, je faisais quelque peu l'intérim entre les différents offices de médecins. Celui qui me poussa définitivement dans mon rôle, fut le nouvel aspirant médecin, J. Rodier. Il était arrivé un après-midi sans prévenir et prenait ses fonctions le lendemain. Le Dr Rodier était ami avec Jean Fournier, par la conversation nous nous en rendîmes compte et nous pûmes travailler ensemble – de ce fait, j'allais bientôt imiter sa signature et retrouver mes privilèges.

J'allais partir bientôt, il me prêta un peu d'argent pour louer une chambre à Paris sans avoir à le demander à mes parents. L'idée d'un retour à l'usine et de reprendre les manivelles (expression typique du tourneur) ne m'enchantait guère. Même travail, même horaire : cette fois à Boulogne-Billancourt pour la réparation des moteurs Pratt et Whitney – frais l'été, froid l'hiver. Il fallait rectifier les pales du rotor des réacteurs qui faisait effet de ventilateur sur l'opérateur aux manivelles. Démission de la Snecma, escapade à Florence, puis Marseille. D'entreprise en entreprise, je fis tout ce qu'il était possible de faire, y compris le bâtiment, horaires impossibles, syndicalisme corrompu et majesté de la construction navale.

Retour à Paris avec un bébé né à Marseille. D'entreprise en entreprise : mécanique en robotique,

fabrication des trains d'atterrissage d'avions pour Messier, roulements à bille SKF, nez de Concorde chez Alcatel et pour finir un contrat de un an au CNRS pour un laboratoire de recherche de spectographie – année de rêve, collaboration avec des gens peu pressés. Mars 1968, fin de contrat. Usine de fabrication des freins automobiles, engagé pour l'entretien et la fabrication des machines. J'en partirai en 1972, date à laquelle j'arrêterai ce récit.

Revenons donc en arrière. En 1963 ou 1964, les questions artistiques s'organisaient entre les tenants du progrès et les autres. Dans cette dernière catégorie, l'institution tenait bien son rôle et maintenait contre elle-même une pression contestataire et, par là même contre l'État. Les progressistes étaient de gauche, les autres de droite.

Cette idée de progrès se vérifiait de tous côtés, l'amateur de jazz entendait les différences et les recherches de style entre Louis Armstrong et Dizzy Gillespie, et cela sur des espaces vivants et enregistrés depuis quarante ans. Le cinéma produisait déjà sa propre histoire avec la classification : les pionniers, les inventeurs, les auteurs.

Pierre Boulez, dans ces conflits, fut le plus parfait. Analyste et ferme, l'œuvre musicale prenait corps dans la pensée et dans rien d'autre, si je puis parler à sa place.

L'intelligence, l'exactitude et la science devenaient indispensables à la conscience.

Parler n'est rien d'autre que connaître un langage, analyser ce langage, et faire produire ce langage.

La pensée marxiste, Claude Lévi-Strauss, Leroi-Gourhan, les premiers numéros de la revue *Tel Quel* et encore et encore ont tenu cette période dans une discipline de l'esprit. N'importe quoi, n'importe comment n'étaient pas de mise, même pour produire du progrès.

Dans la peinture, la contradiction arrive par la galerie Sonnabend qui expose les artistes pop-américains. Que voyons-nous? Des couchers de soleil de Lichtenstein comme exécutés par un carrossier avec de la tôle perforée, Andy Warhol qui sérigraphie des fleurs, ou Jasper Johns qui peint le drapeau américain. Ces artistes ne devaient rien à Marcel Duchamp ni La Fayette. Artistes made in USA, ils le devaient à eux-mêmes et les Français furent chagrins. La France insulaire était menacée.

L'espace Pop made in USA était nouveau, était vivant; les artistes étaient proches des jazzies par leur indifférence et leur sens pragmatique d'organiser une session ou une œuvre d'art. La chose peinte, si l'on peut dire, ne s'engageait pas dans la complexité métaphysique, mais était visuelle, objectivement visuelle, en surintentionnant la communication.

Cette chose reste encore totalement active, le style pop art est international, laissant à chaque localité la liberté du goût qu'elle a de ses scories culturelles.

Peindre en 1966, c'est connaître dans le désordre : l'avant-garde russe, Mondrian, l'école expressionniste américaine, l'école pop américaine, les classiques modernes, et surtout ignorer l'école française de Paris. Or maintenant, si nous souhaitons la belle cohérence de Baudelaire, les risques brûlants de Rimbaud et, s'il vous plaît, l'articulation raisonnée de René Char, et si vous vouliez faire une œuvre contemplative, quasi religieuse et sentimentale, le peintre allait donc prendre la «félicité des bêtes»; son action anonyme ne sera qu'une mise en place : point de sujet peintre, projet d'aliénation. L'objet se constituait dans la neutralité, un gramme de déceptivité, et un désir d'expansion. Il acceptait les vertus de l'analyse de la musique et retrouvait «modèles» dans le sens pattern de sa culture propre. Ce fut là ma participation éloignée au groupe Supports/Surfaces. C'est la fin aussi du récit.

