

**DOSSIER PÉDAGOGIQUE**

# Le grand Salon Noir Gilles Marrey

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

**Matmut**  
pour les  
**arts**

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



# SOMMAIRE

SOMMAIRE .....	2
BIOGRAPHIE, EXPOSITIONS & ÉDITIONS .....	4
EXTRAITS DU CATALOGUE .....	6
ANALYSE D'UNE ŒUVRE.....	11
PISTES PEDAGOGIQUES.....	14
PISTES PLASTIQUES.....	21
LEXIQUE .....	22
AUTOUR DE L'EXPOSITION .....	23
CATALOGUE.....	24
EXPOSITIONS FUTURES.....	25
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA MATMUT.....	26
INFORMATIONS PRATIQUES.....	27

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 Ornans, 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

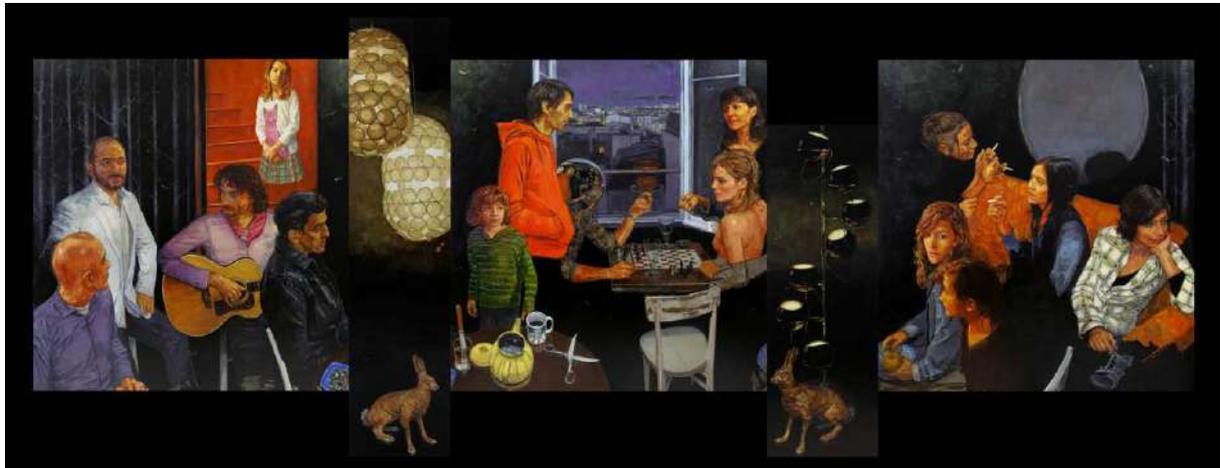
Lorsque Gilles Marrey passe, sur les conseils de son parrain le sculpteur Maxime Adam-Tessier (1920-2000), le concours de l'école des beaux-arts de Rouen en 1981, la tendance générale de l'enseignement est celle de l'abstraction froide, Jacques Poli (1938-2002) ; de la sculpture minimale, Jean-Marie 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 figinage 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.

(...)

# ANALYSE D'UNE ŒUVRE



Domaine artistique	Art visuel
Artiste	Gilles Marrey
Titre	<i>Le grand Salon Noir</i>
Date	2008 - 2014
Lieu d'exposition	Centre d'Art Contemporain de la Matmut, Saint-Pierre-de-Varengewille
Technique	Huile sur toile
Dimension	181 x 513 cm
Mots clés	Couleurs, noir, nu, figuratif, clair-obscur

## Description/ composition :

Deux éléments sont caractéristiques de cette œuvre intitulée *Le grand Salon Noir*.

Le premier est le format de la toile et le second est l'usage d'une peinture figurative assumée.

Le format et le caractère modulable des panneaux sont moins répandus à notre époque surtout pour la peinture figurative. Plus souvent rencontré aujourd'hui dans la photographie ou la peinture abstraite, le polyptyque est un héritage religieux du Moyen-Âge.

Destinés à impressionner, les retables<sup>1</sup> étaient placés sur les autels, ils constituaient des ensembles théâtraux, où les objets et les corps servaient au récit des scènes bibliques ou hagiographiques<sup>2</sup>. Ici Gilles Marrey réinterprète cet usage. Le quotidien prend la place de la vie des saints sans perdre son caractère théâtral. Ce dernier est accentué par le rapport à la lumière, les visages et les corps qui jouent sur un fond sombre, leurs attitudes et leurs traits en ressortent d'autant plus.

