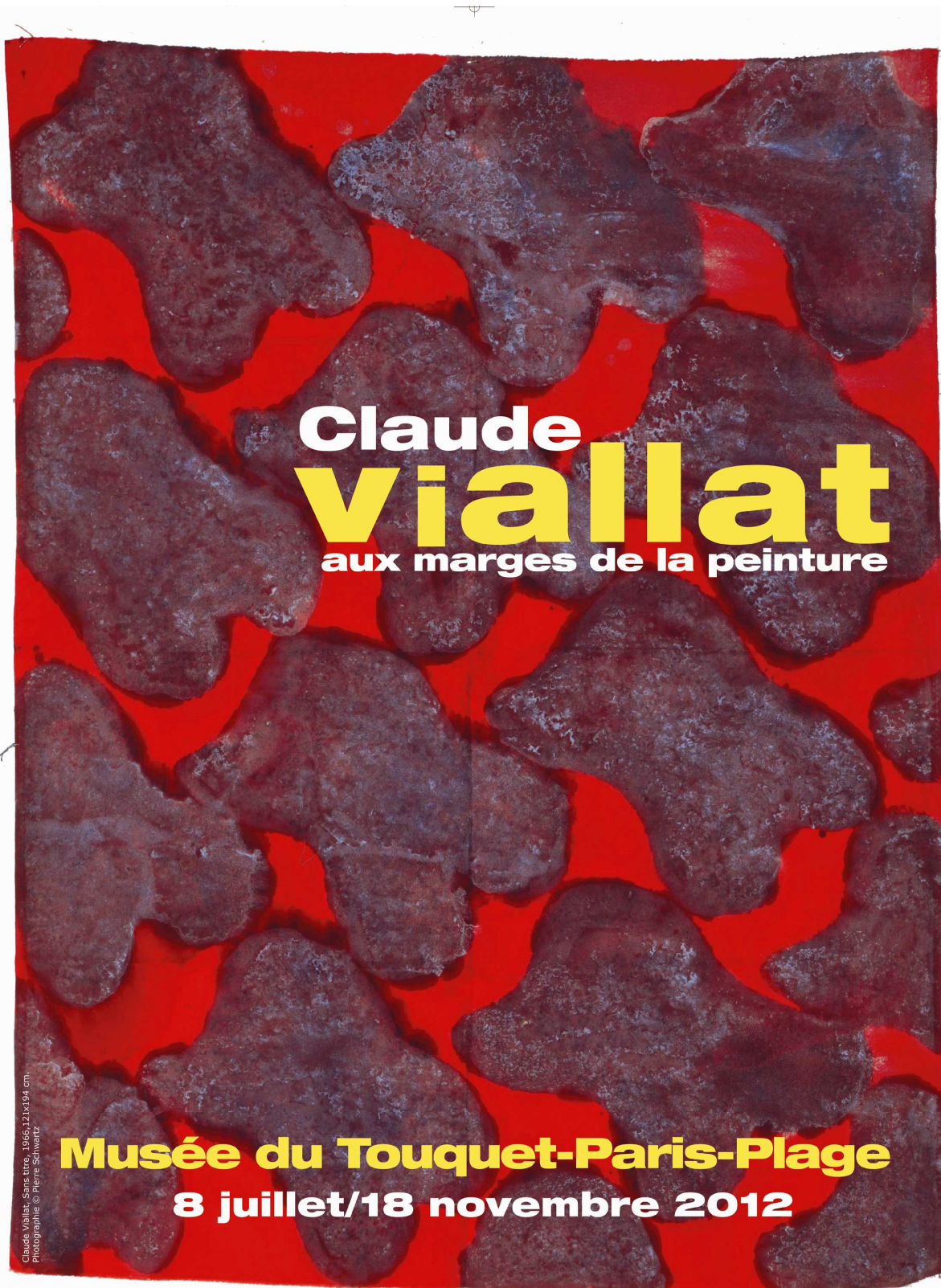


DOSSIER DE PRESSE



Claude **Viallat** aux marges de la peinture

Claude Viallat, Sans titre, 1966, 121x194 cm.
Photographie © Pierre Schwartz

Musée du Touquet-Paris-Plage
8 juillet/18 novembre 2012



UN SIÈCLE DE LUMIÈRES
LE TOUQUET PARIS-PLAGE
1912  2012



SOMMAIRE

Introduction

Par Sophie Deshayes, Directrice du Musée du Touquet-Paris-Plage

Avant-propos

Par Henry Perier, Commissaire de l'exposition

Biographie de l'artiste

Entretien

Henry Perier, Claude Viallat

Liste des œuvres présentées

Le Musée du Touquet-Paris-Plage

Visuels disponibles pour la presse

Informations pratiques

INTRODUCTION

Après avoir exposé la « Seconde Ecole de Paris » en 2011, le Musée du Touquet-Paris-Plage souhaitant s'ouvrir résolument vers la création contemporaine, va accueillir cette année un des plus importants artistes français de notre époque, Claude VIALLAT. Co-fondateur du mouvement Supports/Surfaces, il incarne ce courant qui a souhaité dans les années 1960 s'affranchir du contexte artistique de l'époque afin d'ouvrir de nouveaux champs esthétiques.

Claude VIALLAT (qui sera également membre du jury du Festival du Touquet, Trophée Alain Godon) a accepté de quitter son atelier nîmois pour se confronter à la spécificité de notre établissement. C'est une véritable collaboration qui s'instaure alors avec l'artiste qui découvre un lieu chargé d'histoire et à l'architecture si particulière dans laquelle il va installer ses œuvres monumentales faites de toiles de récupération. La visite de la ville ainsi que du musée pour repérer les lieux fut un premier pas vers cette « occupation du territoire » qui est un axe fort de sa création. Scrutant chacun des espaces dans un silence interrogateur, l'artiste s'est mis à la recherche du lieu à exploiter, du tissu à glaner, de ci de là, pour l'investir de son empreinte. L'accrochage des œuvres participe également au geste artistique du peintre : « accrocher au mur c'est tisser cette logique et arriver ainsi à faire tout un réseau d'intentions, de propositions qui vont se relancer l'une l'autre et qui vont faire un tout. Quand on installe une exposition de peinture, souligne Claude Viallat, on va installer l'intégralité, la globalité, mais en ayant l'espoir que chacun regarde chaque toile et éprouve ce rapport intime qu'est le rapport à la peinture ».

La soixantaine de toiles qui sont présentées dans cette exposition témoignent de la diversité et de la puissance de son œuvre depuis les années 1960 jusqu'à ses créations actuelles. Elève puis professeur à l'école des beaux arts, imprégné par la tradition artistique, Claude VIALLAT a toujours cherché à « faire le chemin à l'envers », désapprendre et remettre en question ses acquis pour peindre librement. L'abandon du sujet et du chevalet, la réduction de la palette de couleur et du signifié ramenés à une simple forme répétée, lui permettent par cette économie de moyen de mettre en place un vocabulaire pictural unique. Cette répétition presque compulsive, d'une forme simple, à travers un réinvestissement de l'espace et de la couleur, l'entraîne vers sa quête continuelle à dépasser « les marges de la peinture ». L'artiste s'impose une contrainte, « un cadre » alors qu'il laisse la toile libre. Il entretient un dialogue fécond et originel entre la couleur et son support, les écoutant l'une l'autre, autour d'un ballet imaginaire qui évolue aux grés des aléas de la matière, pour réinventer chaque jour la nature factuelle de la peinture.

Depuis les colorants sur toiles ou essuies mains de 1966 aux acryliques sur bâche rayée, torchons ou rideaux de musée de 2012, l'exposition emmène le visiteur à découvrir le processus de création de l'artiste à travers un parcours historique qui met en avant la diversité de ses pratiques (colorants, acryliques, carbonyl, batik sur supports variés : toiles, bas de pantalon, parapluie, taie d'oreiller à fleurs, fragments de tente avec moustiquaire, etc...) C'est également une invitation à découvrir ce lieu réinvesti par l'artiste et à entrer dans l'intimité de chacune des œuvres exposées.

