

DOSSIER DE PRESSE

Le grand Salon Noir Gilles Marrey

10 JANVIER - 29 MARS 2015
Centre d'Art Contemporain de la MATMUT

pour les
Matmut
arts

Gilles Marrey, *Petit salon II*, 2010, huile sur toile, 181 x 171 cm (détail) © G. Marrey.

SOMMAIRE

BIOGRAPHIE, EXPOSITIONS & ÉDITIONS	4
EXTRAITS DU CATALOGUE	6
VISUELS DISPONIBLES.....	11
AUTOUR DE L'EXPOSITION.....	13
CATALOGUE.....	14
EXPOSITIONS 2015.....	15
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA MATMUT.....	16
INFORMATIONS PRATIQUES.....	17

À partir du 10 janvier et jusqu'au 29 mars 2015, l'exposition *Le grand Salon Noir* de Gilles Marrey donnera de nouvelles dimensions au Centre d'Art Contemporain de la Matmut.

Le tableau qui inspira le titre de cette exposition est une œuvre composée de plusieurs panneaux, un polyptyque de 2 x 7 m certains jours et de 1,70 x 5,40 m d'autres. Au gré de la configuration des espaces et de facteurs indéterminés liés au bon vouloir ou aux incertitudes de son auteur, des œuvres satellites apparaissent ou disparaissent. Cette scène de vie dans un appartement parisien montre les amis et des membres de la famille de l'artiste qui se retrouvent pour jouer, rire, parler...

Le grand Salon Noir mêle des intérieurs mais aussi des paysages urbains et nocturnes. Poésie, réalisme et intensité émanent de ces toiles avec comme lien récurrent, le noir.

De ce « Fleuve Noir » découlent les autres toiles de l'exposition : les « petits salons », où ne siègent plus qu'un ou deux personnages, preuve que l'intensité de leur présence ne tient pas à leur nombre, et les « lotissements », poésie des lumières urbaines sur de banals pavillons Varois, où le noir s'infiltré pour se déverser dans les eaux sombres d'une « Méditerranée », ressac nocturne d'une plage au sable tiède... Cette même plage réapparaît dans les monotypes qui terminent l'exposition, série qui s'attache à distinguer les éclats de lumière dans des paysages de nuit, sur les aiguilles humides des oursins et dans les ombres douces des fenêtres ouvertes sur la nuit. Une technique d'estampe parfaite pour manipuler l'encre jusqu'à ce que les images naissent de l'obscurité.



Le grand Salon Noir, polyptyque, 2010, huile sur toile, 245 x 633 cm © G.Marrey

BIOGRAPHIE, EXPOSITIONS & ÉDITIONS

Biographie

1963 – Naissance à Vendôme

1982/1988 – École des beaux-arts de Rouen, obtention du diplôme national supérieur d'arts plastiques avec félicitation du jury

1989/1990 – Obtient un atelier à la Cité internationale des arts, à Paris

1991 – Lauréat du prix de la Villa Médicis hors les murs, séjourne et travaille à New York d'avril à décembre

Juillet 1996 – Achat du FRAC Île-de-France (*Le Cerbère*)

Juin/septembre 2006 – Rétrospective aux musées de Sens

Enseigne la peinture depuis 1996 à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris
Maître associé à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville

Expose régulièrement à la galerie Jacques Elbaz à Paris ainsi qu'à New York et San Francisco

Expositions récentes et futures

2009 – *Perspectives*, Caldwell Snyder Gallery, San Francisco

2010 – Tournage du documentaire *Qui a peur de la peinture ?*

2011 – *Les Prairies*, galerie Jacques Elbaz, Paris

2011 – *Le Salon Noir*, Espace Communes, Paris

2012 – *Les Plages*, Art Paris Art Fair, galerie Jacques Elbaz

2013 – *Le Salon Noir*, musée de l'Arsenal, Soissons

2013 – *Le Salon Noir disparu*, musée de l'Arsenal, Soissons

2013 – *Le Salon Noir*, chapelle du Méjan, Arles

2013 – *Le Bruit de la nuit* et autres enregistrements (monotypes), galerie Jacques Elbaz, Paris