Par ailleurs, Gilles Marrey propose une œuvre évolutive selon les lieux et ses envies. Les panneaux, peuvent être inversés mais aussi être entrecoupés de pans « satellites ». Le *Salon Noir* à l'origine triptyque, devient *Le grand Salon Noir* avec l'adjonction de deux panneaux.

Tandis que la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle est marquée par l'hégémonie de l'abstrait, Gilles Marrey (né en 1963) compose des œuvres en contre-pied face à cette suprématie et assume pleinement de représenter les choses à l'instar des grands peintres du passé. Peignant des sujets réels et palpables, ils parviennent à dégager des sensations et des sentiments par les accumulations de personnages et d'objets. L'interaction entre ces éléments donne son sens à la scène, ou du moins l'impression voulue par l'artiste.

Dans cette scène, Gilles Marrey nous présente un lieu de vie privée, qui serait fermé sur lui-même s'il n'y avait pas cette fenêtre ouverte sur la ville. Dans ce lieu, l'artiste fait figurer son monde : les modèles ne sont pas des inconnus pris au hasard des recherches esthétiques de l'artiste, mais ses amis et sa famille.

Dans les trois panneaux majeurs, Gilles Marrey divise cette assemblée : dans un panneau les hommes (sauf Lola, sa fille, qui se tient dans l'escalier), dans un autre, les femmes assises, enfin le troisième, un groupe mixte réuni autour de joueurs d'échecs.

Cette division est inspirée par un tableau rencontré il y a trente ans à Venise, *Le jeu d'échecs* attribué à Liberale da Verona, vers 1475-1480, <http://www.photo.rmn.fr/archive/10-521557-2C6NU0Q379AL.html>.

Gilles Marrey reprend l'opposition homme/femme dans une version du XXI<sup>e</sup> siècle, rejetant les robes et les pourpoints mais gardant l'ambiguïté des rapports. Certains gestes se retrouvent, bien que modifiés, comme les bras croisés du siennois du XV<sup>e</sup> siècle, désormais enfoncés dans la poche du sweet orange.

Enfin les attitudes des personnages, leurs poses et le jeu des regards fixes peuvent rappeler certains tableaux religieux du Moyen-Âge et de la Renaissance montrant les saints et saintes figés.

---

<sup>1</sup> Retable : dans une église, construction verticale portant un décor peint ou sculpté, placée sur un autel ou en retrait de celui-ci

<sup>2</sup> Hagiographique : qui reprend l'écriture de la vie et / ou de l'œuvre des saints.

### Technique :

Dans sa conception, Gilles Marrey laisse une grande place au noir et à l'obscurité. Se jouant des ombres et des sources de lumière l'artiste renoue avec les grands maîtres du clair-obscur : Le Caravage, Giovanni Baglione, Georges de La Tour ou encore Rembrandt. Pour cela, le peintre utilise des techniques anciennes comme celle du noir d'ivoire. Obtenu par la combustion d'os, ce noir est apprécié pour son intensité mais il est très difficile d'usage puisqu'il sèche rapidement et que ses pigments ont un fort pouvoir de contamination des autres couleurs. Le danger est alors de perdre tous les contrastes recherchés par son usage.

Gilles Marrey laisse place aux changements. Là où la plupart des peintres cachent leurs retouches, il choisit parfois de laisser apparent son repentir<sup>3</sup>. Ainsi la femme habillée de noir près du canapé a trois mains... Contrairement à ses grands maîtres italiens, l'artiste a choisi de ne pas composer une œuvre complètement déterminée dès les premiers coups de pinceau. Avec des dessins préparatoires sur la toile, il s'est laissé la liberté d'ajouter et de supprimer des éléments à son gré. En associant à ce tableau une vidéo<sup>4</sup>, il constitue une double œuvre dans laquelle figurent ses changements personnels d'appréciation : la toile prend vie sous les yeux du spectateur qui regarde la vidéo, mais surtout Gilles Marrey la fait mûrir à la vue de tous dans une vidéo reprenant 7 mois et 60 heures de rush.

