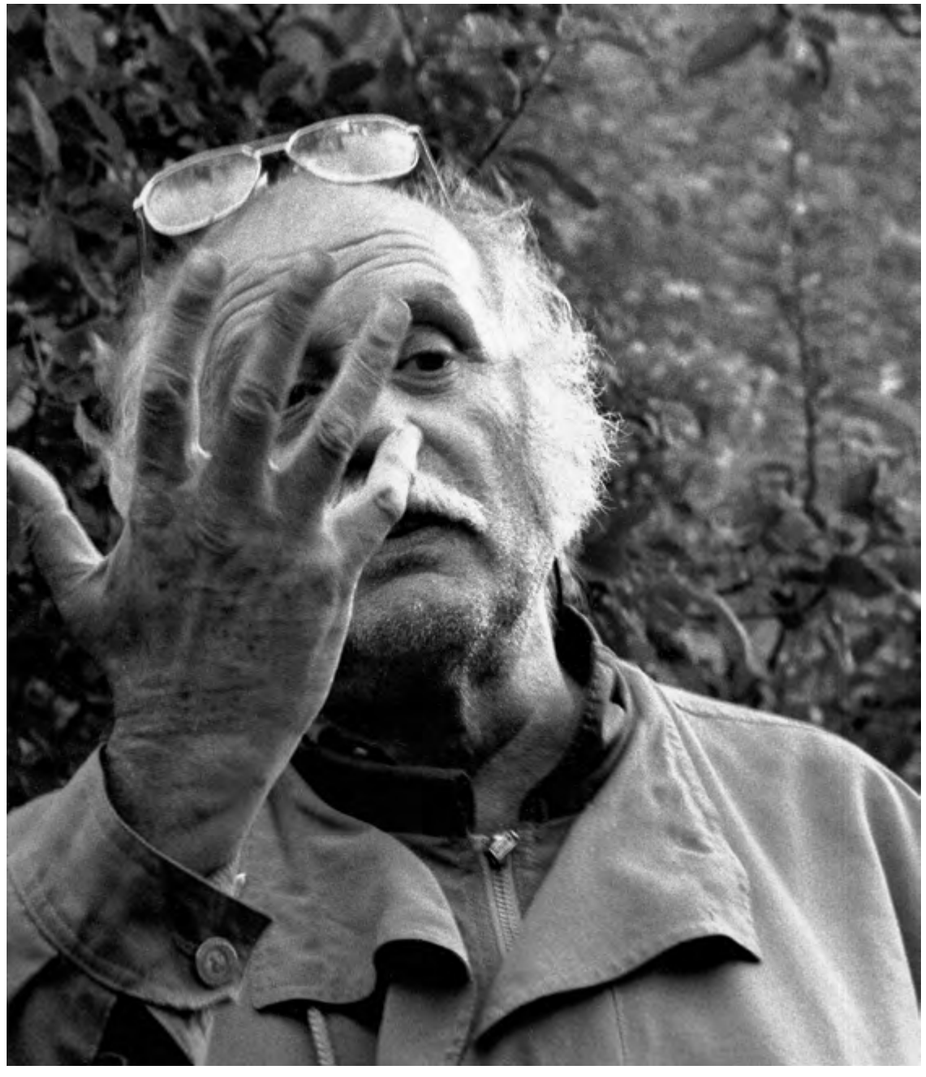
Chaque année, l'Espace Paul Rebeyrolle, à Eymoutiers, organise des expositions temporaires qui s'inscrivent dans un projet culturel, invitant les visiteurs à découvrir des parcours singuliers mais toujours exceptionnels :