Sophie DESHAYES,
Directrice du Musée du Touquet-Paris-Plage

AVANT-PROPOS

Alors que les directeurs de musée, les marchands et les critiques croient tenir avec l'abstraction qui triomphe, leur deuxième Ecole de Paris, les années soixante vont voir s'opérer un renouveau de l'image en France. C'est tout d'abord, le critique-théoricien Pierre Restany qui tire la première salve, en fondant le 27 octobre 1960, le « Nouveau Réalisme » : Yves Klein, Arman, Tiguely, Hains, Villeglé, Spoerri, Dufrêne, Raysse, signent son manifeste. César, Rotella, Christo, Deschamps et Niki de Saint Phalle vont les rejoindre. Des artistes qui vont abandonner la peinture de chevalet et participer au « baptême artistique de l'objet » avec la prise en compte d'une nouvelle nature, industrielle, urbaine et médiatique.

Un peu plus tard, c'est au tour d'autres artistes originaires de Nice et de Montpellier, Bioulès, Cane, Dezeuze, Saytour, Viallat, qui avec leur exposition au musée du Havre, en 1969, « La peinture en question » affichent clairement leurs intentions avec des tableaux qui « ne se rapportent qu'à eux-mêmes ». Pour être complet, il faut aussi citer le groupe B.M.P.T qui établit des normes créatrices similaires. Ces artistes, excepté Cane, mais avec Devade vont exposer, en 1970, à la désormais historique exposition *Supports/Surfaces*, à l'ARC, au Musée Municipal de la Ville de Paris et se démarquer radicalement des territoires balisés par l'abstraction, dont on a du mal aujourd'hui à percevoir l'importance dans cette période de l'après-guerre.

Tous ces artistes sont intéressés par l'écriture et baignent dans le climat intellectuel de l'époque : le structuralisme, la linguistique, la psychanalyse, le marxisme, le maoïsme,... Marc Devade, le théoricien du groupe est proche de la revue *Tel Quel* et fonde, en 1971, la revue « *Peintures-Cahiers Théoriques* ». Cette même année le groupe éclate, mais le principe de la déconstruction du tableau a fait son chemin et notamment chez Claude Viallat que nous présentons aujourd'hui au Musée du Touquet. Peignant à même le sol des empreintes répétitives asymétriques il nous informe que celles-ci « occupent sur un unique plan non rigide, la totalité de la toile, la débordent, n'en privilégiant aucune partie, s'attestant fragment d'infini ». Bien que n'ayant jamais vraiment participé activement à la vie intellectuelle parisienne, quarante années d'une pratique radicale de son art ont installé l'artiste du sud comme une figure majeure du mouvement *Supports/Surfaces*.

La beauté tranquille de la ville du Touquet dont les « strictes règles d'urbanisme confortent l'image d'une petite principauté » ne pouvait que réveiller cet esprit contestataire qui sommeille en lui. Le peintre a exprimé le désir de se confronter à la singularité du lieu - le musée est une vaste et magnifique demeure construite au début du siècle dernier- en exécutant spécialement des toiles pour cet événement que constitue le centenaire de la station. Et même si les nombreuses perspectives muséales qui lui ont été offertes durant sa carrière font ressurgir le culte tant honni de la personnalité, nous avons décidé de présenter au premier étage et dans la partie attenante au musée une sélection d'œuvres anciennes. Car sans faire sonner les grandes orgues, Claude Viallat fait incontestablement partie des grands artistes français et nous avons aussi souhaité évoquer la brillante épopée de cet honnête homme qui a vécu intensément son époque.

Henry Périer
Commissaire de l'exposition

BIOGRAPHIE DE L'ARTISTE

Claude Viallat est né à Nîmes en 1936, où il vit et travaille encore aujourd'hui. Il étudie à l'école des beaux-arts de Montpellier où il rencontre Daniel Dezeuze (Alès, 1942). De retour de son service militaire, il poursuit ses études à l'école des beaux-arts de Paris. Il s'installe à Nice de 1964 à 1967 où il enseigne à l'école nationale des arts décoratifs, c'est à ce moment là qu'il rencontre Patrick Saytour (Nice, 1935). Directeur de l'école des beaux-arts de Nîmes en 1979, il quitte ce poste pour devenir enseignant à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, d'où il prend sa retraite en 2000.

Membre fondateur du mouvement *Supports/Surfaces*, officiellement fondé en 1970 et dissout en 1971, son œuvre en incarne l'esthétique. Il en poursuit sans relâche l'expérimentation constitutive. Son travail, terme que la théorie *Supports/Surfaces* oppose à art ou création artistique, est fondé sur la répétition d'une forme simple fonctionnant comme un logo. Mais la forme, soi-disant trouvée par hasard, dont l'apposition sur un support découlerait des jeux décoratifs de l'habitat méditerranéen, n'est pas indéfinie. Il s'agit d'une forme organique aux signifiés indéniablement anthropomorphiques. C'est, depuis 1966, sur des supports de toile libre que ne structure plus un châssis que Claude Viallat appose sa forme. C'est la matière du support imprégné qui donne à la forme, en fonction de son tissage, de sa texture, un contour plus ou moins net, une intensité de ton plus ou moins forte. L'art de Claude Viallat se caractérise par la somptuosité de la couleur qui l'impose comme l'un des grands coloristes de l'histoire de la peinture occidentale. Artiste de renommée internationale, Claude Viallat est très présent sur la scène de l'art, et ses œuvres ont été exposées dans la plupart des lieux d'Europe, d'Amérique et d'Asie dédiés à la présentation de l'art moderne et contemporain, et figurent dans la plupart des grandes collections publiques et privées.

Quelques expositions :

- **1966** : Exposition collective avec les autres membres initiateurs du mouvement *Supports/Surfaces* (D. Dezeuze et P. Saytour) et première exposition personnelle à la galerie A de Nice
- **1968** : Première exposition à la Galerie Jean Fournier, à Paris. Jean Fournier devient son galeriste et le reste pendant trente ans
- **1970** : Exposition *Supports/Surfaces* au musée d'Art moderne de la ville de Paris. Cette exposition signe l'acte de naissance du groupe.
- **1972** : Exposition « Amsterdam-Paris-Düsseldorf » au musée Guggenheim de New York
- **1974** : Première exposition personnelle dans un musée (musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne)
- **1976** : Exposition au Palais des beaux-arts de Bruxelles
- **1982** : Rétrospective au Musée national d'art moderne de la ville de Paris (Centre Georges Pompidou)
- **1987** : Exposition au Sara Hilden Art Musuem, Tempere, Finlande
- **1988** : Claude Viallat représente la France à la Biennale de Venise.
- **1989** : Exposition au musée des Oudaïdas à Rabat, au musée d'Art moderne de la ville de Céret
- **1991** : Exposition rétrospective et historique du groupe *Supports/Surfaces*, au musée d'Art moderne de Saint-Etienne
- **1995** : Exposition au Museum Moderner Ludwig de Vienne et à l'Institut français de Tel-Aviv
- **1999** : Exposition dans diverses galeries et au musée Shanghe (Chengdu)
- **2004** : Exposition au Museo del Chopo à Mexico, au musée de Marrakech, au château de Villeneuve à Vence, au Museo Metropolitano à Monterrey (Mexique), à l'Institut égyptien d'Athènes, etc.
- **2005** : Exposition au musée Matisse, au Cateau-Cambrésis
- **2008** : Exposition au musée des Beaux-Arts de Saint-Lô
- **2011** : Exposition au musée d'Art Roger Quilliot, Clermont-Ferrand
- **2012** : Exposition au musée du Touquet-Paris-Plage.