2014 – *Reprise*, galerie Art 89, Paris

2014 – *Version longue*, galerie Jacques Elbaz, Paris

2014 – *Médusa*, musée des Beaux-Arts de Rouen (cabinet de dessins)

2015 – *Le grand Salon Noir*, Centre d'Art Contemporain de la Matmut, Saint-Pierre-de-Varengueville

2015 – *Est-Ouest*, Villa Tamaris, Toulon

Éditions, illustrations, écrits

- Création de pièces en porcelaine pour la collection « Tables d'Art » éditée par la RMN et la Société des Amis du musée Georges-Pompidou, mai 1995
- *Qui a peur de la peinture ?* in Gilles Marrey, *Sanguines, peintures*, Paris, galerie Pierre Kamouh,

- mars 1991
- Extrait de *Résistance* (automne 1994) in Gilles Marrey, *Proche et Lointain, peintures*, Paris, galerie Art et Patrimoine, septembre 1995
- *L'Art en questions : trente réponses*, publié avec Colin Cyvoct et Marie Sallantin aux éditions du Linteau, 1999
- *Cobalt*, mai 2008
- *L'atelier n'est jamais vide*, janvier 2011
- Parution de *L'Évangile métropolitain*, Louis Calaferte, livre d'art, 2011
- Collaboration avec les éditions du Linteau, édition sur l'architecture
- Parution d'*Ouvrage aux mœurs*, livre d'art, 2015
- Parution de *Ténèbres*, livre d'art, 2015

Catalogues personnels récents

- *Perspectives*, octobre 2009, Caldwell Snyder Gallery, San Francisco
- *Introspective*, Actes Sud / musées de Sens
- *Le Salon Noir*, novembre 2012, Actes Sud / musée de Soissons
- *Le grand Salon Noir*, janvier 2015, Éditions Carpentier

Bibliographie

- Gérard Garouste, in Gilles Marrey, *Les Sanguines, peintures*, Paris, galerie Pierre Kamouh, mars 1991
- Isabelle Carron, in *Soleil et Lune, Gilles Marrey*, Paris, 1994
- Joni Binder, in Gilles Marrey, New York, galerie Caldwell Snyder, septembre 1997
- Yves Michaud, in Gilles Marrey, *La Lente Présence, peintures*, Paris, galerie Art et Patrimoine, octobre 1997
- Bernard Goy, in Gilles Marrey, *Les Saturniennes*, Paris, galerie Jacques Elbaz, octobre 1998
- Joni Binder, in Gilles Marrey, *Sans limites*, New York, galerie Caldwell Snyder, mars 1999
- Bill Hinchberger, in Gilles Marrey, *Journal*, New York, galerie Caldwell Snyder, février 2000
- Thierry Marignac, in *Mono-Stéréo, monotypes*, Paris, galerie Jacques Elbaz, décembre 2000
- Amerigo Rogas, in Gilles Marrey, *Aller-Retour*, Paris, galerie Jacques Elbaz, mars 2006
- Yves Michaux, Baptiste Marrey, Claude Esteban, Henri Cueco, in Gilles Marrey, *Introspective*, 2006, Actes Sud / musées de Sens
- Yves Michaud, Amerigo Rogas, Vanina Géré, *Le Salon noir*, 2012, Actes Sud
- Olivier Barbarant, Corinne Laouès, Amerigo Rogas, *Le grand Salon Noir*, 2015, Éditions Carpentier

EXTRAITS DU CATALOGUE

Extrait du texte *Tous les formats de la nuit* d'Olivier Barbarant

Toute forme est affaire de format.