1995 - Hommage à Michel Troche
1996 - Botchio, *Sculptures Fon, Bénin*
1997 - Jean-Paul Riopelle
1998 - Kahnweiler/Leiris, *Le Limousin/les combats*
1999 - Michel Macréau
2000 - Joan Miró, *Un monde fantasmagorique*
2001 - Fernand Léger, *Du spectacle du monde au monde du spectacle*
2002 - César
2003 - Jacques Monory, *Nocturne*
2003 - Algérie, *Cinq artistes*
2004 - Roel D'Haese, *Sculptures* / Marcel Pouget, *Peintures*
2005/2006 - Rebeyrolle, *Plongeons dans la peinture*
2007 - Jean Dubuffet, *Les dix dernières années*
2008 - Pablo Picasso, *Gravures et lithographies*
2008/2009 - Gérard Rondeau, *Les fantômes du Chemin des Dames*
2009 - Marc Chagall, *Lithographies, Gravures et Grands Livres illustrés*
2010 - Joan Miró, *Œuvres graphiques et Grands Livres illustrés*
2011 - Les Affranchis, *collection du FRAC Auvergne*
2012 - Pol Bury, *Le mouvement ralenti*
2013 - Rebeyrolle, *Le pouvoir de la peinture*
2014 - Ernest Pignon-Ernest, *Hors les murs*
2015 - Paul Rebeyrolle, *Rebeyrolle vivant ! 60 ans d'une œuvre essentielle*
2016 - Clavé, *Artisan de la matière*
2017 - Gérard Rondeau, *Dans l'intimité du monde*
2017 - Philippe Cognée, *La matière remuée*
2018 - Erró, *La confusion du monde*
2019 - Ouattara Watts, *Résonances*
2021 - André Marfaing
2022 - François Dilasser, *Le bruit de nos vies*

Catalogue de 60 pages
36 illustrations en couleurs, 12 illustrations en noir

1re de couverture :

Guignol's band (détail)
1986
Huile sur toile
114 x 146 cm
Cat. page 44



Roger-Edgar Gillet, 1993

Roger-Edgar

Gillet

Guignol's band

ESPACE
PAUL
REBEYROLLE
EYMOUTIERS

Atelier de Saint-Suliac, 1996

Marion Gillet-Guigon et Guigon
Commissaires de l'exposition

Guignol's band : le théâtre de Gillet

ROGER-EDGAR GILLET À L'ESPACE PAUL REBEYROLLE

On ne sait si R.E. Gillet et Paul Rebeyrolle se connaissaient avant d'être en 1957 au comité de sélection du Salon de mai. Selon les souvenirs familiaux, une amitié se crée dans le milieu des années 60, facilitée par leurs compagnes, Thérèse Laisné et Papou Tellikdjian, et par l'exposition inaugurale du nouvel espace de la Galerie Ariel. En effet, Jean Pollak y présente en 1964 *15 peintres de ma génération*, où Rebeyrolle et Gillet sont aux côtés d'Alechinsky, Appel, Bitran, Corneille, Doucet, Lindström, Marfaing, Maryan, Messagier, Mihailovic, Pouget, Riopelle, Tabuchi.
En juillet 1967, en pleine guerre froide, Cuba invite le Salon de mai à La Havane. Rebeyrolle et Gillet y partagent une expérience forte marquée par la création d'un grand mural, réalisé avec 98 autres artistes dans une ambiance festive. À leur retour ils se retrouvent lors des expositions et vernissages à Paris. Avant de quitter Courteron pour Boudreville, Paul Rebeyrolle confie à Gillet son âne Tito, également gros consommateur de cigarettes, réjouissant les nombreux amis qui viennent à la « Maillote » près de Sens.
Aujourd'hui l'invitation de l'Espace Paul Rebeyrolle scelle la passion commune d'une peinture puissante, engagée pour Rebeyrolle, ironique et empreinte de dérision pour Gillet.

Gillet et Rebeyrolle à La Havane, 1967

Femme aux cheveux jaunes
1944
Huile sur isorel
50 x 65 cm

DU « PETIT BONNARD LA CHANCE » À L'INFORMEL

Après l'École Boulle et un rapide passage à l'École des Arts Décoratifs, une poliomyélite condamne Gillet à la lecture pendant un an. Quelques rares peintures sur bois illustrent, en cette année de la libération, cette fanfaronnade de Gillet : *« je peignais au petit Bonnard la chance »* .
En 1945, à 21 ans, il découvre l'abstraction au Salon de mai, Jean Fautrier à la Galerie Drouin, puis Wifredo Lam, Georges Mathieu, Zao Wou-ki à la Galerie Pierre. Il comprend enfin la force des quelques mots d'un professeur de l'École Boulle [1] qui, lui présentant un tableau de Kandinsky, avait dit : *« regardez bien c'est important »*. Gillet enseigne le dessin à l'Académie Julian, l'élève Thérèse Laisné l'admire, il corrige attentivement ses dessins, ils se marieront.