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

Sans titre [Empreintes], 1967
Acrylique sur toile à matelas, 122 x 90 cm
Collection Chantal Béret

Sans titre, 1967-1968
Empreinte, acrylique sur toile libre,
216 x 269 cm
Collection particulière

Sans titre, 1968
Acrylique sur toile libre, 770 x 160 cm
Collection Chantal Béret

Sans titre, 1969
Acrylique sur toile libre, 184 x 210 cm
Collection particulière

Sans titre, 1969
Acrylique sur toile libre, 268 x 216 cm
Collection particulière

Sans titre [Carrés collés], 1970
Acrylique sur toile libre découpée,
assemblée et collée, 269 x 191 cm
Collection particulière

Sans titre [Carrés collés], 1970,
Acrylique sur toile libre découpée,
assemblée et collée, 255 x 286 cm
Collection particulière

Sans titre [Carrés collés], 1970
Acrylique sur toile libre découpée,
assemblée et collée, 191 x 190 cm
Collection particulière

Sans titre [Carrés collés], 1973
Acrylique sur toile libre découpée,
assemblée et collée, 376 x 279 cm
Courtesy galerie Jean-Jacques Dukto, Paris

Sans titre [Palissade], 1974
Acrylique sur toile libre découpée
assemblée et collée, 317 x 293 cm
Collection particulière

Sans titre [Palissade], 1974
Acrylique sur toile libre découpée, a
ssemblée et collée, 200 x 300 cm
Galerie Jacques Elbaz, Paris

Sans titre, 1974
Acrylique sur toile libre, 228 x 189 cm
Galerie Ditesheim, Neuchâtel (Suisse)

Sans titre, 1974
Vinyle et colle sur toile libre, 370 x 450 cm
Puteaux, Fonds national d'Art contemporain
Dépôt à Orléans, musée des Beaux-arts

Sans titre, 1974
Acrylique sur toile libre, 270 x 530 cm
Collection Bernard et Michèle Millet

Sans titre [Carrés collés], 1975
Acrylique sur toile cirée découpée,
assemblée et collée, 390 x 296 cm
Collection particulière

Sans titre [Carrés collés], 1975
Acrylique sur toile libre découpée,
assemblée et collée, 304 x 308 cm
Collection particulière

Sans titre, 1975
Illustration de Canti II et IIX/III et III bis
de Louis Dalla Fior
Acrylique sur papier, 33 x 26 cm
Collection particulière

Sans titre, 1976
Technique mixte sur toile libre, 228 x 382 cm
Collection particulière

Sans titre, 1978
Technique mixte sur papier, 35 x 27 cm ;
35 x 25 cm ; 35 x 28 cm
Collection particulière

Sans titre, 1979
Technique mixte sur papier, 24 x 17 cm
Collection particulière

Sans titre, 1987
Bois peint de récupération, fil de fer,
215 x 178 x 123 cm
Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris

Sans titre, 1988
Bois peint de récupération, fil de fer,
250 x 220 x 220 cm
Collection du Fonds départemental
d'Art contemporain de l'Essonne,
Domaine départemental de Chamarande

Sans titre, 1988-1989
Bois peint de récupération, fil de fer,
110 x 360 x 130 cm
Collection particulière

- Sans titre, 1988-1989
Bois peint de récupération, fil de fer, métal,
200 x 200 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1990
Bois peint de récupération, fil de fer,
170 x 110 x 110 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1991
Bois peint de récupération, 38 x 105 x 105 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1991-1992
Technique mixte sur papier, 25 x 32 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1992
Technique mixte sur papier, 29,5 x 26,5 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1992
Technique mixte sur papier, 19,5 x 19,5 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1991
Technique mixte sur papier, 37 x 29,5 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1992
Technique mixte sur papier, 28 x 27 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1992
Technique mixte sur papier, 65 x 45,5 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1992
Technique mixte sur papier, 41,5 x 40 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1992
Technique mixte sur papier marouflé sur toile,
25,5 x 24 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1993
Technique mixte sur papier, 36 x 29,5 cm
Collection particulière
- Sans titre [Mikado], 1993-1994
Bois, douelles de tonneau et mousse de polyuréthane,
175 x 140 x 140 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1994
Technique mixte sur papier, 29 x 27,5 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1995
Technique mixte sur toile, 242 x 171 cm
Angers, musées des Beaux-Arts
- Sans titre [La Création du monde], 1995
Technique mixte sur toile, 250 x 180 cm
Collection particulière
- Sans titre [La Création du monde], 1995
Technique mixte sur papier marouflé sur toile,
160 x 122 cm
Collection particulière
- Sans titre [Saint-Georges], 1995
Technique mixte sur toile, 250 x 180 cm
Collection particulière
- Sans titre [Chasse au tigre], 1995
Technique mixte sur toile, 178 x 116 cm
Galerie Jacques Elbaz, Paris
- Sans titre, 1995
Technique mixte sur papier, 27 x 37 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1995
Technique mixte sur papier, 13 x 17,5 cm
Collection particulière
- Sans titre [Saint Christophe], 1996
Technique mixte sur papier, 38,5 x 28,5 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1997
Technique mixte sur papier, 22 x 22 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1997
Technique mixte sur papier, 29 x 21,5 cm
Collection particulière
- Sans titre [Children's corner], 1997
Technique mixte sur papier marouflé sur toile, 56 x 42 cm
Collection particulière
- Sans titre [Arbre au tombeau], 1998
Technique mixte sur papier marouflé sur toile,
159 x 116 cm
Collection particulière
- Sans titre [Les Amants séparés], 1998
Technique mixte sur papier marouflé sur bois,
30 x 21 cm ; 33 x 25 cm
Collection particulière
- Sans titre [Manteau chinois], 1999
Technique mixte sur papier marouflé sur toile,
121 x 121 cm
Collection Denise Cadé Gallery, New York
- Sans titre, 1999
Technique mixte sur papier, 28 x 21 cm
Collection particulière
- Sans titre, 1999
Technique mixte sur papier, 37 x 39 cm
Collection particulière
- Sans titre [Manteau chinois], 1999-2000
Technique mixte sur papier marouflé sur toile, 121 x 120 cm
Collection Hélène Trintignan, Montpellier
- Sans titre, ca. 2000
Technique mixte sur papier marouflé sur toile, 121 x 119 cm
Collection particulière