ENTRETIEN

HENRY PERIER, CLAUDE VIALLAT

Henri Perier : *Tu es né à Nîmes, dans le Gard, dans une famille bourgeoise protestante. Ton père était notaire à Aubais comme celui de Marcel Duchamp.*

Claude Viallat : *C'est exact, mais nous ne sommes pas les deux seuls artistes à avoir une telle filiation...*

H.P : *A cette époque, n'était-on pas considéré comme un marginal quand on voulait devenir artiste, et de surcroît dans un tel environnement familial ?*

C.V : *Les grands parents maternels étaient effectivement très critiques. Par contre, je dois dire que mes parents ont été très compréhensifs.*

H.P : *Comment s'est déroulée ton enfance ?*

C.V : *Comme tous les enfants d'un village très agréable du sud de la France où la tradition taurine est très forte...*

H.P : *Et plus tard ?*

C.V : *Lorsque j'ai passé le bac, j'ai quitté la salle d'examen et je n'ai pas passé l'épreuve.*

H.P : *La question de ton avenir a dû évidemment se poser.*

C.V : *Mes parents, pour savoir quelle voie je pouvais suivre, m'ont adressé à un curé de Lyon qui faisait passer des tests d'orientation à des enfants difficiles. Il en est ressorti que je pouvais me diriger vers une carrière d'ingénieur, d'architecte... Mes parents privilégiaient une école d'ingénieur, mais redoutaient de me savoir seul dans une chambre, loin de la famille.*

H.P : *Comment es-tu rentré, en 1957, à l'école des Beaux-Arts de Montpellier ?*

C.V : *Finalement, n'ayant pas le bac en poche, j'ai été orienté vers la profession de commis d'architecte. Il existait des cours du soir à l'école des beaux-arts, à Montpellier, qui avaient lieu de 19 à 22 heures. Lorsque je suis allé m'inscrire, le secrétaire m'a informé que je pouvais tout aussi bien demander à être admis aux beaux-arts. Mais a-t-il précisé si j'étais reçu j'aurais alors des journées très chargées de 8 à 22 heures... J'ai répliqué, enthousiaste, que cela n'était pas un problème, ce qui a rassuré et rendu heureux mon père qui m'avait accompagné. Dans la foulée, le secrétaire m'a demandé si je désirais faire de la peinture. Il ajouta qu'il y avait, justement ce jour-là, un concours pour « monter » à l'atelier de peinture et que celui-ci ayant commencé la veille se terminait ce jour à 18 heures, mais si je le souhaitais je pouvais m'installer dans la salle où avait lieu le concours d'admission et tenter ma chance. C'était la première fois que j'utilisais un fusain... A mon grand étonnement, je fus l'un des cinq candidats reçus à ce concours !*

H.P : *Le destin s'est donc mis en marche et une vocation émerge.*

C.V : *Je me dois d'ajouter que, dans le jury, il y avait Camille Descosy, Jean-Raymond Bessil, et le père de Daniel Dezeuze, Georges Dezeuze, qui par la suite ont été mes professeurs. Ils m'ont imposé de faire un an de dessin avant d'avoir accès à cette fameuse classe de peinture. J'ai donc laissé tomber les cours de commis d'architecture. Et je me suis passionné pour le dessin et cette passion est toujours aussi vive aujourd'hui.*

H.P : *Te souviens-tu des premiers livres d'art que tu as eus entre les mains ?*

C.V : *Non, mais je me rappelle avoir vu une exposition d'Auguste Chabaud, à Nîmes, en 1955, à la galerie Jules Salles, qui m'avait littéralement bouleversé. Ma famille n'avait pas un grand*

intérêt pour l'art, mais je me souviens, tout de même, d'une visite au musée de Grenoble. Je connaissais, d'autre part le musée de Nîmes.

H.P : *Qu'est-ce qui t'avait impressionné chez Chabaud ?*

C.V : Son dessin fort, libéré de tout académisme, ses rapports de couleurs très sombres. La découverte de l'œuvre Chabaud fut alors un vrai choc pour moi et m'a laissé un souvenir encore très prégnant aujourd'hui.

H.P : *Je crois savoir que la poésie t'a toujours intéressé.*

C.V : Au lycée, dès que j'avais un moment j'écrivais des poèmes et j'ai continué à acheter des livres de poésie pendant mes études aux beaux-arts de Montpellier. J'ai ainsi acheté tous les ouvrages de la collection « Poètes d'aujourd'hui » éditée par Pierre Seghers.

H.P : *Quant es-tu entré comme professeur aux Beaux Arts ?*

C.V : J'ai étudié à l'école des beaux-arts de Montpellier jusqu'en 1959, date à laquelle j'ai obtenu le CAFAS. Puis je me suis présenté au concours d'entrée à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris mais je n'y suis resté finalement qu'un mois car j'ai été appelé au service militaire. C'était le temps de la guerre d'Algérie.

H.P : *J'imagine qu'alors que tout est devenu moins drôle...*

C.V : J'étais anti-militariste, je lisais assidûment *Le Canard Enchaîné*. Aux Beaux-Arts à Paris, j'avais rencontré Joël Kermarrec.

H.P : *Il est facile de comprendre dans quel état d'esprit tu te trouvais pendant cette période de ta vie.*

C.V : J'ai tout de même « fait » l'Algérie. J'y suis resté douze mois, après quatre mois de « classes » à Briançon et une affectation durant douze mois à Marseille dans un régiment du train des équipages. Briançon fut un calvaire pour moi car je ne suis pas un homme de la montagne. Ne pas voir l'horizon m'angoissait. De plus, nous étions contraints de damer des pistes enneigées. J'étais toujours à la traîne. Jusqu'au jour où j'ai décidé de déclarer que j'avais des pieds plats. Grâce à un médecin complaisant, j'ai été exempté de marche. Puis j'ai été transféré au train des équipages et affecté comme dactylo dans les bureaux de ma compagnie.

H.P : *As-tu du temps à consacrer à la peinture ?*

C.V : Je continue alors à dessiner. Je dessine des personnages dans l'esprit de Goya, des personnages qui portaient leurs propres têtes ou des pendus. Cela inquiétait beaucoup les gens autour de moi. Je suis donc allé consulter un « psy » qui m'a dit : « Vous êtes un artiste et vous payez d'un côté ce que vous avez en trop de l'autre ». Je me suis rendu compte plus tard que j'avais été qualifié X3, ce qui signifiait que je n'avais pas le droit de me servir d'une arme à feu !

H.P : *A quelle date quittes-tu l'enfer algérien ?*

C.V : Fin 1961. J'ai eu le temps de me retrouver intégré dans la police militaire et de vivre dans ma garnison le « putsch » d'Alger. Notre caserne a été occupée par les parachutistes. Une de leurs compagnies avait encerclé le cantonnement de notre régiment et pointait les armes sur nous... Des moments difficiles à oublier. C'est aussi l'époque où j'ai eu une véritable activité de peintre en bâtiment. J'ai fait de la peinture jaune sur les routes, de la fausse pierre sur des vraies pierres et j'ai aussi repeint la villa du colonel. J'ai même peint avec du DDT. Plus personnellement, j'ai pu travailler, en me cachant sous un escalier. J'ai peint de petites œuvres inspirées par Picasso, Siqueiros et Chabaud...