En poésie, le format résulte de la création. Il naît après de l'allant de la plume, n'apparaît que le texte achevé ou presque, lorsque le fouillis de miettes d'encre a pris peu à peu consistance, a tracé sur cet invariable morceau de sucre qu'est la page une direction, et une façon de dessin. L'on découvre ainsi vers la fin du premier jet avoir en rédigeant façonné tantôt une cascade, tantôt la chevelure dénouée des textes verticaux, ou bien le peigne à dents cassées du vers libre, ou au contraire un long ruisseau courant jusqu'aux marges pour le déroulement du souffle, du verset...

On a pour ce faire sans y penser saisi d'abord une feuille de papier, avec pour unique choix celui de la disposer dans sa hauteur ou dans sa longueur – à l'italienne, dit-on. Seuls quelques rares moments d'insoumission nous autorisent quelquefois à la réduire, par exemple en la pliant en deux. C'est au vrai une assez maigre variable, dont ne disposent d'ailleurs plus guère les écrits au clavier, pour lesquels l'écran impose inlassablement la même surface à sillonner.

Il n'en va pas de même en peinture, où la taille et la disposition du support résultent d'un choix premier. L'artiste installe sur le châssis, ou contre le mur, le grand morceau de blanc façonné et taillé à sa guise qu'il s'agira de – mais de quoi, au fait ? de recouvrir, ou d'entamer jusqu'à ce qu'en surgisse, comme de la pierre sous le ciseau du sculpteur, la forme qui y était dissimulée ?

Chez Gilles Marrey, l'audace des formes à mes yeux tient d'abord à celle des formats.

Lorsque j'eus la chance d'être convié dans son atelier montmartrois, et qu'au terme d'une longue ascension, après un brusque virage à deux pas de ce qui fut (excusez du peu) le Bateau-Lavoir, après avoir découvert un poudreux Parnasse portant dans chaque recoin de ses petites pièces la marque de la création en acte, je fus dès que je pénétrai dans la pièce frappé par l'immensité d'un énorme rouleau de papier, fixé au mur du fond dont il couvrait toute l'étendue, sur des supports permettant le déroulement, et d'où étaient en train de naître, à coups de gris et de noirs divers, les figurations vertigineuses qui composaient son nouveau défi. Non point une toile, cette fois, un dessin. Gilles Marrey travaillait à *Médusa*. Il m'en avait préalablement envoyé quelques clichés, qui m'avaient ému et dérouté, comme on peut l'attendre d'une rencontre avec une œuvre véritable. Mais il n'y avait dans ces photographies partielles ou forcément réduites rien de commun avec ce que m'apprit la confrontation avec l'immensité du projet, dont le peintre me confia qu'il n'avait pas encore arrêté définitivement la taille, si bien que je jaugeais du coin de l'œil tout en l'écoutant les réserves du rouleau, qui autorisaient un défilé kilométrique, une infinité de blanc renaissant dès que les mètres déjà déroulés auraient été recouverts, à proprement parler une folie... C'était au point que je ne pus prendre garde d'abord, dans la longue jungle d'herbes folles et de marais jaillie du crayon, à la présence pourtant de très nombreuses méduses pouvant justifier le titre : je n'y ai longtemps entendu, en tout et pour tout (et en cela involontairement

fidèle à mon émotion), qu'un verbe au passé simple. Ce qui était alors un projet, sans prévention de son étendue, me *médusa*, oui, et d'abord de ressentir en un seul instant toute l'énergie, tout le courage presque inconscient que supposait pareille indétermination du format. « Je me jette à l'eau des phrases comme on crie », disait Aragon, ajoutant « comme on se noie. D'une espèce de brasse folle, insensée ». *Médusa* relève incontestablement de ces gestes à corps perdu, par quoi se lancer dans le labyrinthe. Et il ne suffira pas d'y triompher du monstre : encore faudra-t-il, après, ressortir. Le peintre confiait à son crayon le rôle à la fois de Dédale et d'Ariane. Il construit le lieu où se perdre, principalement par l'outrance du support, dont on ne voit pas la fin. Mais les mêmes traits qui le dessinent tissent en même temps le fil qui décidera peut-être de la sortie. Un long poème était en train de jaillir, sur un rouleau à la fois monumental et infini.