Sans titre, 2000
Technique mixte sur toile, 281 x 261 cm
Collection particulière

Sans titre, 2000
Technique mixte sur toile, 281 x 261 cm
Collection particulière

Sans titre, 2000
Technique mixte sur toile, 200 x 200 cm
Collection particulière

Sans titre, 2000
Bois peint de récupération, fil de fer,
130 x 100 x 41 cm
Collection particulière

Sans titre, ca. 2000
Bois peint de récupération, fil de fer, 95 x 120 x 120 cm
Collection Gérard Crinière

Sans titre, 2000
Technique mixte sur papier marouflé sur toile, 39 x 28 cm
Collection particulière

Sans titre [Arbre au tombeau], 2001
Technique mixte sur papier marouflé sur toile,
158 x 117 cm
Collection particulière

Sans titre [Arbre au tombeau], 2001
Technique mixte sur papier marouflé sur toile,
56 x 42 cm
Collection particulière

Sans titre, 2001
Technique mixte sur toile, 250 x 180 cm
Collection particulière

Sans titre, 2001
Technique mixte sur toile, 200 x 200 cm
Collection particulière

Sans titre [L'arbre de la connaissance], 2002
Technique mixte sur papier, 42 x 31 cm
Collection particulière

Sans titre, 2001
Technique mixte sur papier, 40 x 30,5 cm
Collection particulière

Sans titre, 2001
Technique mixte sur papier, 26 x 18 cm
Collection particulière

Sans titre, ca. 2001
Technique mixte sur papier, 36 x 26 cm
Collection particulière

Sans titre, ca. 2001
Technique mixte sur papier, 20 x 18 cm
Collection particulière

Sans titre, 2001
Pâte à modeler sur papier marouflé sur toile,
132 x 92 cm
Collection particulière

Sans titre [Moïse et Saint-Pierre], 2002
Technique mixte sur papier marouflé sur toile,
127 x 88 cm
Collection particulière

Sans titre, 2002
Technique mixte sur papier, 27 x 37 cm
Collection particulière

Sans titre, 2002
Technique mixte sur papier, 43 x 32 cm
Collection particulière

Sans titre [Chasse au tigre], 2002
Technique mixte sur toile, 280 x 260 cm
Collection particulière

Sans titre [Chasse au tigre], 2002
Technique mixte sur toile, 280 x 260 cm
Collection particulière

Sans titre [Manteau chinois], 2002
Technique mixte sur toile, 276 x 306 cm
Collection particulière

Sans titre, 2003
Technique mixte sur toile, 220 x 200 cm
Collection Frédéric Cazals, Courtesy Denise
Cadé Gallery, New York

Sans titre [L'arbre de la connaissance], 2004
Technique mixte sur toile, 160 x 119 cm
Collection particulière

Sans titre, 2005
Technique mixte sur toile, 210 x 224 cm
Collection particulière

Sans titre, 2005
Technique mixte sur toile, 210 x 224 cm
Collection particulière

Sans titre, 2005
Technique mixte sur toile, 265 x 295 cm
Collection particulière

Sans titre, 2005
Technique mixte sur toile, 210 x 200 cm
Collection particulière

Sans titre, 2005
Technique mixte sur toile, 265 x 295 cm
Collection particulière

Sans titre, non daté
Technique mixte sur papier, 34 x 32 cm
Collection particulière

Sans titre, non daté
Technique mixte sur papier, 42 x 32 cm
Collection particulière

Sans titre [Manteau chinois], 2001
Technique mixte sur papier marouflé sur toile,
187 x 188 cm
Collection particulière

IMAGES DISPONIBLES POUR LA PRESSE

RETROUVEZ TOUTES CES IMAGES EN HAUTE DÉFINITION

www.angers.fr/presse - www.facondepenser.com



Sans titre
2003
Technique mixte sur toile
220 x 200 cm
Collection F. Cazals, Courtesy Denise Cadé Gallery, New York
© ADAGP, 2010, photo Jacques Faujour



Sans titre [Carrés collés] - 1970
Acrylique sur toile libre découpée assemblée et collée,
269 x 191 cm - Collection particulière
© ADAGP Paris 2010, photo musées d'Angers / Pierre David

Sans titre [Palissade] - 1974
Acrylique sur toile libre découpée assemblée et collée
317 x 293 cm
Collection particulière
© ADAGP Paris 2010, photo musées d'Angers / Pierre David



Jean-Pierre Pincemin, Authon la Plaine - 2003
Photographie - Collection particulière
Photo © X. Gary

Sans titre, - 1990
Bois peint de récupération, fil de fer,
170 x 110 x 110 cm - Coll. particulière
© ADAGP Paris 2010, photo musées
d'Angers / Pierre David





Sans titre [Arbre de la connaissance] - 2002
Technique mixte sur papier
29 x 21,5 cm
Collection particulière
© ADAGP Paris 2010, photo musées d'Angers / Pierre David