H.P : *Exit l'Algérie. Que se passe-t-il lorsque tu reviens ?*

C.V : J'ai passé le diplôme national à Montpellier. Je me suis marié avec Henriette et je suis « monté » à Paris pour me retrouver, de 1962 à 1963, aux Beaux-Arts, dans l'atelier de

Raymond Legueult, peintre de la réalité poétique, un homme très aimable, paternaliste qui m'a fait revenir à la peinture figurative. D'une peinture de matière, je suis passé à une peinture de natures mortes. Nous avons eu, Henriette et moi la possibilité de « monter » en loge et de concourir pour le Prix de Rome. Cette année-là, en 1963, c'est Roger Blaquière qui obtint le Premier Grand Prix. En 1963, tous ceux que je connaissais, Bioulès, Parmentier, Buraglio, Dufau, Kermarrec ont concouru, mais en exécutant des œuvres dans une forme et un esprit qui étaient à l'opposé de ce que nous avons appris et que nous appelions de la « touille »...

H.P : *C'est dans la foulée que tu deviens professeur des beaux-arts.*

C.V : Par l'intermédiaire de Monsieur Fages l'inspecteur des Beaux Arts, un toulousain, j'obtiens, en 1965, un poste à La Seyne-sur-mer, dans une école qui préparait à l'entrée à l'école des beaux-arts de Toulon. J'y ai enseigné le dessin. J'ai introduit, dans les cours, la pratique du collage. Je demandais aux étudiants d'apporter des revues qu'ensuite ils découpaient pour réaliser des collages. Jusqu'au jour où j'ai été convoqué par le maire qui m'a informé que j'étais viré car j'incitais mes étudiants à faire les poubelles ! Ce qui était faux. J'ai donc été renvoyé et je me suis retrouvé à la case départ, dans mon village à Aubais. Mon père se demandait à nouveau ce qu'il allait bien faire de moi. Il m'a proposé de reprendre et de gérer une station-service... Je lui ai répondu que j'allais me présenter ma candidature au concours pour un poste d'enseignant à l'école des beaux-arts de Nice.

H.P : *Tu as donc été reçu.*

C.V : Oui, premier... On m'a confié une classe de peinture. Je peignais alors des choses très éclectiques proches du pop art, de la peinture abstraite américaine, de Pollock notamment.

H.P : *C'est pendant cette période, en 1966, que tu assistes à l'exposition « Vingt ans d'art contemporain » à la Fondation Maeght qui ne va pas être sans conséquence et qui va entraîner une véritable prise de conscience.*

C.V : J'y ai fait un constat. J'ai compris que peindre comme Soulages et Poliakoff ne s'apprenait pas ! Je me suis dit, pour parler simplement : « Tu ne peux pas continuer à faire ta salade niçoise ». Il faut ajouter qu'à Nice j'ai eu une pléiade d'étudiants fantastiques comme Martin Miguel, Vivien Isnard, André Valensi, Noël Dolla, Stéphane Régianni, Max Charvolen, Serge Maccaferi. J'ai beaucoup travaillé avec eux.

H.P : *C'est donc une période heureuse sur tous les plans.*

C.V : Oui ! Mais l'expérience va vite tourner court, car je me suis fait virer une nouvelle fois ! Chaque professeur avait sa classe. J'avais demandé aux étudiants de remplacer les publicités et autres images de femmes à poil qui tapissaient les murs, par des reproductions de Matisse que l'on trouvait publiées en double page dans la revue *Arts*. Une initiative très mal perçue par un surveillant qui exigea d'un des étudiants leur retrait immédiat. Son refus entraîna son exclusion, ce qui provoqua un mouvement de solidarité chez les autres élèves qui décidèrent de quitter l'école et d'aller s'inscrire à Marseille. Panique dans l'administration qui m'a demandé d'intervenir et d'empêcher ce mouvement, cet exil, qui eût pu nuire à la réputation l'établissement. Ce que je fis. Mais le directeur m'en tint rigueur et m'a renvoyé, malgré les excellents résultats obtenus par neuf de mes étudiants. J'ai reçu de l'administration un télégramme m'enjoignant à me présenter à l'école des beaux-arts de Nancy.

H.P : *J'imagine ta réaction après cette nouvelle déconvenue.*

C.V : J'étais détruit, déprimé. Le hasard met sur mon chemin un représentant syndical qui me conseille de présenter mon dossier à Dijon, Lyon et Chartres, ce qui accroît mon malaise et mon inquiétude. Je suis finalement admis, en septembre 1967, à enseigner à Limoges avec, toutefois, interdiction formelle du ministère d'enseigner la peinture, car avec Picasso comme référence, « je déformais les étudiants » ! Pendant un an j'ai donc prodigué des cours de dessin. Toutefois très rapidement, grâce à la complicité d'un professeur, et probablement du directeur, j'ai pu me réfugier dans un petit cagibi pour m'adonner, avec les étudiants qui le souhaitaient, à la peinture.

H.P : *Tu te caches vraiment pour enseigner la peinture ?*

C.V : Je ne me cache pas vraiment. Un étudiant que j'avais préparé dans la clandestinité obtint son diplôme avec les félicitations mais en étant présenté par un autre professeur... L'année suivante j'avais à nouveau un atelier de peinture.

H.P : *Revenons à Nice, au début de Supports/Surfaces*

C.V : A Nice, je rencontrais souvent Ben. Autant dire que cette fréquentation n'était pas appréciée à l'école. Son magasin était situé à cinquante mètres de celle-ci. Dans le même temps, j'avais sympathisé avec Jacques Lepage, critique d'art et organisateur d'expositions admiré, vite devenu un ami et qui m'a conseillé dans mon travail qu'il aimait. Cette rencontre fut capitale pour moi, comme le fut celle de François Bret, directeur des Beaux-Arts de Marseille et peintre de talent, ou celle encore du docteur Pujol de Nice, professeur d'anatomie à l'école. Ce sont des gens qui ont beaucoup compté pour moi et qui m'ont aidé à tenir le coup.

H.P : *Quels sont les artistes que tu côtoies ?*

C.V : Arman, Ben, Marcel Alocço, Claude Gilli, Bernar Venet, Albert Chubac. Mon travail commence alors à changer. J'ai commencé à peindre sur des toiles qui n'étaient pas préparées, des toiles laissées crues, avec de la gélatine chaude mélangée avec des colorants. Jusqu'en 1966, mes toiles étaient tendues sur châssis.

H.P : *Une année importante 1966*

C.V : C'est l'année où avec Jacques Lepage nous avons organisé l'exposition *Impact* à Céret . J'y présente le dos d'une toile, une œuvre que j'ai laissée au musée de Céret et que j'ai récupérée par la suite. Je participe aussi à une exposition à Antibes avec Arman. C'est cette même année que nous séjournons en famille à Campredon. Sur la terrasse de la maison que nous occupons je me livre à des expérimentations. Je travaille sur des draps fixés sur châssis. Je prends modèle sur les maçons de la région qui utilisaient des chiffons trempés dans des seaux de couleur avec lesquels ils tamponnaient les murs pour les décorer.

H.P : *C'est à ce moment que tu cherches une forme ?*

C.V : J'étais très lié avec Parmentier et je cherchais des idées de distanciation, de neutralité, une peinture qui ne soit plus une peinture académique, qui soit même à l'opposé de tout ce qui était admis, convenu, enseigné. Je voulais effectivement trouver une forme. J'ai récupéré un morceau de mousse de polyuréthane que j'ai découpé. J'ai obtenu une forme oblongue. Je l'ai trempée dans de la couleur noire et je l'ai pressée sur la toile. Le résultat était moyen. De plus je n'arrivais pas à me débarrasser de cette couleur noire. J'ai plongé ce morceau de mousse dans un seau rempli d'eau de javel pensant que pendant la nuit il blanchirait. Le lendemain tout était parti en morceaux, la forme oblongue et régulière était devenue autre, semblable à la forme que j'utilise depuis. Je tenais donc « ma » forme.

H.P : *C'est bien cette année là que ton œuvre bascule, avec finalement un processus aléatoire.*

- Complètement aléatoire ! C'est le résultat d'une manipulation totalement hasardeuse qui m'a offert, donné cette forme avec laquelle mon travail se génère depuis lors.