---

<sup>3</sup> Cf. page 8 du dossier pédagogique

<sup>4</sup> Visible sur : <http://vimeo.com/18628929>

# PISTES PEDAGOGIQUES

## Référence à la peinture italienne

Le travail de Gilles Marrey est très marqué par la peinture des maîtres italiens du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs caractéristiques sont reprises dans ses toiles.

### - La monumentalité :

Parmi les peintures italiennes les plus emblématiques, se trouvent les grands formats de Véronèse : *Le repas chez Simon* (1576) <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-repas-chez-simon> et *Les noces de Cana* (1563) <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/les-noces-de-cana>.

Ces toiles du maître vénitien sont connues pour leur taille remarquable : respectivement 9,74 x 4,54 m et 6,77 x 9,94 m. Ces dimensions s'expliquent par leur destination puisqu'elles ornaient les réfectoires des couvents.

Ce type de commande permettait aux monastères d'Italie de rivaliser entre eux selon la notoriété des artistes choisis et des œuvres réalisées. *La Cène* (1494-1498) de Léonard de Vinci [http://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_C%C3%A8ne](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_C%C3%A8ne) pour le Couvent des Dominicains de Milan figure dans ce contexte avec ses 4,60 m de haut et 8 m de large. Dans des proportions moindres, l'œuvre de Gilles Marrey reprend la monumentalité comme élément caractéristique.

D'autres artistes actuels travaillent sur la monumentalité de la peinture. Certains, comme Adolphe Cosimi usent de toiles monumentales pour peindre des portraits de personnages célèbres afin de leur rendre hommage, <http://www.li-art.net/art-design/rodolphe-cosimi>.

Les street-artistes s'affranchissent des supports traditionnels (panneaux de bois ou toiles) pour peindre sur les grands pans de murs urbains tels que Roger Somville, <http://www.rogersomville.com/oeuvres/oeuvres%20murales/zmurbx100005.jpg> ou Roa, <http://artistesanimaliers.forumactif.org/t1653-un-artiste-de-rue-roa> ou encore Inti <http://www.fatcap.org/live/inti-a-white-wall.html>. Le collage de papier est également un moyen d'afficher des œuvres graphiques dépassant parfois 10 ou 15 m de développement.

### - La théâtralité et la profusion de personnages et d'objets :

Les grandes scènes picturales italiennes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles se caractérisent par leur caractère théâtral. Notamment porté par le maniérisme, ce genre de peinture comporte un nombre important de petits détails qui paraissent souvent purement décoratifs. Pour les artistes, ces objets permettaient de réaliser des scènes de genre, tout en utilisant des sujets mythologiques ou religieux, considérés comme plus nobles.

Néanmoins la symbolique entourant ces objets pouvait délivrer des messages plus ou moins directs. Parfois mal interprétés, ces détails peuvent alors contredire ou dénaturer le sujet principal.

Véronèse eu ainsi des difficultés avec les autorités religieuses pour *Le Repas chez Lévi* [http://www.larousse.fr/encyclopedie/images/V%C3%A9ron%C3%A8se\\_le\\_Repas\\_chez\\_L%C3%A9vi/1009474](http://www.larousse.fr/encyclopedie/images/V%C3%A9ron%C3%A8se_le_Repas_chez_L%C3%A9vi/1009474). On lui reprochait de déshonorer cet épisode biblique par l'abondance d'objets et de personnages inutiles au récit. Le peintre se défendra de tout blasphème en argumentant sur la liberté de l'artiste à laisser vagabonder son imagination.

Les objets pour Gilles Marrey montrent le quotidien et son univers personnel. Il s'agit d'éléments simples de la vie quotidienne comme le mug. Cependant la présence d'un couteau dans un verre d'eau et d'une paire de ciseaux ouverts en évidence sur une table du *Salon Noir* a sans doute un sens symbolique. La nature tranchante de ces objets contraste fortement avec l'amitié qui est au centre des rapports entre les modèles et le peintre.

## Référence à la peinture médiévale et de l'époque classique

### - Le polyptyque :

Les diptyques, triptyques et divers polyptyques font partie des formats les plus caractéristiques de la période médiévale. Le retable est composé généralement d'un panneau central sur lequel peuvent se refermer des volets tenus par des charnières, il est généralement placé dans les églises et les oratoires privés. Les panneaux peuvent être constitués de peintures ou de sculptures, voire combiner les deux : le revers des volets est le plus souvent peint dans les polyptyques sculptés au-dedans. Le polyptyque médiéval participe pleinement à la liturgie : il est souvent ouvert uniquement durant les offices et les fêtes religieuses.