Sans titre [Chasse au tigre] - 2002
Technique mixte sur toile
280 x 260 cm
Collection particulière
© ADAGP Paris 2010, photo musées d'Angers / Pierre David



Sans titre - 1997
Technique mixte sur papier
42 x 31 cm
Collection particulière
© ADAGP Paris 2010, photo musées d'Angers / Pierre David

Sans titre - 2005
Technique mixte sur toile
210 x 224 cm
Collection particulière
© ADAGP Paris 2010, photo musées d'Angers / Pierre David



Sans titre [Manteau chinois] - 2001
Technique mixte sur papier marouflé sur toile
187 x 188 cm
Collection particulière
© ADAGP Paris 2010, photo musées d'Angers / Pierre David



AUTOUR DE L'EXPOSITION PINCEMIN

Un journal de l'exposition est mis à la disposition du public afin de découvrir l'exposition à son rythme, en toute autonomie.

LES EXCEPTIONNELLES

CONCERT

Chant nomade

A l'image du travail de Jean-Pierre Pincemin, l'Ensemble Utopik revisite les jeux de textures en détournant leurs instruments. En regard des *Chasses*, ils interprètent des œuvres contemporaines qui puisent leurs sources dans les musiques extra-européennes. (1h)

Les compositions de Philippe Hersant, Pierre Boulez ou encore Iannis Xenakis seront jouées par Marie-Violaine Cadoret, violon, Nathalie Henriot, harpe, Gilles de Talhouët, flûte et Michel Grizard, guitare
Vendredi 2 juillet /19h, musée des Beaux-Arts - 5€ / 4€ ; gratuit - 7 ans

CAFÉ-EXPO

Déambulation commentée dans l'exposition puis échanges autour d'un verre (1h30).

Avec Jacques Py, directeur du Centre d'art de l'Yonne au Château de Tanlay, commissaire de l'exposition Jean-Pierre Pincemin en 2008 et Christine Besson, conservateur aux musées d'Angers et commissaire de l'exposition.

Mardi 29 juin / 20h30 - Gratuit / réservation obligatoire.

TOUT PUBLIC

NOCTURNE-CONCERT

Ouverture gratuite et exceptionnelle de l'expo.

Déambulation libre ou commentaires express sur les œuvres, visite insolite en soirée (3h).

Un hommage à la passion de Pincemin pour John William Coltrane, saxophoniste de jazz, sera rendu par le *Menuau Quartet*, avec Pierrick Menuau, saxophone ténor, Gaétan Nicot, piano, Guillaume Robert, contrebasse, Mourad Benhammou, batterie.

Samedi 11 septembre / 18h - Gratuit.

ENFANTS, FAMILLES

(RE)CRÉATION AVEC PINCEMIN

Pour les 7-11 ans

Comme l'artiste Jean-Pierre Pincemin, bricole, assemble, peins, dessine et colle !

Mardi 13 juillet, lundi 19 juillet, mercredi 28 juillet, lundi 9 août, mardi 31 août /10h30

Mercredi 16 et 30 juin, mercredi 1^{er} septembre / 14h30

Dimanche 13 juin, dimanche 11 juillet, dimanche 29 août / 15h30 - 4€

DIMANCHE EN FAMILLE

Chacun à son rythme : pendant que les adultes suivent un parcours commenté, les enfants (7-11 ans) vont en (re)création avec Pincemin (1h30).

Dimanche 13 juin, 11 juillet, 29 août / 15h30

5€ (adulte) /4€ (7-26 ans) - Forfait famille : 15 € à partir de 4 personnes

ADULTES

PARCOURS COMMENTÉ

Un regard éclairé sur l'univers éclectique de Jean-Pierre Pincemin :
toiles libres, sculptures et derniers grands formats. Tout le plaisir de la matière...

Tous les dimanches / 15h30

Tous les mercredis et dimanches à partir du 7 juillet / 15h30



Traduit en LSF dimanche 27 juin - 5/4€

CONFÉRENCE

Jean-Pierre Pincemin

Par Déborah Laks, chargée d'étude à l'INHA (Institut National d'Histoire de l'Art) et doctorante à l'Université de Picardie.

Judi 10 juin / 18h30 - Auditorium du musée des Beaux-Arts - Gratuit

L'ACCUEIL DES GROUPES

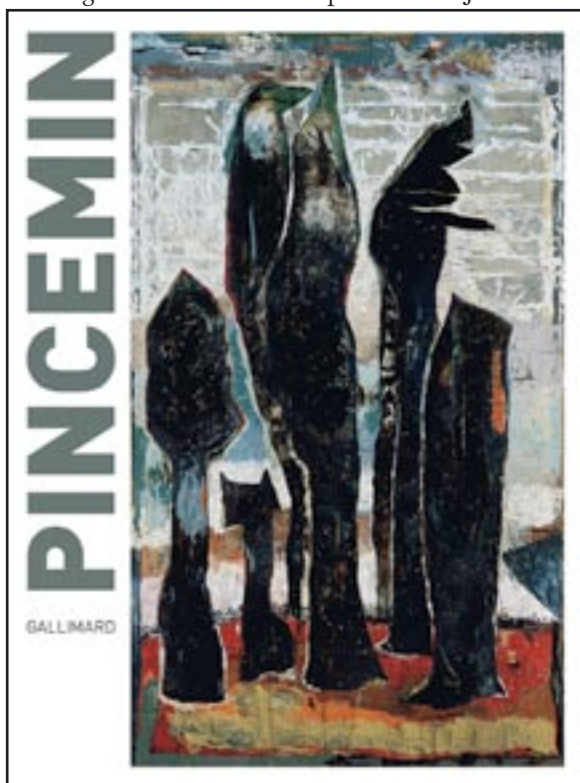
Réservation obligatoire (à partir de 10 personnes). Visite en semaine et le week-end
Tarif applicable par personne (adultes ou enfants) : 4€ ou 3.6€ (Angers Loire Tourisme et Tour operator)
Gratuité : scolaires et centres de loisirs

Programmation sous réserve de modification.