Dans l'effervescence parisienne du début des années 50, Gillet partage un atelier avec Maurice Ronet, jeune peintre qui deviendra comédien. Celui-ci lui trouve une ressemblance avec Edgar Allan Poe et le baptise « Edgar ». Désormais il signera ses tableaux « R.E. Gillet ».
Des critiques invitent Gillet dans des expositions collectives marquantes, notamment Michel Tapié en 1952 pour *Les signifiants de l'informel*, et Charles Estienne en 1953 pour le Salon d'octobre. Ainsi Gillet participe au mouvement de l'abstraction lyrique, mais Gillet n'est pas vraiment un artiste informel, car déjà apparaît la nécessité de se confronter au réel, en évoquant d'étranges animaux comme cette *Chouette* de 1951 (page 19), qui mêle le geste lyrique et la matière que Gillet explorera durant 50 ans.

[1] Entre 15 et 18 ans Gillet est dans la section gravure sur médailles à l'École Boulle à Paris.
[2] *Revue du XXe siècle* - n° 21 mai 1963 - « Le thème des batraciens dans la peinture contemporaine » (page 32 à 36).

« J'ESPÈRE QU'EN TRAVAILLANT CE SERA PLUS FACILE QUE DE PENSER »

Grâce au prix Catherwood en 1955 Gillet est invité aux États-Unis. Au Metropolitan Museum à New York, le portrait du *Cardinal Don Fernando Niño de Guevara*, du Greco, fut une révélation, un choc, qui lui imposeront de *« retrouver le regard »*. En 1958 il propose un premier portrait à Jean Pollak, devant sa stupéfaction, Gillet l'intitule spontanément et avec humour *Saint-Thomas*. Ce tableau restera dans la collection personnelle de son marchand et ami.
Pourtant l'évolution se fait lentement, en passant par un bestiaire fantasmé tel que ce *Poux* (page 25). Yvon Taillandier[2] écrit *« c'est Edgar Gillet* (sic) *qui le premier, aux environs de 1958 attira mon attention sur les problèmes et les possibilités d'une nouvelle figuration.*
À ce moment-là, il en était encore à évoquer des idoles barbares. Puis il y eut des crabes millepattes dans sa peinture, puis des mascarons à moustaches (selon Jean Grenier) et, maintenant, j'y crois voir, pour ma part, des grenouilles dont l'œil est un phare ».

Gillet expose à la Galerie de France qui lui organise une exposition personnelle en 1961 chez John Lefebre à New York. Le changement se fera nettement au retour de ce deuxième voyage. Gillet, caustique, écrit dans une lettre à Thérèse :
« Il y a à N.Y., 15 000 peintres non figuratifs, tous hurlent la même chose sur une même échelle, mais mal. Il faudrait avoir le courage de repenser tout le problème actuel, car nous, peintres européens, nous n'aurons pas raison non plus, nous nous complaisons dans la délectation, nous sommes de sales petits jouisseurs. À leurs hurlements, il faudrait y ajouter la grandeur. Essayer de ces 15 000 cris de sortir un objet unique. J'ai compris ici beaucoup de choses, mais je ne sais pas comment les réaliser tout est embrouillé dans ma tête. J'espère qu'en travaillant ce sera plus facile que de penser. Avoir, à 37 ans, envie de tout repenser est peut-être bien, mais comme Verdun, il faut le faire ».

Saint-Thomas
1958
Huile sur toile
65 x 50 cm

DES IMAGES PLEIN LA TÊTE

De retour à Paris, Gillet ose des portraits à l'encre de Chine, suivis d'huiles sur toiles. Il interprète des œuvres classiques, *La Cène* (1963) puis *La Leçon d'anatomie* (page 28) sont ses premiers grands formats d'une figuration en marge des mouvements de l'époque, que certains appelleront « autre ». Cette nécessité de s'inscrire dans une histoire de la peinture reviendra à différentes périodes. Même encore un an avant de perdre la vue, repensant à Goya, il détourne une œuvre admirée : *Casa de locos*, peuplant le plafond d'anges et de fantômes sur des trapèzes… (*La Prison des fous*, pages 50-51)
Mais Gillet ne s'enferme pas dans le passé, il regarde le monde, en dit la vanité et le tragique, surtout il ne donne aucune leçon. *« Mes titres sont des modes de non-emploi »*.
Il se pense illégitime pour nommer explicitement ses tableaux. Ainsi *Un Tas de gens* (pages 31-32), est pourtant une évocation des déportations de la seconde guerre mondiale et les 10 grands formats réalisés pour la commémoration du bicentenaire de la Révolution française, s'intitulent sobrement *La Marche des oubliés*, conséquence de toutes les guerres. Dans cette série de 1988/1989, *Siège d'une ville* (pages 46-47) nous renvoie aux grandes migrations contemporaines.