Selon leur lieu et leur époque de production, les polyptyques usent des formes et des couleurs différentes, par exemple le retable d'Issenheim <http://www.musee-unterlinden.com/grunewald-retable-d-issenheim.html>. Les panneaux séparés permettent de présenter les uns à côté des autres, les scènes des vies des saints et ainsi constituer un programme iconographique particulier.

Gilles Marrey réinterprète le sens habituel des polyptyques médiévaux. À la place des saints et des repères chrétiens, l'artiste installe dans son œuvre ce qu'il voit comme sacré dans son monde à savoir ses proches. La peinture religieuse montre des sujets, généralement surnaturels (Dieu, les miracles des saints) afin d'inciter à adorer ce qui est représenté.

Gilles Marrey représente le terrestre/réel mais en reprenant une forme qui appartenait au domaine religieux, il témoigne de la sacralité de sa famille, l'amitié et son environnement.

La taille des polyptyques varie selon leur usage : les œuvres de petites tailles conviennent parfaitement aux oratoires privés tandis que les objets destinés aux églises sont souvent d'une taille bien plus imposante, voire spectaculaire. *L'Adoration de l'agneau mystique*, des frères Van Eyck, conservé à la cathédrale de Gand est certainement le plus célèbre des polyptyques avec ses 24 panneaux.

Polyptyque ouvert : <http://closertovaneyck.kikirpa.be/#home/sub=altarpiece> et polyptyque fermé : <http://closertovaneyck.kikirpa.be/#home/sub=close>.

Moins présent à l'époque moderne, le polyptyque est réemployé par des peintres du XIX<sup>e</sup> siècle. Le choix de ce format est en général un choix assumé à une époque où la technique permet de créer de très grandes toiles d'un seul tenant en apparence. Péléz réalise ainsi en 1888, un triptyque, *Grimaces et misères. Les Saltimbanques*, [http://www.histoire-image.org/site/zoom/zoom.php?i=1107&oe\\_zoom=2058](http://www.histoire-image.org/site/zoom/zoom.php?i=1107&oe_zoom=2058). Chaque panneau pouvant se dissocier des autres et semblant modulable, le tout constitue un panorama cohérent.

Dans son œuvre Otto Dix use à plusieurs reprises le polyptyque. Marqué par l'horreur de la guerre et des tranchées, il se sert de références à la peinture (Dürer, Cranach, Grünewald), de thèmes anciens pour tromper la temporalité et faire des représentations qu'il donne de la guerre « 14-18 » ou de la guerre en général. Les scènes des différents panneaux se répondent et créent le récit et le discours, *La guerre* : <http://www.memorial-caen.fr/10EVENT/EXPO1418/fr/texte/099text.html>.

Dans *La Grande Ville*, Dix oppose le beau à la laideur notamment grâce au triptyque. Tandis que dans le panneau central, la bourgeoisie danse et montre un aspect brillant et quasi parfait, les deux « rabats » présente une société de prostituées et de miséreux. Le beau au centre est entouré de chaque côté par la laideur physique.

Au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, Francis Bacon livre une version personnelle du triptyque médiéval connue sous le titre de *Trois études de figures au pied d'une crucifixion*, <http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/bacon/crucifixion62.htm>. Point de départ d'une grande composition restée inachevée, ses 3 panneaux reprennent la forme médiévale en même temps qu'un thème religieux. La peinture très tourmentée et moderne de Bacon contraste avec la forme ancienne.

A notre époque, le peintre Philippe Cognée, compose des polyptyques monumentaux de grandes villes telles que Rome, Bilbao, Hong-Kong ...

Enfin, très récemment, Monique Frydman s'est inspirée des retables à polyptyques anciens pour créer *Polyptyque Sasseta*, qui reprend certains codes (forme, division en panneaux) tout en lui apportant une modernité par la couleur et l'abstraction, antithèse des peintures religieuses anciennes où l'image figurative était primordiale, [http://www.moniquefrydman.com/serie\\_tableaux.php?num=13](http://www.moniquefrydman.com/serie_tableaux.php?num=13).

#### - Le miroir :

Dans plusieurs toiles Gilles Marrey place une boule réfléchissante, sorte de miroir sphérique.