Accueil des participants dans la limite des places disponibles.

Réservation recommandée 02 41 05 38 38 du lundi au vendredi de 10h à 12h et de 14h à 17h
musees.angers.fr

Catalogue commun aux 3 expositions : « Jean- Pierre Pincemin », éditions Gallimard.



Textes de Déborah Laks, Christian Bonnefoi, Jean-Pierre Pincemin et Bernard Lamarche-Vadel.
192 pages, 29 €

LES MUSÉES D'ART D'ANGERS

Les musées d'Angers réunissent 5 musées d'art dont la diversité des collections – peintures, sculptures, objets d'art, tapisserie, art textile, antiquités... – témoigne de la richesse artistique de la ville et participe à son rayonnement. Hébergés dans des lieux patrimoniaux uniques, les musées d'Angers accueillent tout au long de l'année des expositions temporaires qui mettent en lumière artistes contemporains et expositions patrimoniales. Une programmation culturelle riche et variée (conférences, spectacle vivant, danse, animations pour les enfants...) propose un autre regard sur le musée qui favorise la croisée des arts et facilite la rencontre avec les œuvres.

Terrasse du musée des Beaux-Arts





Parcours Beaux-Arts

MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Installé depuis 1796 dans l'hôtel particulier du logis Barrault (XVe siècle), fleuron de l'architecture civile gothique, le musée des Beaux-Arts d'Angers a rouvert ses portes en juin 2004 après cinq années de travaux de rénovation et d'extension des bâtiments.

Vaste et fonctionnel, le musée offre 3 000 m² d'exposition selon deux parcours permanents : Beaux-Arts (350 peintures et sculptures du XIVe siècle à nos jours) et Histoire d'Angers (550 pièces archéologiques et objets d'art, du néolithique à nos jours). Le musée s'est doté également d'un espace d'exposition temporaire de 550 m², d'un cabinet d'arts graphiques et d'un auditorium. Des bornes interactives accueillent le visiteur et proposent une visite virtuelle du musée.

Issues de nombreux dons, legs, acquisitions ou dépôts, les œuvres sont situées dans les salles historiques du musée. 300 d'entre elles sont exposées sur les 1 700 que compte le musée des Beaux-Arts. Environ 150 ont reçu une restauration fondamentale pendant les travaux. Elles sont réparties selon deux parcours permanents distincts :

LE PARCOURS « BEAUX-ARTS »

La visite commence au premier étage par deux salles consacrées aux Primitifs du XVe siècle (français, italiens et flamands) et aux objets d'art de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, puis par 4 salles exposant les Écoles du Nord et les Écoles françaises et italiennes des XVIIe et XVIIIe siècles.

Au deuxième étage, le visiteur découvre les joyaux du XVIIIe siècle, puis les grands tableaux de la première moitié du XIXe siècle. En redescendant au premier étage, il pénètre dans une grande salle dédiée à l'art moderne du XXe siècle et à l'art contemporain. Pour terminer, la salle Gumery présente des toiles de grand format de la seconde moitié du XIXe siècle et des sculptures.

LE PARCOURS « HISTOIRE D'ANGERS »

Grâce aux collections de l'ancien musée d'Antiquités, aux fouilles réalisées à Angers et aux acquisitions, le musée arbore une collection intéressante d'objets archéologiques et d'objets d'art décoratif. Ce nouveau parcours témoigne de l'activité des Angevins au fil des siècles.

Des origines aux projets d'urbanisme contemporains, le développement de la ville d'Angers est jalonné de plans. Les découvertes archéologiques anciennes et récentes révèlent les premières traces d'occupation du site au néolithique et la création de la ville gallo-romaine : Juliomagus. Des fragments lapidaires et des éléments en bois évoquent le décor sculpté des églises et des maisons à pans de bois. La vie sociale, économique et culturelle est illustrée par une importante iconographie : portraits, vues de la ville, photographies...

DERNIÈRES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES :

Le portrait d'Auguste Rodin
Robert Malaval, Rétrospective
Daniel Tremblay

PROCHAINE EXPOSITION :

Loriot-Melia, 29 octobre 2010 – 13 mars 2011

MUSÉE JEAN-LURÇAT ET DE LA TAPISSERIE CONTEMPORAINE

Les collections du musée rassemblent des œuvres qui situent l'art textile dans l'histoire. L'accrochage, réparti en deux lieux, suit le fil de la tapisserie des années 50 jusqu'aux démarches les plus contemporaines.

L'HÔPITAL SAINT-JEAN, remarquable ensemble architectural du XIIe siècle, abrite depuis 1967, dans l'ancienne salle des malades le *Chant du Monde* de Jean Lurçat (1957-1966). Manifeste d'un artiste engagé, écho contemporain à la tenture médiévale de *L'Apocalypse*, cet ensemble de dix tapisseries constitue une vision épique, poétique, symbolique et humaniste du XXe siècle.