« Je n'ai aucune imagination » déclare Gillet, mais il mémorise beaucoup d'images provenant de scènes vues, souvent à la télévision, ou vécues, telle cette entrée au Palais de justice un jour de pluie donnant lieu à la série des *Juges* (pages 38-39) et au grand tableau féroce *Le Prétoire*, transformant la justice en un triste spectacle. Pour Gillet, la vie est un théâtre où jouent juges, bigotes, officiels décorés, mais aussi comédiens, danseurs ou musiciens. Ces derniers prennent des risques en montant sur scène, il comprend leur fragilité. Au festival de jazz de Sens il observe les musiciens, les met en scène dans *Le Grand orchestre* (page 41), et les perche là aussi sur des trapèzes. Cet orchestre devient une réalité transformée et rêvée qu'il nous fait partager.

Casa de locos (La Maison de fous)
Francisco de Goya, huile sur toile, c. 1814 - 1816, 45 x 72 cm

Le Prétoire
1977
Huile sur toile
200 x 300 cm

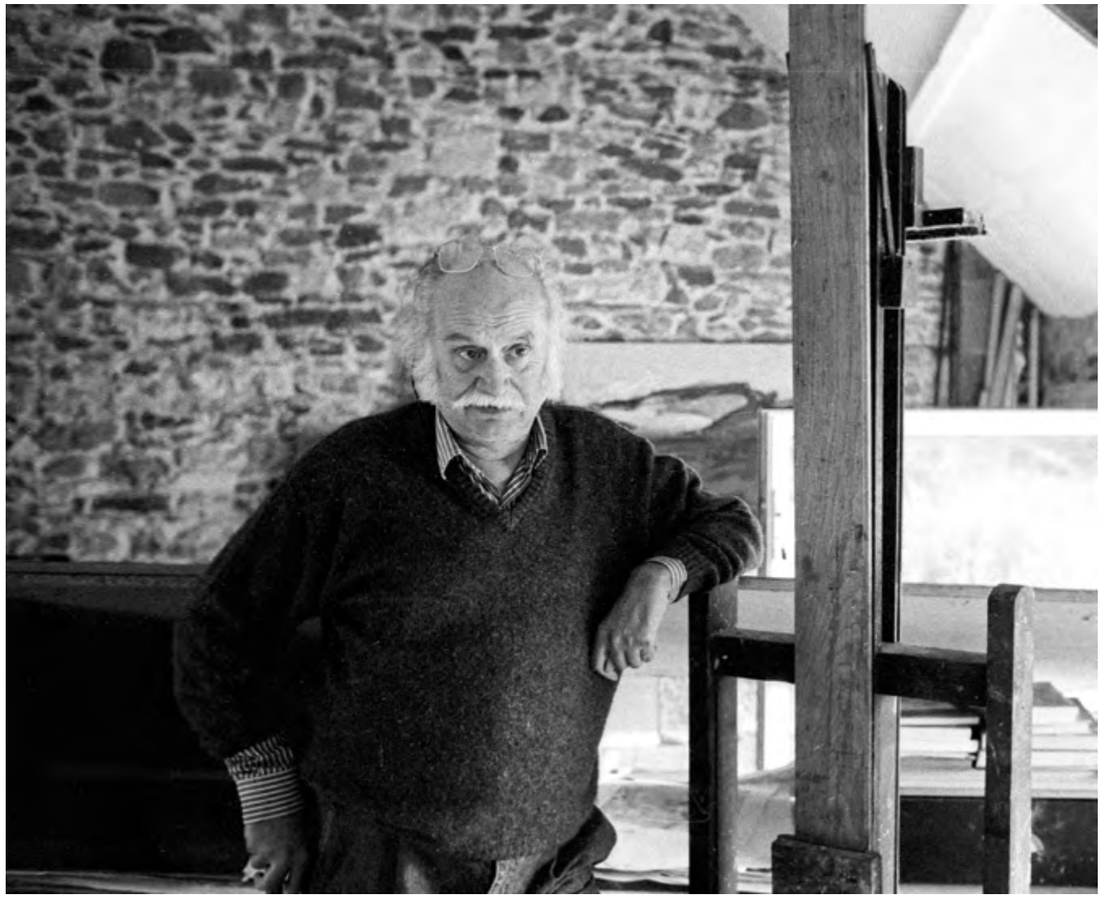
Le Harem (signal)
1969
Huile sur toile
200 x 300 cm

HUMOUR, DÉRISION, IRONIE.