H.P : *Ce cadre que tu t'es fixé et qui pour l'observateur peut paraître très contraignant suscite des polémiques surtout pour ceux qui s'obstinent à ne voir que cela. Il semble aussi que c'est à la suite de ton voyage à New York, de ces tableaux de Pollock que tu as pu voir que tu aies choisi cette voie dans l'abstraction.*

C.V : S'il est exact que c'est aux États-Unis que j'ai vu pour la première fois des œuvres de l'artiste américain, c'est toutefois à l'exposition de Beaubourg en 1982, que j'ai compris que Pollock ne marchait pas sur ses toiles comme je le croyais. Il peignait à partir des quatre bords à l'aide de boîtes trouées emplies de peinture dont il aspergeait la toile en cours posée à même le sol de l'atelier. On voit très bien ce processus dans le film réalisé par Hans Namuth. Or, en 1958-59, lors de ma première rencontre avec ses œuvres, il était évident pour moi que Pollock marchait sur la toile en cours, la travaillait de l'intérieur, se plaçait dans l'arène de la toile, selon l'expression célèbre d'Harold Rosenberg. La vue de ses œuvres a produit en moi comme

un court-circuit qui m'a reconduit à un souvenir d'enfance. Lorsque j'étais à la communale à Aubais, la femme de ménage qui avait en charge notre classe repoussait toutes les tables et les chaises sur les côtés et, tout en marchant, aspergeait d'eau avec un entonnoir le sol de la classe qu'ensuite elle balayait. Les premières reproductions des peintures de Pollock dans les revues françaises étaient en noir et blanc et de petite taille. Il était difficile de percevoir précisément le processus de travail adopté par l'artiste. C'est pourquoi, lorsque j'ai vu ses œuvres pour la première fois, il était clair pour moi qu'il marchait sur ses toiles, dans ses toiles. Je me suis senti en quelque sorte adoubé et j'ai eu le sentiment d'avoir reçu l'autorisation de marcher aussi sur les miennes !

H.P : *Quand as-tu réellement choisi de remettre en cause les codes picturaux établis avant toi et cette voie de l'abstraction ?*

C.V : Je considère que, depuis Pollock, la plupart des peintres s'enferment d'eux-mêmes, en définitive, dans une impasse. Ils ont une méthode, un système qui les encadre. Ils savent bien ce qu'ils ne veulent pas faire. Au fond, ils margent très bien leur travail, en s'engageant délibérément jusqu'au fond de cette impasse. C'est en tout cas ce que je fais avec ma peinture. Je reste toujours dans le cadre que je me suis fixé, au fond de l'impasse et j'essaye toujours de repousser plus loin ce fond. Finalement, c'est là où je ne veux pas aller, dans les marges, que j'ai tout à gagner.

H.P : *Ta dernière toile sur un châssis date de l'exposition Impact en 1966, au musée de Céret, à côté de Buren, Rouan, Toroni, entre autres, qui sont tous des artistes qui veulent remettre en question le tableau de chevalet.*

C.V : C'est effectivement à Impact que j'ai présenté ma dernière toile sur châssis, mais je n'en ai montré que l'envers. A Nice, j'avais beaucoup travaillé sur des toiles déployées directement sur le sol, un sol fait de gravillons, ce qui avait pour effet de coller ces gravillons sur l'autre face où ils laissaient leur empreinte. Après avoir secoué la toile pour les en décoller, je disposais, en fait, de deux images. De cette période datent des toiles dont je pouvais et peux toujours montrer les deux faces, les deux côtés, le recto et le verso.

H.P : *On peut le souligner, tu romps vraiment avec la tradition de la perspective de la Renaissance.*

C.V : Oui. En fait, j'ai appris le métier de peintre avec Camille Descossy, de manière très académique et je n'ai eu de cesse que de me servir de ce métier pour le « retourner » complètement, le déconstruire, le déplacer. Aujourd'hui, lorsque je travaille une toile de couleur, je décide de la couleur que je vais utiliser mais je ne sais pas comment la toile va me restituer cette couleur. Les dessous modifient la couche supérieure. Le support, sa matérialité, sa couleur, déterminent ce que la toile donne à voir.

H.P : *Tu emploies toutes sortes de supports. Y a-t-il une forme de jouissance de commencer ses peintures sur un support qui a déjà sa propre histoire ?*

C.V : Bien sûr ! Si je peignais sur des toiles qui soient toujours identiques, je finirais par connaître la manière dont le support restitue la couleur. Les supports sont souvent des tissus de récupération, usés, qui ont eu une vie antérieure. Lorsqu'ils ont subi des avanies, lorsqu'elles sont déchirées, trouées, je les rafistole avec des pièces de tissu qui vont jouer leur propre partition dans la toile. Si par exemple j'ai un drap qui a été maculé par un « pissa » ou par des fientes d'oiseau, je m'emploie à faire en sorte que ces taches, ces salissures, participent à la couleur du tableau, confère à celle-ci une sorte de « rareté », de qualité inattendue. J'inverse ainsi la situation et ce qui était « sale » devient si j'ose dire délectable, succulent.

H.P : *Que se passe-t-il l'année suivante en 1967 ?*

C.V : Je rencontre Patrick Saytour qui à Nice réalise des cartes en relief. Nous discutons beaucoup et nous commençons à exposer ensemble. Parmentier m'avait demandé fin 1967 de faire partie d'un groupe avec Daniel Buren et Daniel Toroni, mais j'étais impliqué dans ce que l'on appelait l'école de Nice et ils étaient farouchement contre. Je n'ai donc pas participé à la

création de ce groupe et c'est Olivier Mosset qui m'a remplacé. J'ai en revanche exposé avec Dezeuze et Saytour lors de manifestations de l'école de Nice.

H.P : *Il semble que l'exposition de Coaraze soit une date importante.*

C.V : C'est exact. Jacques Lepage nous a proposé de participer à une exposition, en extérieur, à Coaraze, un village où habitait Bernard Pagès. André Valensi a photographié et filmé l'événement. Puis un petit catalogue a été édité qui en conserve, avec ce film, la mémoire. L'exposition a été ensuite montrée à la galerie Jean Fournier dans laquelle j'ai exposé à partir de 1967.

H.P : *En 1969, avec Cane, Dezeuze et Saytour tu participes à l'exposition « La peinture en question » au Havre. Vous affichez clairement vos intentions dans le catalogue où l'on peut lire que « la peinture et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes ».*

C.V : Il est exact que ma biographie n'interfère pas avec ma pratique de peintre. Elle n'est ni visible, ni lisible dans mes toiles qui n'en sont en rien l'expression, l'illustration. La forme n'a pas d'arrière-plan, d'ailleurs, « d'arrière-pays ». Elle ne renvoie pas à un vécu hors de la pratique. Mes œuvres, mes toiles, ne renvoient effectivement qu'à elles-mêmes ou aux autres de mes toiles dans la continuité de mon travail. Avec le temps des séries bien sûr se construisent, s'établissent, laissant percevoir une logique qui s'impose dans son cours.

H.P : *Le structuralisme, la linguistique, la psychanalyse, le marxisme, constituent l'environnement intellectuel de l'époque...*

C.V : Je ne peux pas dire que j'ai bien et précisément lu Marx. J'étais occitaniste. Si on me conseillait de lire un livre j'avais tendance à ne pas le faire... Par contre, j'ai été très intéressé par les textes d'André Leroy-Gourhan et de Maurice Blanchot à propos desquels nous avons eu avec Lepage des conversations animées. Je me dois d'ajouter que je n'ai aucune formation philosophique et que je suis davantage intéressé par la poésie.