Lorsqu'en 1957, Jean Lurçat entreprend les premiers cartons du *Chant du Monde*, il saura s'inspirer, se nourrir de cette « Apocalypse » ancienne découverte en 1937 pour créer sa propre « Apocalypse », celle de sa génération, meurtrie par deux guerres mondiales. En créant le *Chant du Monde*, l'artiste a souhaité transmettre un message d'espoir.

Le bâtiment de l'ancien orphelinat du XVIIe siècle a été restauré en juin 1986. Au fil des ans, les collections se sont enrichies de plus de trois cents tapisseries et œuvres textiles (sans compter les peintures, dessins...) dont les très importantes donations Lurçat, Gleb et Grau-Garriga qui constituent le noyau des collections permanentes.

Les premières salles, consacrées à l'œuvre peint et tissé de Jean Lurçat (1892-1966), permettent de suivre son parcours artistique. Il est l'un des acteurs majeurs du mouvement de la « renaissance de la tapisserie française » d'après-guerre.

Suivent les œuvres de Thomas Gleb (1912-1991) qui témoignent d'une évolution, depuis sa période figurative jusqu'à un langage proche de l'abstraction. Ses tapisseries blanches sont significatives du mouvement de la « Nouvelle Tapisserie » en France.

La dernière salle est consacrée aux œuvres monumentales de Josep Grau-Garriga (1929), grande figure de la « Nouvelle Tapisserie ». Peintre, sculpteur, il affirme dans ses tapisseries l'utilisation de matériaux multiples, le volume et le tridimensionnel.

Régulièrement les collections du musée sont proposées au public lors d'expositions temporaires. On peut voir ainsi des œuvres des représentants de la tapisserie française d'après-guerre (Matégot, Lagrange, Wogensky, Prassinis, Tourlière, Dom Robert...), du mouvement international de la « Nouvelle tapisserie » des années soixante-dix (Olga de Amaral, Daquin, Jagoda Buic, Abakanowicz...) et d'œuvres d'artistes plus contemporains comme Marie-Rose Lortet, Odon, Patrice Hugues, Vigas...

Ce patrimoine unique au monde permet au musée Jean-Lurçat et de la tapisserie contemporaine d'Angers de se positionner parmi les plus grandes collections de tapisseries.

DERNIÈRES EXPOSITIONS TEMPORAIRES PRÉSENTÉES :

Artapestry n°2 - Biennale européenne de la tapisserie, jusqu'au 30 mai 2010

9^e triennale internationale des mini-textiles « avec ou sans eau ? »

Jean Lurçat : tapisseries (1940 – 1965)

PROCHAINES EXPOSITIONS

Les Manufactures nationales, 50 ans de création - Gobelins, Beauvais et Savonnerie, 26 juin - 28 novembre 2010

Ecole catalane de tapisserie, décembre 2010 – mai 2011

GALERIE DAVID D'ANGERS



Vue d'ensemble
du *Chant du Monde*
de Jean Lurçat

Depuis 1984, l'abbatiale Toussaint (XIII^e siècle) restaurée accueille les œuvres du sculpteur Pierre-Jean David, dit David d'Angers (1788-1856). En raison des dons multiples et réguliers de l'artiste à sa ville natale, la collection du musée est impressionnante : œuvres monumentales, commandes (Fronton du Panthéon), portraits en buste, médaillons. La genèse de l'œuvre est perceptible grâce aux esquisses dessinées, modelées en terre et moulages en plâtre.

Cette réhabilitation architecturale puissante, juxtapose les principes et matériaux de la modernité (structure de fer, emploi du béton et du verre) à ceux du temps passé (emploi du tuffeau et de l'ardoise). L'architecte Pierre Prunet a souhaité préserver le statut de ruine classée Monument Historique du bâtiment en donnant à la lumière une place essentielle.



Galerie David d'Angers

MUSÉE-CHÂTEAU DE VILLEVÊQUE

Forteresse bâtie au XII^e siècle, le musée-château de Villevêque présente les œuvres léguées par Marie Dickson-Duclaux en 2002 à la ville d'Angers pour en faire une annexe du musée des Beaux-Arts. Elle suit en cela les volontés de son époux, Daniel Duclaux, décédé en 1999. Ce dernier, riche industriel et amateur d'art éclairé, a constitué une importante collection d'œuvres d'art du Moyen-Age et de la Renaissance.

Ses acquisitions, s'échelonnant de 1950 à 1990 environ, sont très variées et documentées. L'intérêt de Daniel Duclaux s'est principalement porté sur une période allant du XII^e au XVI^e siècle, avec quelques achats d'œuvres antiques et chinoises.

Un parcours inversé de la Renaissance au Moyen-Age, présente des objets d'art aux techniques variées : céramiques hispano-mauresques et italiennes, statuettes italiennes en bronze (XV^e et XVI^e siècles), émaux du limousin (XII^e siècle), têtes d'apôtre en pierre (XIII^e siècle), sculptures en bois polychrome (XV^e siècle), tapisserie (Flandres, vers 1500).

MUSÉE PINCÉ

Situé au cœur de la ville, le logis Pincé, édifié entre 1530 et 1535, fut donné en 1860 à la Ville par le peintre Guillaume Bodinier pour présenter les collections léguées au musée des Beaux-Arts par le peintre Lancelot-Théodore Turpin de Crissé.