J'ai vu depuis des portraits, des villes, des nocturnes méditerranéens, des objets de toutes sortes, aux dimensions toujours saisissantes. Elles ne tiennent pas toujours de l'ampleur. Paysages, rassemblements d'amis, façons de chardons, oursins ou cristaux hyperboliques, chaque fois la tension choisie entre le sujet et le format m'est apparue comme la plus évidente manifestation de la lutte, du combat dont les éclairages brutaux, les lumières anguleuses, ou d'autres fois les sinuosités divagantes, sont aussi, mais autrement, dans les Caractéristiques propres à Gilles Marrey, la seconde preuve.

Du grand format ? L'on pense d'abord à la peinture d'histoire, à l'épique. Et il ne serait pas faux de dire que, dans son obstination à pratiquer la peinture, dans son entêtement à figurer, Gilles Marrey donne régulièrement à des moments où il ne « se passe rien », par les verticalités des immeubles new-yorkais, par la brûlure des feuillages près d'une maison de vacances, par la solitude d'un corps féminin saisi à travers la porte vitrée d'une terrasse, une autre justification de ce qui fut le Grand Genre. Ainsi ferait-on, ici, Histoire avec ce qui classiquement n'en relèverait pas : le quotidien d'une vie, de soirées amicales, d'un recoin de pièce, d'un radiateur souillé d'un cendrier, des lustres, de simples ampoules même – à la fois minutieusement rendus, mais comme expatriés par la contradiction déroutante du format qui les magnifie, et en un sens les écartèle.

J'ai rêvé ainsi à ce que put tenter le XIXe siècle, chez Delacroix un peu, et plus encore chez Courbet. L'ampleur du *Salon Noir* n'évoque-t-elle pas d'emblée la majesté désespérée et en partie contradictoire de l'enterrement à Ormans, ou plus encore de *L'Atelier du peintre*, ce tableau récapitulatif où le peintre ramassait dans un même espace – celui-là même de la peinture – la disparate des amis, des connaissances, autour de l'œuvre en train de se réaliser ?

Ainsi *Le Salon Noir* est-il à jamais pour moi l'enterrement d'une nuit d'été.

Mais l'audace du format peut aussi jouer dans la réduction, comme avec l'étroitesse encageant une série que Gilles Marrey a appelé les *Bombinettes*, explosions atomiques de teintes diverses dans des carrés de 25 cm sur 25. La diminution a alors une valeur de conjuration. Le peintre déploie en effet sur de grands polyptyques évoquant la peinture sacrée les scènes rassemblées de sa vie quotidienne, des orchestres de rock éclaboussés de spots rouges, des fenêtres, des nus aux sofas effondrés, mais à l'inverse n'offre au répugnant gigantisme des catastrophes atomiques qu'un support bon pour des timbres-

poste, ou des photos d'identité... Ainsi l'infamie calculée du format désamorce-t-elle, au sens propre, l'atrocité de la bombe.