Le monde que Gillet regarde est absurde et il l'observe avec dérision et humour. En 1969, un grand format au fond rayé rouge et blanc, *Le Harem*, voit son titre affublé d'un mot énigmatique : *« signal »*, clin d'œil à l'innovation inutile des rayures rouges du dentifrice Signal opposé au classicisme du tableau. Il rejoindra la collection de Stéphane Janssen, collectionneur et ami de Gillet, qui partage ce même humour que l'on dit belge.
Ce besoin de rire de tout, parfois avec cynisme, on le retrouve dans ses scènes de carnavals aux personnages dotés de masques grotesques (*Les Binches*, page 33), ou dans l'évocation du livre de Céline *Guignol's band* (page 44), où la foule burlesque des bas-fonds de Londres surgit en fracs et chapeaux claques, et dont Gillet *« tyrannise »* les portraits.
Dans *Une Soirée chez Pollak* (pages 34-35), Gillet déshabille pudiquement ces femmes du monde, s'exhibant en chapeaux, bas noirs et porte-jarretelles.

Jean Pollak, évoquant leur amitié disait[3] :
« Ce qui est certain, c'est que nous ne parlions pas du mystère de ses toiles. Nous parlions de l'art de Vermeer, de celui de Goya, mais pas de celui de Gillet. Il était un homme très drôle, hors de l'atelier. Jeux de mots, calembours, contrepèteries, machins… Voilà quel était l'essentiel de nos conversations. Il ne me demandait pas mon avis sur sa peinture. Et s'il me l'avait demandé, j'aurais trouvé ça grotesque. »
En effet, dans l'atelier, Gillet n'attendait pas de commentaires sur ses tableaux. Il comblait les silences par un jeu de mots ou une pirouette. Inquiet, souvent pessimiste, il avait choisi l'humour et la peinture pour mettre en scène les acteurs de son théâtre avec beaucoup d'humanité.
Réfractaire aux dissertations sur son travail, il se reconnaissait dans cette phrase de Georges Boudaille[4] :
« Gillet semble totalement indifférent à toute idée de modernisme. Il peint par plaisir, par besoin, concrétisant une vision cynique du monde, faisant l'art qui lui plaît, un art humain et solide dans un style et une facture éprouvée par le temps. »

[3] Catalogue de l'exposition à la Galerie 53 en 2010 *Roger-Edgar Gillet- Interview de Jean Pollak* par Françoise Monnin.
[4] *Lettres Françaises* 21/4/1971 – *« Gillet Dodeigne au Musée Galliéra »*.



Atelier de Saint-Suliac, 1995

Entretien réalisé en 1998 par Alexis Pelletier,
Professeur de Lettres modernes
(extraits*)

La matière et le geste

Quand on regarde votre peinture on est je crois, d'emblée, arrêté par la matière de vos œuvres. J'ai le sentiment que pour vous, la peinture, c'est d'abord une sensation de matière.

À mon avis, la première sensation de la peinture que j'ai pu avoir remonte à mes balades de gamin de six ans. J'étais passionné, par exemple, par les ouvriers qui goudronnaient dans les rues de Paris. Voir un homme qui plantait son genou en terre sur une grenouillère avec une grande spatule, et qui écrasait le goudron qu'un autre - un grand noir souvent - venait verser devant lui, c'était un spectacle fascinant. Je me rends compte que mon émotion était d'ordre pictural, une émotion pour la matière, c'est vrai. Et pareillement, voir le boulanger pétrir de la pâte, voir le colleur d'affiches, c'était extraordinaire. Je dis parfois que le meilleur moment dans la journée, c'est quand on écrase du beurre sur une tartine. C'est l'œuvre d'art du matin !