Rénové par l'architecte Lucien Magne dans un style néo-gothique, il ouvre au public le 1^{er} juillet 1889. Cet écrin Renaissance aux pièces étroites invite à un voyage intimiste, où érudition et poésie s'associent afin d'emmener tout visiteur dans la traversée des civilisations grecques, romaines et égyptiennes, de l'art japonais et de l'art chinois.

Musée fermé actuellement pour travaux

ANGERS LA CULTURE POUR TOUS

ENTRETIEN AVEC MONIQUE RAMOGNINO,
ADJOINTE À LA CULTURE ET AU PATRIMOINE

QUELLES VALEURS SONT ASSOCIÉES À LA POLITIQUE CULTURELLE DE LA VILLE ?

L'offre culturelle à Angers est riche, variée et de qualité. La ville a fait, depuis plusieurs années, des efforts considérables pour rendre cette offre accessible à tous (carte partenaire, Pass Culture Sport ; Charte Cultures et solidarités...).

Mais les élus se posent aussi la question d'une politique culturelle démocratique qui favoriserait en même temps la création, l'expérience, la découverte. En facilitant les pratiques amateurs tout en continuant de soutenir les professionnels, l'action culturelle angevine dépasse l'enjeu artistique : elle rend les citoyens à la fois acteurs et spectateurs, elle crée du lien, elle développe l'esprit critique, elle ouvre à l'autre, elle participe à l'émancipation de chacun. Ce sont donc des enjeux plus vastes qu'elle vise : des enjeux urbains, sociaux, économiques, sociétaux.

La musique classique est un des exemples de cette volonté de rendre accessible la culture à tous.

Les concerts de l'Orchestre National des Pays de la Loire (ONPL), avec ses 3500 abonnés à Angers, renforcent une audience et une recherche d'un nouveau public avec les concerts gratuits à destination des familles et des publics qui ont besoin de clés. Ainsi des séances spécifiques sont programmées au public des CCAS, des étudiants, des balades musicales au CHU d'Angers au service de rhumatologie et de pneumologie (plus d'informations au 02 41 25 29 27 ou spapin@onpl.fr)

Le nouveau directeur musical John Axelrod s'est engagé personnellement sur une démocratisation de l'accès à la musique symphonique.

Le travail de Angers Nantes Opéra promeut, avec une sensibilisation en profondeur, dans le cadre de la Charte Cultures et Solidarités, l'accès de ce genre complet qu'est l'Opéra. Cette année, c'est l'opéra « le Concile d'Amour » qui a été travaillé et sera présenté. (contact : Bénédicte de Vanssay au 02 41 36 76 53 ou b.devanssay@angers-nantes-opera.com)

APRÈS 3 ANS D'EXISTENCE, LE QUAI EST DEVENU UN LIEU INCONTOURNABLE DE LA CITÉ. EN QUOI CET ESPACE CULTUREL A MODIFIÉ LE PAYSAGE CULTUREL ANGEVIN ?

Tout d'abord, Le Quai a modifié le paysage angevin parce que c'est un bâtiment que l'on remarque, qui ne laisse pas indifférent et qui a profondément changé ce quartier d'Angers : c'est devenu un lieu de promenade, on aime y flâner en famille, profiter de la magnifique vue sur le château qu'offre la terrasse. En cela, la réussite est déjà d'avoir désacralisé un lieu culturel pour en faire un lieu familial.

Par ailleurs, la programmation du Quai en fait vraiment le lieu de tous les Angevins : enfants, adolescents, adultes, passionnés de musique, de théâtre, de danse, d'opéra, de cirque, d'arts plastiques, ou de cultures urbaines, amateurs, semi professionnels ou artistes renommés,

tous ont leur place au Quai. Cette place, chacun peut la trouver dans les salles de spectacle, dans la salle de répétition, dans le forum mais aussi dans les maisons de quartier puisque le Quai programme également des spectacles dans des quartiers plus excentrés (plus d'informations au 02 44 01 22 22 ou lequai-angers.eu)

ANGERS, UNE ÂME CINÉPHILE ET BÉDÉPHILE ?

Le Festival Premiers Plans est un événement de renommée internationale qui fait vivre la ville d'Angers au rythme du cinéma pendant une semaine, tous les ans, en janvier. Fidèle à son souci de favoriser la création, ce festival récompense de jeunes réalisateurs, permet de découvrir de nouveaux scénaristes, fait participer les établissements scolaires et les maisons de quartiers à des actions de sensibilisation à l'univers cinématographique et fait découvrir ou redécouvrir l'œuvre d'un grand réalisateur. Cet événement majeur réunit donc toutes les ambitions de l'action culturelle angevine.

Mais l'action autour du cinéma ne se limite pas à cette semaine particulièrement intense : elle se déroule toute l'année, avec le Festival Cinéma d'Afrique, avec les ateliers de Jeanne Moreau, avec le cinéma les 400 coups, avec la sensibilisation en direction du jeune public notamment.

Par ailleurs, les bibliothèques d'Angers deviennent des lieux de vie, de partage, d'échange et de découverte artistique. La bibliothèque Fratellini, inaugurée en 2008, en est un exemple significatif : installée au cœur d'une cité éducative, elle offre un pôle musical d'excellence autant qu'un lieu de lecture. Chaque bibliothèque du réseau offre un rayon spécifique de bandes dessinées.