L'audace joue encore dans l'étirement, en premier lieu des paysages maritimes. La *Petite plage* ne l'est qu'en hauteur, avec 37 centimètres seulement, pour 170 de largeur. L'émotion qui étreint le spectateur, et qui ne se limite certes pas au seul effet de surprise, tient bien davantage à la confrontation avec ce que l'on pourrait appeler l'effroi du calme. La mer encore déferlant au rivage, mais comme engourdie, la profondeur travaillée par les lignes de feux au-delà des premières vagues et jusque dans le lointain, l'aspiration du regard par le noir au centre de la toile trouvent dans ce long ruban de bleu nuit une puissance inégalée. C'est que la longue bande bleu sombre de la toile agit à la façon d'une inquiétante étrangeté. L'œil cherche ce qui, dans ce morceau de monde, somme toute paisible, pourrait provoquer le léger mais persistant malaise ressenti, lequel comme toujours redouble de ne pas révéler sa source. Il n'y a rien là pourtant de triste, ou de cruel, ou de redoutable, se dit-on. Pourquoi dès lors ce frisson, puis ce troublant mélange de sérénité et de mélancolie ? Il faut du temps (en tout cas m'en a-t-il fallu, et, je le reconnais, beaucoup) pour, en déambulant du regard dans cet allongement de toute chose, découvrir l'évidente tension entre ce qui est montré et ce qui ne le sera pas. Ce ciel arrêté, répudié, quand le sujet du tableau offrait trop aisément l'occasion d'une célébration de la symétrie de la mer et des hautes nuits d'été, propose une sorte de miroir brisé. Non, les flots peuplés d'admirables feux ne formeront pas une rime, rassurante en ce qu'attendue, avec le ciel étoilé. Ayant opté avec une sorte de radicalité pour l'horizontalité de la plage contre l'étendue du ciel, le peintre impose son jusqu'aboutisme. Le format lui interdit toute facilité du traitement ordinaire, contraignant à affronter jusqu'à son terme la suggestion que firent à l'œil les dimensions d'un bord de mer. Il manquera donc ici la moitié de la carte postale, tranquillement carrée, de l'image qui nous satisfait sans nous heurter, parce qu'elle n'a plus rien à nous dire.

En s'allongeant, le paysage se couche.

S'il ne dort pas encore, il est visiblement périssable.

Et la plage est un gisant.

Ainsi le format fait-il discours, secrètement. Il a définitivement choisi le sol de sable et la peau scintillante de la mer contre le ciel.

(...)

Extrait du texte *Crépuscule(s) électrique(s)* de Corinne Laouès

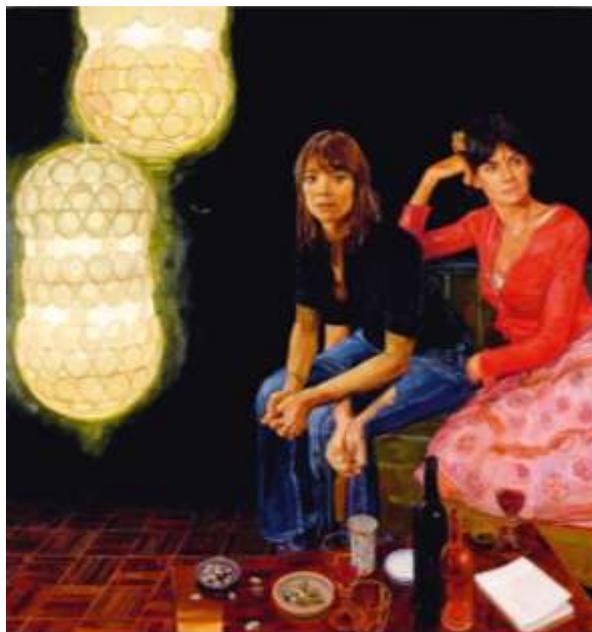
Lorsque Gilles Marrey passe, sur les conseils de son parrain le sculpteur Maxime Adam-Tessier (1920-2000), le concours de l'école des beaux-arts de Rouen en 1981, la tendance générale de l'enseignement est celle de l'abstraction froide, Jacques Poli (1938-2002) ; de la sculpture minimale, Jean-Marie Bertholin (né en 1938), et de l'art conceptuel, sous la tutelle dogmatique de la revue *Art Press* éditée en noir et blanc. Virginia Whiles-Serreau, professeur d'histoire de l'art, ne jure que par la « nouvelle sculpture anglaise », décide de reprendre l'histoire de l'art à rebours, organise des voyages et des séjours scolaires au London College of Communication et Royal College of Art de Londres, à Prague, Berlin, Florence, et à Venise où Gilles s'éprend déjà de grand format vénitien. Lorsqu'une des étudiantes passe son examen de troisième année en présentant des photographies de concerts rock et de sa bande de copains, elle s'entend rétorquer : « Ça n'intéressera jamais personne, vos photos ! » Les années 1980 seront pourtant celles de la photo plasticienne, celles de l'« école de Boston » d'où est issue Nan Goldin (née en 1953), qui photographie son milieu, ses amis, et dont le travail est aujourd'hui considéré comme le miroir d'une époque. Malgré une tendance conceptuelle de l'enseignement, légitimée sans doute à Rouen par la présence tutélaire de Marcel Duchamp, une émulation se crée autour d'une poignée d'étudiants déterminés à en prendre le contre-pied par la pratique de la peinture figurative et du dessin à vue. Ils sont férus de peinture moderne, de celle de Gauguin, Manet, ou Vuillard, et surtout de celle de Bonnard que Gilles a la chance d'explorer grâce à la rétrospective Beaubourg de 1984, passionnés de peinture classique aussi, celle que le jeune homme peut contempler à l'envie en trouvant refuge devant le Bain de Diane, de François Clouet (v. 1559-1560) ou le Démocrite de Diego Velázquez (v. 1630) des collections permanentes du musée des Beaux-Arts de Rouen. Parmi les contemporains, Gilles Marrey s'intéresse tout particulièrement à Eric Fischl (né en 1948), qui détonne dans le paysage artistique de l'époque par son réalisme figuratif grinçant, la place et le rôle qu'il accorde au nu, et le regard distancié et sans complaisance qu'il porte sur son époque.