À l'époque, évidemment, je ne savais pas que j'allais devenir peintre, mais j'étais fasciné par le fait de pétrir de la pâte à modeler. J'ai eu un contact immédiat avec la pâte. La peinture, c'est venu quinze ans après. Je crois que je dessinais assez bien et qu'un de mes professeurs a dit à ma mère qu'il fallait que je fasse Boulle. À l'époque, c'était une école remarquable et je crois qu'elle l'est toujours, du reste. J'y ai appris le goût de la chose bien faite, le goût de la technique et des moyens d'expression. Je me souviens, notamment, d'un professeur qui s'appelait Paul Fréchet. Un jour, il est venu me trouver pendant que je dessinais à ma table. Il m'a dit : *« Tiens, Gillet, j'ai quelque chose pour toi »* et il a sorti un petit tableau de Kandinsky, en me disant : *« Regarde, c'est très important »*. Au fond il doit ne me rester de ce tableau que le mot : « C'est très important ». C'est curieux, car cette formule, je me la répète presque à chaque instant de mon travail de peintre.

Pourquoi ce tableau de Kandinsky était-il important ? Je n'en savais rien. Mais il m'apparaît que c'est à partir de ce moment-là que j'ai commencé à regarder les tableaux, à aller dans les galeries et les musées. Kandinsky n'a jamais été mon peintre préféré. Autant suis-je passionné de Mondrian, autant Kandinsky me touche-t-il moins, sans doute parce que la couleur ne me fascine pas. Mais quoi qu'il en soit, j'ai compris à partir de cet épisode qu'il était important de voir au-delà de la peinture.

Que voulez-vous dire par cet au-delà de la peinture ? Est-ce la découverte d'une dimension esthétique de la peinture ?

Non. Surtout pas. Les questions esthétiques ne m'intéressent pas. Je crois même qu'elles me dépassent, je suis peintre. La peinture, c'est une expérience physique.

*Ce montage synthétique de l'entretien original a été réalisé avec l'accord de Monsieur Alexis Pelletier, qu'il en soit ici remercié.

Le passage de l'abstraction à la figuration dans votre peinture est-il également lié à cette sensation physique de la peinture ?

Je crois que tout peintre, à un moment donné, prend le train en marche. J'ai commencé à la fin de la seconde guerre mondiale. Une de mes premières fascinations a été le Salon de mai, qui a été créé par des gens comme Pignon, Manessier, Hartung. Je me souviens être allé voir ce salon, ne comprenant pas très bien du reste ce type de peinture. Je sentais, pourtant, l'importance de ce qui était exposé là. Et puis, cette peinture a eu un écho. Finalement, on a fini par aimer ça, avec une pointe de snobisme. Je prétends d'ailleurs que le snobisme peut être un sentiment positif: on peut toujours arriver à comprendre ce que l'on dit aimer par snobisme. Cela vaut mieux que d'enterrer les œuvres, parce que là, on a toutes les chances de les enterrer à vie.

Ça laisse à dire que pour commencer la peinture, il faut d'abord imiter les autres, et suivre un courant ?

J'ai l'habitude de dire que j'ai commencé au petit Bonnard la chance. Mes premières amours ont été Bonnard, Vuillard surtout. Puis Gauguin, bien sûr, tout le monde est passé par Gauguin. J'avais un grand copain, Maurice Ronet, qui était comédien. On avait acheté un atelier tous les deux, et on faisait de la peinture. C'est Ronet qui m'a fait découvrir l'école américaine, avec Jackson Pollock et De Kooning. Il s'est mis, un peu avant moi, à travailler dans le même sens. J'ai, par la suite, commencé à ressentir ce qu'il y avait là de profond. Vous dire quoi exactement, je n'en sais rien. Comme disait Michel Tapié, il y a des peintures qui « fonctionnent ». J'ai donc abandonné Bonnard et Vuillard.
Je me souviens très bien qu'en 1955, je commençais déjà à me poser des questions sur ce que je faisais. J'avais des doutes en somme. Et ainsi, au Metropolitan Museum of New York, je suis tombé en arrêt devant un tableau de Greco, le portrait d'un évêque ou d'un cardinal, avec de petites lunettes. Devant la méchanceté de ce regard, je me suis dit qu'avec la peinture abstraite, on perdait quelque chose: on ne pouvait plus peindre la profondeur d'un regard. C'est un petit peu le départ d'une aventure figurative qui a été d'ailleurs perçue de la même façon par des gens comme Maryan, comme Music, comme Eugène Leroy.

Cardinal Don Fernando Niño de Guevara
Le Greco, huile sur toile, c. 1600, 170,8 x 108 cm

Dans les visages que vous peignez, le regard n'est pas si évident à voir. Les visages mêmes, d'une certaine façon, sont défigurés.