ANGERS EST RECONNUE COMME L'UNE DES VILLES LES PLUS DYNAMIQUES POUR LES MUSIQUES ACTUELLES. COMMENT L'EXPLIQUER ?

La Ville d'Angers favorise les pratiques amateurs. Le Festival « Tours de Scène », créé à l'origine pour permettre la diffusion des musiciens amateurs, s'était un peu éloigné de ses missions premières. C'est pourquoi les élus ont décidé de le remplacer par un dispositif qui permet de faciliter les concerts des amateurs et de faire donc en sorte que ces artistes, parfois accompagnés de professionnels, rencontrent un nouveau public. De plus, la Ville soutient les associations qui accueillent des musiciens, qui les aident à répéter et à monter des projets, qui organisent concerts et festivals, comme Emergences.

Par ailleurs, le Chabada est une scène reconnue partout en France comme phare dans la promotion des musiques actuelles. Là encore, la programmation de qualité, le soutien aux amateurs, le travail en résidence d'artistes reconnus ou de groupes émergents, permettent de faire de ce lieu angevin une référence et un tremplin (plus d'informations lechabada.com)

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

FORMULE WEEK-END 3 JOURS/2 NUITS

A PARTIR DE 117€ PAR PERSONNE (BASE 2 PERSONNES)

Au programme, une escapade urbaine sous la ligne de la culture ! Munis d'un City Pass 48 heures, visitez le musée des Beaux-Arts et l'exposition Pincemin, Le Chant du monde de Jean Lurçat au musée Jean-Lurçat et de la tapisserie contemporaine, le centre historique et son château forteresse, découvrez les saveurs et savoirs-faire angevins...

CE WEEK-END 3 JOURS / 2 NUITS COMPREND PAR PERSONNE :

2 nuits en hôtel** ou ***

1 petit déjeuner

1 repas traditionnel hors boissons

1 Angers City Pass 48 heures : Visite libre de 15 sites et musées Angers et métropole dont le Musée des Beaux-Arts et l'exposition Pincemin

La taxe de séjour

1 carnet de voyage (plans, guides des bonnes adresses)

CE SÉJOUR NE COMPREND PAS : Le transport, les repas, les extra et dépenses à caractère personnel

Réservation sur angersloiretourisme.com ou par téléphone au 00 33 214 235 00/41
receptif.individuel@angersloiretourisme.com

MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ANGERS

14, rue du Musée – 49100 Angers

Tél. : 02 41 05 38 00

musees@ville.angers.fr

musees.angers.fr

L'exposition Pincemin est organisée
en collaboration avec les musées de
ROUBAIX et CÉRET

DIRECTEUR DES MUSÉES D'ANGERS :

PATRICK LE NOUËNE, CONSERVATEUR EN CHEF
DU PATRIMOINE

COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION :

CHRISTINE BESSON, CONSERVATEUR AUX MUSÉES
D'ANGERS

MUSÉE LA PISCINE DE ROUBAIX
Musée d'art et d'industrie André Diligent
24 rue des Champs - 59 100 Roubaix
Tél. : (33/0)3 20 69 23 60 + taper 8
lapiscine.musee@ville-roubaix.fr
roubaix-lapiscine.com

Exposition « Pincemin »

du 3 avril au 13 juin 2010

Contact presse : Emmanuelle Toubiana
Tél. : (33/0)6 77 12 54 08
emmanuelle@tambourmajor.com

HORAIRES D'OUVERTURE :

Jusqu'au 6 juin :

du mardi au dimanche de 10h à 18h

À partir du 7 juin :

Tous les jours de 10h à 18h30

Tarifs : 4 € / 3 €

RENSEIGNEMENTS / RÉSERVATION

Service Culturel pour les publics :

Réservation obligatoire pour les groupes

Du lundi au vendredi de 10h à 12h et de 14h à 17h

Tél. : 02 41 05 38 38

MUSÉE D'ART MODERNE DE CÉRET

8, Bd Maréchal Joffre

BP 60413 - 66403 Céret Cedex

Tél. : (33) 04 68 87 27 76

musee-ceret.com

Exposition

« Jean-Pierre Pincemin, Rétrospective »

du 26 juin au 10 octobre 2010

Contact presse : Lydia Fons

Tél. : (33) 04 68 87 97 38

l.fons@musee-ceret.com

CATALOGUE COMMUN AUX 3 EXPOSITIONS :

« Jean- Pierre Pincemin », éditions Gallimard,
textes de Déborah Laks, Christian Bonnefoi,
Jean-Pierre Pincemin et Bernard Lamarche-Vadel,
192 pages, 29€



RELATIONS PRESSE

RELATIONS PRESSE RÉGIONALE :

Communication Ville d'Angers

Corine Busson-Benhammou, relations presse

Tél. : 02 41 05 40 33

Fax : 02 41 05 39 29

corine.busson-benhammou@ville.angers.fr

RELATIONS PRESSE NATIONALE ET INTERNATIONALE :

Façon de Penser

Florence Rosenfeld : 01 55 33 15 22

florence@facondepenser.com

Caroline Denhez : 01 55 33 15 30

caroline@facondepenser.com

Jean-Pierre Pincemin - « Sans titres » (détail), 2003. © Adagp Paris 2010, photo Jacques Faujan. Graphisme : Lucie Lom. Imprimerie municipale



MUSÉES D'ANGERS