La toute nouvelle tendance à laquelle appartient notre jeune artiste accorde une place prépondérante au modèle vivant et aux mythes, créant même de nouvelles fables à partir de la culture de la rue, de cinéma d'art et d'essai et plus largement de la subculture contemporaine : les radios libres, les fanzines, la bande dessinée, les squats, le punk, les graffitis, etc. Mais le plus important est qu'elle s'intéresse à la peinture. Ces jeunes gens saturent de grandes toiles fixées sur les cimaises des ateliers de couleurs sorties des tubes et des pots d'acrylique, barbouillent, frottent, sur fond de musique underground, celle du Velvet, de la No Wave, du « garage-punk », celle de la scène locale, celle aussi des opéras classiques et des symphonies « mahlériennes », dans ce lieu insolite qu'est cet ancien cimetière charnier de l'aître Saint-Maclou de Rouen. C'est dans ce terreau fertile que la peinture de Gilles Marrey trouve ses racines, un terreau déjà préparé par le milieu familial. À l'âge de 12 ans, Gilles s'initie pendant les vacances passées avec sa mère et son père, homme de lettres, Baptiste Marrey (né en 1928), à la gravure sur bois chez le peintre Louttre. B (1926-2012), un intime de Nicolas de Staël dans les années d'après-guerre. Cela lui vaut de montrer, dès sa première année d'école, quelques appétences et aptitudes dans ce domaine. C'est aussi au cours de ces mêmes séjours estivaux qu'il s'adonne avec le fils du peintre à cette passion qui ne le quittera plus, la guitare électrique. Lors de sa troisième année d'école, Gilles commence à peindre en grand.

La consécration de la « Transavantgarde » italienne à la quarantième Biennale de Venise en 1980 ; l'ouverture au Centre Pompidou, à la fin de la même année, de l'exposition Les Réalismes, entre révolution et réactions, 1919-1939, regroupant des œuvres ayant en commun le rendu imitatif de l'aspect extérieur du réel, le fignage et le beau métier ; des peintres comme Anselm Kiefer (né en 1945), Georg Baselitz (né en 1938) ou Markus Lüpertz (né en 1941) en Allemagne ; Julian Schnabel (né en 1951) et Jean-Michel Basquiat (1960) aux États-Unis, ou Gérard Garouste (né en 1946) en France, témoignent d'un retour de la peinture figurative sur le devant de la scène internationale à l'entrée des années 1980. Produit d'une remise en question de la vision déterministe et progressiste de l'art moderne, prenant le contre-pied de l'idée d'un déclin de la peinture au profit d'une succession des mouvements d'avant-garde, ce « retour » sonne comme la libération d'un refoulé, celui de l'extériorisation de soi à travers une peinture figurative « néo-expressionniste » de grand format où s'imposent la gestuelle picturale, de grandes zones abstraites et dégoulinantes, et dans laquelle évoluent des formes géantes brossées à grands traits.