Évidemment. On ne peut pas faire de la figuration comme David, comme Degas, comme Van Gogh ou comme Cézanne. Il appartient à chaque peintre de renouveler la figuration. Il m'a paru nécessaire de faire passer une idée figurative avec toute l'expérience picturale du XXe siècle.

En fait, la tradition de la peinture est là pour créer la liberté du geste et donner la possibilité de renouveler la figuration. Tout se passe comme si vous aviez trouvé dans la rencontre entre la tradition et l'expérience abstraite un cadre précis pour votre travail. Et vous auriez une complète liberté à remplir ce cadre, et donc à faire une toile ?

Sans doute, mais il y a là quelque chose qui me choque un peu. On a l'impression qu'il y a eu la peinture ancienne puis la peinture moderne. C'est une aberration. On ne peut pas séparer Zoran Music de Goya. On doit juger Poliakoff par rapport à Uccello. Pour moi, rien n'est changé, sauf les époques: c'est de la peinture et il doit y avoir une continuité dans l'appréciation et non une opposition entre tradition et modernité.

L'Homme au gant
Titien, huile sur toile, c. 1520, 100 x 89 cm

Y a-t-il, entre les différents motifs qui composent votre œuvre, une peinture qui pour vous soit plus importante ?

Le visage est plus important pour moi, certainement. Toute l'histoire de la peinture le montre. Ce qu'il y a de plus important chez Rembrandt, c'est le visage. Le portrait de *l'Homme au gant du Titien*, c'est le visage. Après cela, il y a de très beaux tableaux, de très beaux paysages. Même chez Cézanne, le portrait de Madame Cézanne en tablier bleu est plus important que le Jas-de-Bouffan ou que ses pommes sur un compotier.

Parce que le visage est témoignage ?

Non parce qu'il est éternel, immuable, de toutes les époques. Chaque peintre peut raconter son époque à travers un visage. Écouter un homme qui vous parle ce n'est pas toujours intéressant; mais écouter ce qu'il ne dit pas, le regarder, est toujours fascinant. Avez-vous déjà regardé à la télévision, les propagandes électorales, en baissant le son ou en le coupant? On voit tout de suite celui qui ment. Je crois que la parole est là pour masquer. Alors que le visage, et plus largement la façon dont le corps répond pour l'être humain, c'est plus intéressant que ce qu'il dit. Je vous assure que certains hommes politiques sans le son, on les comprend tout de suite!

Que pensez-vous de quelqu'un comme Dali ?

Je crois que c'est un génie, qui a modifié la façon de voir, de raisonner, de parler, de se présenter. Il a inventé la publicité, la façon de se servir des médias. C'est un génie et c'est un des plus mauvais peintres que je connaisse. Mais si les gosses mettent des moustaches à tous les hommes politiques au moment des élections, c'est que Dali est passé par là.

Dali ou Duchamp ?

Dali ou Duchamp, oui. À cause de la Joconde. Mais il y a une grande différence, c'est que Duchamp était un grand peintre. *Le Nu descendant l'escalier, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même,* ce sont des grands tableaux. Duchamp, c'est un monsieur qui a un jour décidé d'exposer un sèche-bouteille. Dans son idée, il voulait qu'on lui prouve que ce n'était pas une sculpture. Et il a posé un problème réel et intelligent. Que maintenant, on vive sur le fonds de commerce de Marcel Duchamp, quatre-vingts ans après, ça me semble un peu dérisoire. Il faut bien considérer que le XIXe siècle s'est terminé dans un pompiérisme à la Bouguereau et que le XXe finissant crée un académisme pire que celui-là.

Vous voulez parler de l'art conceptuel ?

Oui, c'est le conceptuel, les travaux faciles à faire chez soi.

Mais pour la vidéo, par exemple, n'y a-t-il pas un intérêt possible quant à cette forme, vis-à-vis de la rapidité ?

Sûrement, mais c'est un autre métier. Moi je ne vous parle que de peinture. Il est même peut-être intéressant de voir un sac de charbon sur un parquet bien ciré. Mais ce n'est pas mon métier et ça ne m'intéresse pas. Cela ne veut pas dire que ceux qui font ça soient tous nuls, même si j'ai plutôt tendance à le croire. Le mode de fonctionnement de ce type d'expression, c'est le scandale. Or ce scandale ne scandalise plus personne, c'est tout de même paradoxal. Maintenant, on nous invente le dérisoire, qui, au fond, ne prendra plus rien en dérision. Il y a eu un académisme du scandale, un académisme de la provocation, et il y aura l'académie de la dérision. Pendant ce temps-là, je crois qu'il restera toujours un grand sculpteur, un grand peintre, etc.