H.P : *Tous ces peintres avec qui tu as des affinités, parmi lesquels il ne faut pas oublier le groupe BMPT, écrivent sur leur travail. D'autre part il existe un engouement pour une théorie marxiste de l'art contemporain. La revue Tel Quel joue un rôle important...*

C.V : Je considère que la peinture est politique. Comme le sont tous nos actes. Mais je viens de la petite bourgeoisie et je n'ai jamais eu la vocation d'être un censeur !

H.P : *Quelle est la genèse de l'exposition désormais historique à l'ARC, en 1970, au Musée d'Art moderne de la ville de Paris ?*

C.V : À l'instigation de Joël Kermarrec j'avais demandé à Pierre Gaudibert de concevoir une exposition de groupe. L'idée en fut acceptée, l'exposition fut décidée, puis annulée. Mais elle eut lieu l'année suivante. À cette exposition il fallait un titre. Nous nous sommes donc réunis Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, Vincent Bioulès et moi, à Aubais, chez mes parents. Bioulès a proposé le titre : Supports - Surfaces. Il souhaitait cependant, ne pas faire partie du groupe et d'être simplement invité à participer à l'exposition. Comme l'a été Valensi. Dezeuze a proposé d'inviter Marc Devade. Bien que j'aie peu d'affinités avec son travail, il venait en appui par son travail sur la couleur. Louis Cane que j'avais rencontré à Paris souhaitait, lui aussi, y participer. Je dois dire que d'une part je ne comprenais pas ses tampons « Louis Cane artiste peintre » et que d'autre part une telle subjectivité aussi clairement affichée était difficilement acceptable pour nous qui souhaitions la faire disparaître de notre pratique ! Cane a suggéré d'intégrer Martial Raysse. J'étais horrifié par cette idée et je m'y suis opposé ainsi que Saytour. Le jour du vernissage un tract a circulé, indiquant que Cane n'avait pas été accepté parce qu'il était communiste. Ce qui était absolument faux.

H.P : *Le maoïsme qui dans ces années-là a enflammé toute une jeunesse occidentale...*

C.V : C'était incompréhensible pour moi. Cela ne me touchait pas. Je n'avais pas assez d'information sur le sujet. J'étais très proche de Robert Lafont, le grand député occitaniste de Nîmes qui s'était présenté aux élections présidentielles.

H.P : *Pour nous recentrer dans le domaine de la peinture, nous pouvons affirmer que Viallat c'est une subjectivité refoulée le plus possible et la mise en place d'un système. Ce qui fait, au fond, deux contraintes. Tu es un des rares artistes à travailler ainsi.*

C.V : On peut aussi citer Niele Toroni et François Ristori. C'était dans l'air du temps. Mon système est en définitive un cul-de-sac. Je m'installe en son fond et j'essaye avec opiniâtreté de le repousser. J'ai en fait une très grande liberté.

H.P : *Ta grande force est d'avoir su imposer ta vision au monde.*

C.V : Pas de réponse

H.P : *Si tu n'as pas publié de manifeste tu es cependant vigilant sur ce que l'on écrit sur toi.*

C.V : Je me souviens de Marcelin Pleynet qui avait écrit un très beau texte pour mon exposition personnelle au musée de Céret. Il souligne dans cet essai que la seule critique qu'il peut faire au sujet de ma peinture c'est qu'il y a inadéquation entre la forme et le format. Je lui ai écrit que la force de mon travail c'est qu'il n'y pas d'adéquation entre la forme et le format. Car sinon je composerais. Mon apposition de la forme, c'est en fait plus une répartition dans une surface qui pourrait se continuer indéfiniment que quelque chose de fermé par les quatre côtés du tableau.

H.P : *Tu te définis comme un peintre et non comme un artiste.*

C.V : Effectivement, je me définis comme un peintre. Mon travail est pour moi un travail critique sur la peinture. Pour être un bon artiste, il faut que les couleurs soient bonnes, que ce soit du beau métier, que les matériaux soient qualitatifs, que les œuvres soient signées. J'ai pris tout cela à l'envers... Il m'arrive de travailler avec du bleu de méthylène, du mercurochrome, des colorants mordants. Je peins sur des supports qui ne sont pas de qualité, je ne signe pas. J'essaye de dévaloriser la peinture mais en étant positif...

H.P : *Certains voient deux périodes dans ton travail.*

C.V : C'est inexact, il y en a plus. Par exemple, celle que Bernard Ceysson a appelé la période « pourrie ».

H.P : *Tu as cité plusieurs fois cité Fournier. Comment l'as-tu rencontré ?*

C.V : C'est Parmentier qui me disait toujours que la seule galerie intéressante pour nous était celle de Jean Fournier. En 1966, je suis allé à Paris avec des toiles dans une valise, bien décidé à faire le tour des galeries. J'entre dans la galerie, pose la valise à mes pieds et attends que quelqu'un se manifeste. Fournier et sa secrétaire associée, Denise Sugar, me voient là, planté avec la valise à mes pieds. Je leur dis que j'arrivais de Nice et que je souhaitais leur montrer des tableaux. Rendez-vous est pris pour 18 h. Je leur demande si je peux laisser ma valise dans la galerie. Lorsque je reviens, je suis le témoin d'un psychodrame entre Jean Fournier et Denise Sugar qui se faisait copieusement engueuler. Une situation qui me met mal à l'aise. Finalement, Fournier me demande où sont mes peintures. Il semble surpris lorsque je lui réponds qu'elles sont dans ma valise. « Posez vos tableaux contre le mur » me dit-il en descendant au sous-sol. J'étale mes toiles par terre, certaines faisaient deux mètres sur deux. Et, à nouveau, surprise de Jean Fournier lorsqu'il remonte dans sa galerie. « Sachez que je suis intéressé, me dit-il, que comptez-vous faire ? ». « Écoutez, j'avais l'intention de voir vos confrères, mais cela me semble inutile ». La conversation prend fin après une question du galeriste qui me demande de lui laisser la valise jusqu'au samedi. J'accepte en l'informant toutefois que je devrai la récupérer à 10 heures 30, car j'ai un rendez-vous avec René de Montaigu, un important et célèbre collectionneur de l'époque. Fournier apprécie.

Je suis donc revenu le samedi et Jean Fournier, heureux, m'a informé que mes toiles avaient été exposées très brièvement dans la grande salle du musée des Arts décoratifs. Son directeur François Mathey s'était montré enthousiaste. J'ai proposé à Fournier à qui j'avais demandé auparavant de fixer les prix, de lui donner la moitié de la somme du produit de la vente des deux tableaux que René de Montaigu m'avait achetés, ce qu'il a refusé.

H.P : *Y a-t-il des œuvres que tu n'as jamais voulu vendre ?*

C.V : Henriette choisit des toiles. C'est, en fait, sa collection.

H.P : *Comment se déroule ta journée ?*

C.V : Je viens à l'atelier à 9 heures. Puis je vais au café boire un ou deux cafés « serrés » et à 10 heures pile je commence à travailler. Je déjeune avec Henriette, puis à 16 heures je vais à nouveau au café pour deux autres cafés « serrés ». Je rentre chez moi vers 18 heures

H.P : *Tu es un vrai aficionado, un passionné de corrida, que dis tu lorsque tu rencontres des anti-corrida ?*

C.V : Je leur dis que j'aime la corrida (rire). Je connais bien Muriel Marland-Militello la députée anti-corrida de Nice. Je lui demande, chaque fois que je la rencontre, de m'envoyer des documents anti-corrida car je collectionne tout ce qui se rapporte à la tauromachie, mais elle ne l'a pas encore fait...