(...)

VISUELS DISPONIBLES



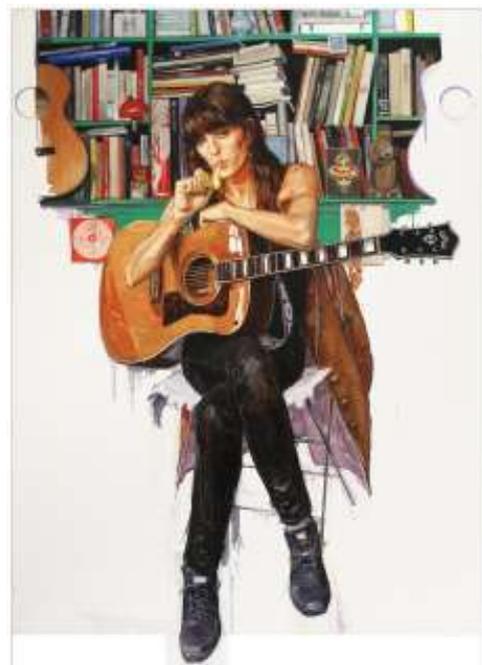
Petit salon II, 2010, huile sur toile, 181 x 171 cm © G.Marrey



Petit salon III, 2010-2014, huile sur toile, 181 x 171 cm © G.Marrey



La Chapelle Noire, 2014, diptyque, huile sur toile, 80 x 135 cm, 180 x 135 cm © G.Marrey



La biche et la Lou, 2012, diptyque, huile sur toile, 146 x 115 cm, 180 x 135 cm © G.Marrey



Fenêtre, 2011, huile sur toile, 180 x 136 cm © G.Marrey



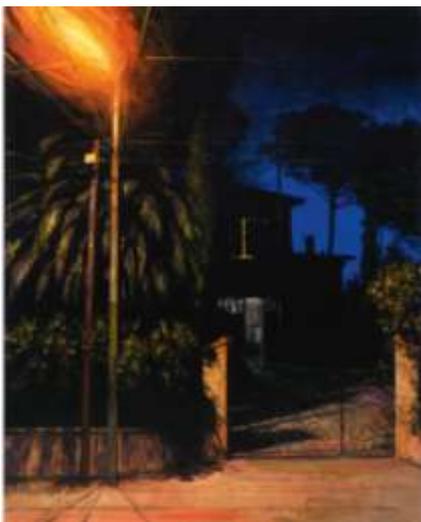
Atelier nuit, 2011, diptyque, huile sur toile, 146 x 114 cm, 24 x 35 cm © G.Marrey



Oursin IV, 2013, monotype, 21 x 20 cm © G.Marrey



Fantôme, 2013, monotype, 21 x 20 cm © G.Marrey



Cap Brun, 2011, huile sur toile, 164 x 130 cm © G.Marrey



Sainte-Marguerite II, 2011, huile sur toile, 180 x 170 cm © G.Marrey

Tous les visuels qui figurent dans ce dossier de presse sont également à votre disposition.