Le célèbre tableau des *Epoux Arnolfini*, peint par Van Eyck en 1434, <http://artspla-site-austral.ac-reunion.fr/Galerie/HistArts/VanEyck.html>, est célèbre pour le miroir dit de « sorcière » placé au fond de la pièce. L'arrondi permet de refléter l'ensemble de la pièce et le peintre lui-même. Pour l'artiste flamand c'est une manière de montrer sa maîtrise mais aussi de signer son œuvre d'une façon originale en s'y intégrant.

Gilles Marrey détourne cette idée en plaçant une boule réfléchissante à la place du crâne du joueur d'échec dans *Le Salon Noir*. Peut-être son propre portrait même s'il n'a pas ses pinces.

Les globes que l'on retrouve dans les *Salons* peuvent également faire penser aux œuvres du danois Olafur Eliasson qui travaille autour de la sphère, notamment dans des installations en cristal, <http://www.fiac.com/artists/eliasson-7944>.

Le jeu de miroirs se retrouve souvent dans la peinture où ils peuvent être symboles de vanité (Moyen-Âge) autant que de la fragilité de la beauté.

Par ailleurs, pour certains tableaux, un miroir cylindrique ou conique permet de discerner la scène qui est représentée. Dürer parle de « perspective secrète ». En vogue aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, ces anamorphoses permettaient, entre autres, de créer des œuvres licencieuses (notamment des scènes érotiques) mais incompréhensibles sans le miroir associé, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Domenico\\_Piola#mediaviewer/File:Rouen\\_MdBA\\_piola\\_a\\_namorphose.JPG](http://fr.wikipedia.org/wiki/Domenico_Piola#mediaviewer/File:Rouen_MdBA_piola_a_namorphose.JPG)

## Référence à la musique

En tant que grand amateur de musique et musicien lui-même, Gilles Marrey peint régulièrement des instruments, notamment des guitares. C'est visiblement lui que l'on voit au centre de l'un des panneaux du *grand Salon Noir* en train de jouer. Les pédales, ampli, basses sont représentées dans plusieurs toiles car cela participe au monde de l'artiste. Tout comme les livres, on peut les voir simplement comme des éléments faisant partie du quotidien du créateur, révélateurs de son mode de vie, de sa personnalité. Le mug avec les Beatles est parfaitement dans cet esprit.

Les instruments de musique se rencontrent souvent dans la peinture. On les trouve régulièrement dans l'art sacré : les anges musiciens font partie des sujets de prédilections du Moyen-Âge jusqu'à l'époque moderne. Il s'agit de louanges à la puissance de Dieu. Les églises étant alors les plus hauts lieux de créations musicales, <http://www.rouen-histoire.com/Anges/Anges3.htm>

A partir du XVI<sup>e</sup> siècle, les instruments sont peints dans les scènes de genre pour représenter le divertissement et l'harmonie du groupe. Certains tableaux constituent de véritables portraits consacrés à des instruments d'exception que leur propriétaire voulait immortaliser.

La représentation des instruments de musique symbolise la mélancolie, la disparition ou la fragilité de la vie terrestre comme le sont les notes qui vivent brièvement et disparaissent <https://www.mbam.qc.ca/quoi-faire/activite/activites-dexploration-en-lien-avec-la-musique/>

Enfin certains artistes ont rapproché le corps féminin de l'instrument. C'est le cas de Man Ray avec la photographie *Violon d'Ingres*, où le corps de la femme nue de dos, devient un violon, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4oknM/rnyR7R8>.

## L'acceptation du repentir

Le repentir, modification réalisée par l'artiste lui-même, est le plus généralement dissimulé dans les œuvres. Lorsqu'une « erreur » intervient dans la composition d'un tableau la plupart des peintres grattent la couche picturale pour reprendre l'œuvre sans laisser voir cette reprise. Dans d'autres cas, le peintre choisit de se servir de sa méprise pour créer un nouvel élément. La modification est dans bien des cas invisible à l'œil. Lors des restaurations d'œuvres anciennes, les rayons X et clichés infrarouges montrent ces repentirs camouflés sous la dernière couche picturale.