H.P : *Est-ce que cette véritable passion que tu as pour les taureaux, ces scènes que tu peins dans un style naïf ont un quelconque rapport avec la colonne vertébrale de ton œuvre, celle abstraite qui a fait ta renommée ?*

C.V : Ma jeunesse s'est déroulée dans un environnement taurin. Très jeune, j'ai « raseté » en amateur. J'ai participé à des courses libres, des courses camarguaises où il faut attraper une cocarde fixée aux cornes d'un taureau. J'enrichis constamment une collection de plus de trente mille pièces déposée au musée des cultures taurines de Nîmes.

J'ai dessiné pendant longtemps des « tauromachies ». Lorsque je les exécute il faut savoir que je le fais sur une table et non par terre comme pour mes toiles. J'aborde le sujet de la manière la plus simple, la plus immédiate, la plus évidente en puisant dans ma mémoire. Ce sont effectivement des images figuratives traitées selon un mode naïf et je dois dire que cela m'a culpabilisé pendant longtemps. En fait, jusqu'à l'exposition d'Arles, en 2002, où j'ai montré un très grand nombre de ces peintures. J'ai alors réalisé qu'il y avait tout de même un rapport entre ces deux champs de ma création. Tout d'abord dans les supports, je peux travailler sur des couvercles de boîtes, de boîtes de peinture, de boîtes de camembert, des supports légers, dérisoires qui peuvent porter une image. Je mets aussi le moins possible de couleur. Il n'y a jamais de trompe-l'œil ou de trucage, pas de mystère, pas de référence à un savoir, au métier...

H.P : *En 1971, le groupe éclate. Quelle est ta position par rapport au label Supports/Surfaces ?*

C.V : J'ai quitté le groupe à l'exposition au théâtre de Nice. Elle était physiquement fracturée en deux, ceux qui exposaient dans la salle des pas perdus et ceux qui présentaient leurs œuvres dans la salle de théâtre. La scission s'est faite à partir de ce positionnement. À Nice, Saytour, Valensi, Dolla, Toni Grand prenaient leur distances avec *Tel Quel*. Avec donc Bioulès, Arnal, Dezeuze, Cane, Devade. Devade se voulait le théoricien du mouvement, ce qui nous faisait renâcler de plus en plus. Bioulès et Arnal sont allés à la préfecture de Montpellier pour déposer le label Supports/Surfaces. Avant l'exposition de Nice, j'avais envoyé ma démission car les orientations ne me convenaient plus. Cane m'a répondu par un télégramme me demandant de ne pas la rendre publique. Mais *Peinture / Cahiers théoriques* a publié ma lettre avant que l'on puisse en discuter. Il y a donc eu rupture.

H.P : *Tout cela est très curieux, car quarante années ont passé et tu apparais souvent dans les commentaires comme le leader, la figure de proue de Supports/Surfaces !*

C.V : Je pense que cela vient du fait que j'étais le seul à avoir une galerie et Jean Fournier était quelqu'un de très actif. Il faut savoir que l'on ne cessait de me dire de quitter la galerie car pour mes amis il y avait incompatibilité à être représenté par une galerie tout en faisant partie du groupe... Je n'avais rien à reprocher à Fournier qui se révélait très précieux. Il m'a consacré nombre d'expositions après 1970. J'ai toujours pris les choses de la manière la plus simple et considéré que je n'avais de compte à rendre qu'à mon travail ! J'ai, en tout cas, toujours essayé de fonctionner par rapport à celui-ci.

H.P : *Un mot sur les cordes...*

C.V : Lorsque j'habitais Limoges, Henriette a dû s'absenter pour soigner sa mère. Je me suis retrouvé seul et j'ai décidé de peindre une toile de trente mètres sur quatre. La pièce dans laquelle j'oeuvrais faisait environ cinq mètres sur cinq. J'ai entrepris de peindre cette toile par champ de quatre mètres sur quatre. Cela durait environ deux heures et je devais laisser sécher plus du double de temps. J'ai organisé, dans ma solitude, ma vie autour de cette pratique en déployant progressivement la toile. Je me levais au milieu de la nuit pour peindre et j'ai eu l'impression *in fine* d'avoir accompli un « Grand Œuvre », comme les compagnons du Devoir ! Tout de suite après, j'ai donc entrepris une action artistique délibérément et complètement dérisoire. J'ai acheté trente-deux mètres de cordon pour passepoil, une corde de bourrage. Je l'ai nouée à intervalles réguliers puis ai trempé les noeuds dans le même bleu de méthylène utilisé pour mes toiles, l'idée étant d'exposer le résultat de cette pratique du nouage avec la grande toile précédemment peinte. Et, c'est à partir de ce moment, donc fin 1969, que j'ai travaillé sur la déconstruction du tableau, celle des tissus, trames et chaînes, pour en arriver aux filets

H.P : *Peux-tu préciser cette idée de déconstruction, importante dans ton œuvre ?*

C.V : J'ai peint des toiles par terre sans châssis. Je pose trois postulats :

- * Le tableau = le châssis + la toile + Echange de tension
- * Le tableau = bois + tissu + échange de tension
- * Le tableau = matériau dur +matériau souple + échange de tension

H.P : *Penses-tu que l'on vivait mieux autrefois ?*

C.V : Je vis au jour le jour, intensément le moment présent. Je n'ai pas de regret.

H.P : *As-tu l'impression de te mettre en danger lorsque tu attaques une toile ?*

C.V : Non, je vois la manière dont elle évolue. J'ai beaucoup de garde-fous. A priori, il ne peut pas y avoir de redites. J'analyse toutes les possibilités que je n'ai pas exploitées et je les mets en mémoire. Mon oeuvre est spiralée, elle tourne autour du même axe en élargissant le cercle et quelque fois elle revient sur des périodes antérieures. J'essaye d'analyser tout cela par rapport à l'histoire de la peinture, des civilisations.

H.P : *Tu fais partie de la génération de 68, du mouvement hippie ? As-tu pris des drogues ?*

C.V : Ah non ! Jamais ! J'ai fumé jusqu'à 17 ans. J'ai arrêté de fumer et de boire à l'armée quand j'ai réalisé que c'était comme cela que l'on tenait les hommes...

H.P : *Penses-tu que l'époque est trop bavarde ?*

C.V : Il y a beaucoup de peintres qui se préoccupent plus d'image que de peinture. L'image préexiste à la peinture. On peut tout concevoir aujourd'hui avec l'ordinateur et ensuite faire exécuter. C'est une attitude que je ne comprends pas. J'aime l'inconscient, la maladresse, l'erreur. Je sais très précisément quelles sont les limites de mon travail. C'est toujours sur les marges que je peux gagner.

H.P : *Est-ce qu'il t'est arrivé de refuser des distinctions ou des postes honorifiques ?*

C.V : J'ai refusé un poste d'inspecteur des Beaux-Arts et la direction de la Villa Médicis.

H.P : *Pourquoi ?*

C.V : C'est un poste de plénipotentiaire, de mondain. Je suis tout simplement un peintre...

H.P : *Si je dis que Claude Viallat c'est l'affirmation d'un visible libre de toute référence et de toute signification, le vaste domaine des éclats sonores de la couleur, qu'en penses-tu ?*

C.V : Je l'accepte très volontiers, mais c'est ton interprétation...