AUTOUR DE L'EXPOSITION

Visites commentées

Dimanches 25 janvier, 15 février, 1e et 22 mars 2015

15h, entrée libre

Ateliers pour enfants

samedis 24 janvier, 14 et 28 février, 21 mars 2015

14h, gratuit, inscriptions au 02 35 05 61 71

Groupes

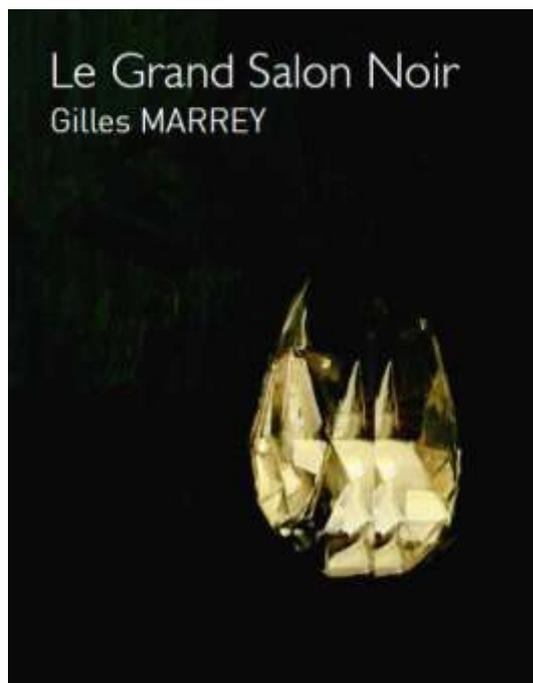
La réservation est obligatoire pour les visites en groupe, avec ou sans conférencier.

Les groupes sont admis tous les jours de la semaine uniquement sur réservation au 02 35 05 61 71.



Lièvre, 2011,
huile sur toile,
75 x 60 cm
© G.Marrey

CATALOGUE



Éditions Didier Carpentier

120 pages

20 €

Textes

Tous les formats de la nuit, Olivier Barbarant

Médusa, Amerigo Rogas

Crépuscule(s) électrique(s), Corinne Laouès

Biobibliographie

Au Centre d'Art Contemporain de la Matmut, le catalogue est en vente au bénéfice de la Fondation Paul Bennetot.

EXPOSITIONS FUTURES

Christian Bonnefoi

4 avril – 28 juin 2015

Odon

4 juillet – 27 septembre 2015

Nathalie Leroy-Fiévée & Vladimir Skoda

3 octobre 2015 – 3 janvier 2016



Christian
Bonnefoi,
Eureka VIII 2,
250 x 200 cm
© C.Bonnefoi

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA MATMUT



Libre d'accès et ouvert à tous, petits et grands, amateurs ou connaisseurs... Le Centre d'Art Contemporain est un lieu dédié aux expositions temporaires d'artistes émergents et confirmés.

Le Centre d'Art Contemporain de la Matmut ouvre au public en décembre 2011 après plusieurs mois de travaux.

Cet édifice du XVII^e siècle est bâti sur l'ancien fief de Varengville appartenant à l'abbaye de Jumièges et devient en 1887 la propriété Gaston Le Breton (1945-1920), directeur des musées départementaux (musée des Antiquités, musée de la Céramique et musée des Beaux-Arts de Rouen). De 1891 à 1898, le château subit plusieurs périodes de transformation et dès 1900, peintres, sculpteurs, musiciens, compositeurs s'y retrouvent. Aujourd'hui, la chapelle, le petit pavillon de style Louis XIII et le fronton (où nous pouvons lire "Omnia pro arte", "Tout pour l'art") demeurent les témoignages de cette époque.

Au rythme des saisons, dans le parc de 6 hectares, se dessine une rencontre entre art et paysage (arboretum, jardin japonais, roseraie). La galerie de 400m² est dédiée aux expositions temporaires, aux ateliers pour enfants, aux visites libres et guidées.

INFORMATIONS PRATIQUES

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA MATMUT

425 rue du Château

76480 Saint-Pierre-de-Varengueville

Tél. : +33 (0)2 35 05 61 73

Email : contact@matmutpourlesarts.fr

Web : matmutpourlesarts.fr

L'exposition est ouverte du 10 janvier au 29 mars 2015, du mercredi au dimanche, de 13h à 19h

Fermé les jours fériés

Entrée libre

Contacts presse

Guillaume Buiron

Attaché de presse – Groupe Matmut

Email : buiron.guillaume@matmut.fr

Tél. : +33 (0)2 35 63 70 63

Marine Lutz

Chargée de mission – Centre d'Art Contemporain de la Matmut

Email : lutz.marine@matmut.fr

Tél. : +33 (0)2 35 05 61 84