Alors que la majorité des peintres cachent leurs changements, Gilles Marrey laisse visibles ses doutes et ses modifications selon l'évolution de la toile. Si le nouveau personnage peint, trahit la mauvaise posture de son voisin, ce dernier peut se voir retouché et terminer avec 3 bras ou avec 4 mains, <http://www.matmutpourlesarts.fr/expositions/marrey.aspx>.

## L'importance du voyage et de l'ailleurs

Dans ses œuvres Gilles Marrey s'inspire de lieux qu'il a visités ou qu'il côtoie régulièrement. Dans une série consacrée au Sud, il utilise les symboles de cette région à savoir les plages de sable, la mer calme, la nuit claire et les palmiers. Avec ses éléments, le peintre indique le lieu et apporte une atmosphère particulière aux vacances comme la baignade nocturne, *Le bruit de la mer I*.

Dans une autre série, c'est aux Etats-Unis que nous emmène Gilles Marrey. Dans *Apographie n°6*, ou *Corner* les éléments architecturaux font directement référence à l'Amérique : les gratte-ciel et les avenues parfaitement tracées des grandes villes comme New-York. D'autres éléments nous font instantanément songer aux USA comme les taxis jaunes, les feux tricolores ou les poteaux électriques, *Telegraph street*.

Ce caractère urbain se retrouve dans les œuvres de Nathan Walsh qui représente des scènes hyper-réalistes : des buildings, des rues ou encore des cafés, <http://www.nathanwalsh.net/index.php?view=painting>.

## Le lièvre

Représenté dans *le grand Salon Noir* sur deux panneaux « satellites », le lièvre constitue la présence animale que Gilles Marrey jugeait manquante dans la version du *Salon Noir*. Animal réputé, plus sauvage que son cousin le lapin, le lièvre est associé à une symbolique variée et qui évolue selon les époques.

Le lièvre et le lapin sont des animaux plutôt nocturnes. Nombre de civilisations les associent à la lune ou au monde des ténèbres car ils côtoient l'obscurité (la mort) mais pullulent. C'est ce rôle de grand reproducteur qui est parfois mis en avant : avec jusqu'à 30 lapereaux par an, la hase est le symbole de la fécondité.

Le mâle est quant à lui un symbole de la sexualité débordante. Ces deux images en font au Moyen-Âge une figure à la fois du bien et du mal.

Le caractère craintif du lièvre, qui s'enfuit dès qu'il se sent un danger, en fait la personnification du caractère peureux. Esopé puis La Fontaine ont popularisé cette image : « il n'est, [...] si poltron sur la terre, qui ne puisse trouver un plus poltron que soi. », *Le lièvre et les grenouilles*.

L'œil large et sur le côté du lièvre lui donne cet aspect de personnage toujours sur ses gardes. Les naturalistes, notamment Buffon, pensaient au XVIII<sup>e</sup> que le lièvre dormait les yeux ouverts, à l'affût du moindre mouvement.

Les grandes oreilles de l'animal font également penser qu'il est toujours à l'écoute des bruits voire des ragots qui circulent.

En introduisant le lièvre dans le polyptyque, Marrey fait à la fois référence à Dürer, <http://www.artaujourd'hui.info/q2208-les-500-ans-du-jeune-lievre.html>, tout en ajoutant au caractère nocturne de l'œuvre puisque le lièvre sort principalement entre le crépuscule et l'aube. Cette présence est une forme de contraste, d'oxymore puisque les deux lièvres d'ordinaire timides et discrets se retrouvent au centre des hommes et à découvert avec la lumière artificielle.

## La nuit et l'obscurité

Beaucoup d'œuvres de Gilles Marrey se déroulent la nuit. Dans *Le grand Salon Noir* ou dans *Le bruit de la nuit*, l'obscurité nocturne tient une place essentielle. Moments à part, le soir et le cœur de la nuit sont propices aux rêves, mais aussi à la création pour les artistes. Elle permet de refermer son monde sur les seules parties que l'on choisit d'éclairer par des lumières artificielles. C'est aussi un symbole de danger, des bruits sans images.

Pour les peintres figuratifs, la nuit met en scène les sujets comme au théâtre, en éclairant des éléments que l'on souhaite mettre en avant et en plongeant dans l'obscurité les autres. Ce jeu de lumière vive et de noir profond trouve son plein épanouissement dans les œuvres en clair-obscur dont Le Caravage et Georges La Tour ont fait les grandes heures aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, <http://www.mbar.org/collections/guide/14-18/050.php>. La photographie redécouvre aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ce goût pour le contraste et la mise en scène accentuée entre la lumière et l'obscurité.