LISTE DES ŒUVRES EXPOSEES



20/2011, 202 x 147 cm



086/2012, 95x 97 cm



068/2012, 106 x 68 cm



062/2012, 65 x 119 cm



329/2011, 145 x 82 cm



003/2012, 213 x 97 cm



004/1966, 121 x 94 cm



092/2012, 97 x 238 cm



099/2012, 191 x 181 cm



093/2012, 213 x 137 cm



178/2011, 262 x 93 cm



360/2011, 288 x 206 cm



388/2011, 129 x 125 cm



205/2011, 64 x 120 cm



073/2012, 117 x 118 cm



026/2012, 65 x 55 cm



275/2011, 102 x 81 cm



208/2011, 140 cm diam



323/2011, 125 x 105 cm



060/2012, 75 x 186 cm



080/2012, 147 x 133 cm



242/2011, 151 x 80 cm



330/2011, 210 x 72 cm



206/2011, 163 x 73 cm



061/2012, 155 x 40 cm



097/2012, 136 x 64 cm



289/2011, 207 x 227 cm



136/2011, 158 x 85 cm



404/2011, 337 x 120 cm



095/2012, 273 x 145 cm



079/2012, 275 x 150 cm



033/2012, 290 x 180 cm



022/1969, 260 x 98 cm A



022/1969, 260 x 98 cm B



022/1969, 260 x 98 cm C



096/2012, 230 x 147 cm



013/1973, 188 x 200 cm



013/1980, 56 x 54 cm



012/1980, 57 x 56 cm



011/1980, 57 x 56 cm



040/1980, 260 x 195 cm



076/1992, 228 x 397 cm



037/1973, 210 x 215 cm



047/1980, 200 x 105 cm



048/1980, 200 x 105 cm



037/1980, 265 x 220 cm



008/1973, 225 x 215 cm



079/1973, 224 x 181 cm



016/1966, 116 x 96 cm



004/1968, 127 x 115 cm



017/1966, 83 x 81 cm



028/2012, 90 x 90 cm



096/1973, 130 x 200 cm



098/1973, 203 x 146 cm



020/1980, 210 x 92 cm



032/1980, 160 x 185 cm



026/1966, 172 x 166 cm



055/1980, 194 x 120 cm



032/2011, 75 x 77 cm

LE MUSEE DU TOUQUET-PARIS-PLAGE

Un peu d'histoire...

Le Musée du Touquet-Paris-Plage est inauguré le 9 juillet 1932. Il voit le jour grâce à l'action de la Société Académique et des donateurs comme Edouard Champion, adjoint au maire qui en devient le premier conservateur. Le musée s'enrichit progressivement de dons et de dépôts. En 1989, le musée s'installe dans un lieu à sa mesure, la villa Way Side, construite en 1925 par l'architecte Henri Léon Bloch. En 1991, une nouvelle collection dédiée à la création contemporaine y est présentée, et à partir de l'année 2000 les actions auprès de nouveaux publics se développent, notamment par le biais d'un « service des publics » nouvellement créé.



Les collections

L'Ecole d'Etapes

La collection des œuvres de l'Ecole d'Etapes (fin du XIXème – début du XXème siècle) est riche de près de 300 œuvres réalisées par des peintres français tels Henri le Sidaner, Eugène Chigot ou Eugène Boudin, qui fréquentèrent notre littoral. Elle est également très représentative de cette colonie cosmopolite qui a accueilli des artistes étrangers tels le norvégien Fritz Thaulow ou l'australienne Isobel Rae.

Ce fonds a été mis à l'honneur en 2008 avec l'exposition « **Eugène Chigot, de la Côte d'Opale aux rivages méditerranéens** ».

La photographie

Le musée possède également une collection de 400 portraits photographiques dédiés. Réalisés notamment par Steichen, Nadar, ou Manuel, elles représentent des personnalités culturelles du milieu du XXème siècle tels Rodin, Pagnol, Cocteau, Lifar...

De 2000 à 2006, 6 résidences photos ont été organisées au musée avec des photographes contemporains. En 2010, le musée organise l'exposition « **Portraits de célébrités d'hier à aujourd'hui** », autour des photographies de la collection Edouard Champion et studio Harcourt.

Collection d'art moderne

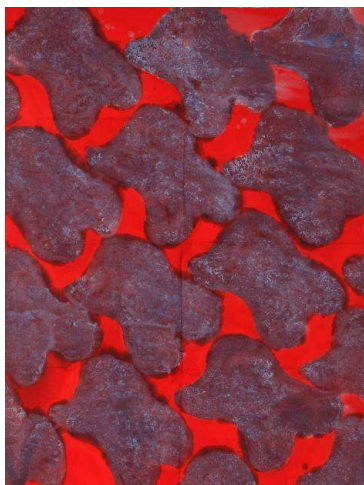
Depuis 1991, le musée programme régulièrement des expositions d'art moderne qui ont permis de constituer un fonds d'acquisition principalement axé sur les artistes de l'Atelier de la Monnaie à Lille. Aujourd'hui, grâce à des prêts de collectionneurs privés, le musée présente une collection d'art moderne, dont l'unité et la qualité en font un exemple très représentatif de la peinture moderne, des années 1950 à 1970 en particulier (L'Ecole de Paris, l'abstraction lyrique ou l'abstraction géométrique, ainsi que le mouvement Cobra et l'art brut, comme en témoigne l'exposition de 2005 consacrée à Jean Dubuffet « **1962, et Dubuffet crée l'Hourloupe** » ou encore celle de 2011 dédiée à l'Ecole de Paris « **Un Musée à la plage, regards sur l'Ecole de Paris, seconde moitié du XXème siècle** »).

L'art contemporain

Le musée s'ouvre à l'art contemporain à travers ses expositions (« **Extravaganza, Alain Godon** » en 2012...), la présentation des lauréats du Festival du Touquet, Trophée Alain Godon, un partenariat avec le FRAC Nord Pas-de-Calais et récemment une résidence d'artiste avec Guillaume Abdi.

VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE

L'exposition



Claude Viallat, *Sans titre*, 1966,
121x194 cm.
Photographie © Pierre Schwartz



Claude Viallat, *Sans titre*, 1980,
265x220 cm.
Photographie © Pierre Schwartz



Claude Viallat dans son atelier,
avril 2012.
Photographie © J. Fabro



Claude Viallat dans son atelier, avril 2012.
Photographie © J. Fabro



Claude Viallat, *Sans titre*, 1968,
127x115 cm.
Photographie © Pierre Schwartz

Le musée



Musée du Touquet-Paris-Plage
Façade sud-ouest
Photographie © service communication Mairie du
Touquet-Paris-Plage

INFORMATIONS PRATIQUES

Vernissage le samedi 7 juillet à 17h00

En présence de l'artiste

Exposition visible au 8 juillet au 18 novembre 2012

Ouvert tous les jours sauf le mardi

Juillet – août : de 10h à 12h30 et de 14h à 18h30

Septembre – octobre:– de 14h00 à 17h00 (matinée réservée aux scolaires)

Tarifs :

Tarif plein : 3,50€

Tarif réduit (groupes, plus de 60 ans...) : 2€

Ateliers enfants : 4€

Scolaires : 2€ (accompagnateurs gratuits)

Gratuité pour les moins de 18 ans

Gratuit tous les premiers dimanches du mois ainsi que le week-end des journées du Patrimoine (15 et 16 septembre)

Autour de l'exposition :

Catalogue, cartes postales

Dossier pédagogique, livret jeu, ateliers et visites pédagogiques

Ateliers « **Les petits chercheurs d'art** » tous les jeudis des vacances, 14h30-16h

Claude Viallat et Henri Perier participent également au jury du Festival du Touquet, trophée Alain Godon qui se tiendra les 7 et 8 juillet 2012.

Contact :

Sophie Deshayes, Directrice

Musée du Touquet Paris-Plage

Angle de l'avenue du Golf et de l'avenue du Château

62520 Le Touquet-Paris-Plage

Tel. : 03.21.05.62.62

Fax : 03.21.05.48.70

musee@letouquet.com

deshayes.sophie@letouquet.com

Contact presse :

Chloé Jacqmart

Tel. : 03.21.05.62.62

Fax : 03.21.05.48.70

deshayes.sophie@letouquet.com

Estelle Dubail

Touquet Paris-Plage Tourisme

Evènementiel / Presse

Tel. : 03.21.06.72.00

06.74.24.83.01

Fax : 03.21.06.72.17

e.dubail@letouquet.com

presse@letouquet.com