## PISTES PLASTIQUES

Cycle 1	<p>En découpant des images dans des revues et des publicités, les enfants sont amenés à choisir des éléments divers : personnages, objets du quotidien... Les morceaux découpés sont ensuite collés sur canson noir afin de créer des scènes plus ou moins plausibles.</p> <p>Le but est de laisser l'enfant faire ses choix, notamment dans les objets qu'il veut voir figurer dans le monde qu'il se crée. La notion de proportion peut également être aperçue par le biais des placements d'objets découpés qui ne sont pas à la même échelle.</p>
Cycles 2 & 3	<p>Les élèves sont incités à travailler le noir et le rendu des matières. Sur une feuille blanche avec un dessin pré-imprimé, ils griffonnent les diverses parties en appliquant à l'arrière de la feuille diverses matières (écorces, carton ondulé, feuilles mortes...).</p> <p>Cette technique de l'estompage au fusain permet de montrer les variations des contrastes entre le noir et le blanc selon les supports qui ont servi « d'appuis ».</p>
Collège & Lycée	<p>Le travail consiste à ajouter un volet supplémentaire au polyptyque du <i>grand Salon Noir</i>.</p> <p>Pour l'élève, il s'agit d'adapter son dessin à ce qui existe déjà. En ajoutant les éléments qu'il souhaite, il crée sa propre partie du salon, reflet de son monde personnel.</p>

# LEXIQUE

- **polyptyque** : œuvre constituée de plusieurs panneaux séparés. On parle de diptyque lorsqu'il y a deux panneaux et de triptyque lorsqu'ils sont trois. Dans certains cas, ces panneaux sont reliés entre eux comme les volets d'une fenêtre par des charnières.

- **figuratif** : œuvre qui représente une chose que l'on peut reconnaître. Par opposition à l'abstrait qui ne représente pas un objet existant mais des idées, une sensation ou un sentiment.

- **repentir artistique** : modification par le peintre lui-même de sa peinture, par la suppression, l'ajout ou la transformation d'un élément du tableau.

- **clair-obscur** : procédé qui consiste en peinture à jouer avec les ombres et la lumière afin d'accentuer les reliefs de certains éléments et ainsi les mettre en évidence.

## 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, inscription au 02 35 05 61 71

### Groupes

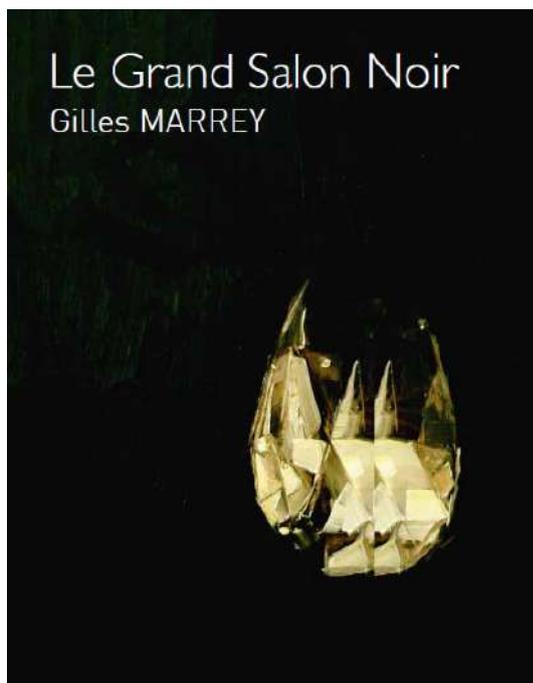
La réservation est obligatoire pour les visites en groupe, avec ou sans conférencier.

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 XIX<sup>e</sup> 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). Dès 1900, après des années de travaux (1891-1898), le château devient un lieu de rencontre pour les amis de Gaston Le Breton : peintres, sculpteurs, compositeurs et musiciens s'y réunissent. 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 ... et sculptures. La galerie de 400m<sup>2</sup> 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-Varengville

Tél. : +33 (0)2 35 05 61 73

Email : [contact@matmutpourlesarts.fr](mailto:contact@matmutpourlesarts.fr)

Web : [matmutpourlesarts.fr](http://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