Comment expliqueriez-vous cette pérennité ?

Je pense que les choses n'ont pas changé. À la fin du XIXe siècle, trente toiles de Cézanne pouvaient s'acheter pour le prix d'un Bouguereau. Bizarrement, à chaque époque, il y a des gens comme Barnes, ou comme Stéphane Janssen actuellement. Il y aura toujours des collectionneurs. Et il n'y a qu'une façon, pour un collectionneur de ne pas se tromper, c'est d'acheter ce qu'il aime. J'ai vu des collectionneurs, qui achetaient des couchers de soleil sur des bruyères en fleurs quand ils avaient vingt ans, acheter des Mondrian à 80 ans. Je n'ai jamais vu le contraire… Il y a quand même une logique.

C'est ce qu'on peut appeler l'éducation du regard ?

Picasso disait que la peinture, c'est comme du chinois, ça s'apprend. Les collectionneurs entraînent des satellites. Et l'on revient à ce que je disais tout à l'heure sur l'aspect parfois positif du snobisme.

Est-ce que cela veut dire que le spectateur devant un tableau est presque dans la même situation que le peintre ? Le spectateur n'est jamais sûr de ce qu'il voit et le peintre ne sait pas comment il va terminer la toile qu'il a entreprise.

Personne ne sait rien sur le moment. Moi si je savais ce qui va m'arriver quand je sors à deux heures de l'après-midi, je vous assure que je ne sortirais pas… Ça ne m'intéresse pas de vérifier des évidences. Pour les peintres comme pour les collectionneurs, c'est le temps qui abat les masques, et l'on n'est jamais là pour voir.

Cet aspect improbable, sur lequel vous insistez, participe-t-il du plaisir de la peinture ?

Le plaisir de la peinture ? Moi, j'ai toujours envie d'être violent dans ce cas d'espèce. Je trouve qu'il n'y a rien de plus inepte que de faire de la peinture. Et il n'y a encore rien de plus inepte que de ne pas pouvoir faire autrement que d'en faire. J'ai toujours été à mon atelier avec des pieds de plomb, j'ai toujours fait tous les bistrots avant. Et quand j'y arrive, je commence par résoudre un problème d'échec. Mais il faut être présent dans son atelier pour ne pas rater le moment où les choses commencent. Alors la joie de peindre…

Vous avez l'air de vivre cela comme une condamnation.

Il y a tout un tas de clichés qui m'agacent. Le peintre qui peint pour lui, l'écrivain qui écrit pour lui, le musicien qui fait de la musique pour lui. J'ai rarement connu des peintres qui faisaient de la peinture en espérant ne jamais être regardés, rarement vu des hommes de lettres écrire en espérant n'être jamais lus, de même qu'un musicien n'être jamais écouté. Autrement dit, il faut revenir à des notions saines, on peint pour les autres. Il ne faut jamais oublier cela. C'est un travail, c'est tout. Et ça peut être douloureux.

Je ne sais pas, toutefois, si on peut évacuer si facilement le plaisir de peindre, même s'il vient après une longue période d'ennui, pour éviter de parler de douleur.

C'est essentiel, certes, mais ça dure dix minutes. Je me souviens avoir peiné sur un tableau plusieurs jours de suite. Le désespoir le plus total. À un moment, je me suis mis à peindre, une grande joie de peindre. Ça a duré une demi-heure et le tableau était fini. J'ai regardé ce tableau, je me suis aperçu que c'était un horrible personnage sur une balançoire. Je l'ai toujours trouvé magnifique. Je lui ai cherché un titre et je l'ai appelé : *Que ma joie demeure.*

En fait, j'ai l'impression que, pour apprécier la peinture, selon vous, il faut commencer par faire tomber une série de clichés.

En général, dans les salons, le peintre, l'artiste, ça évoque la vie de bohème. Or, tous mes amis, je pense à Alechinsky, par exemple, mènent une vie contraire à ces clichés. Détruire les clichés, c'est une de mes préoccupations journalières. Ma femme dit même que sitôt que j'ai quelqu'un devant moi, j'essaye de le déstabiliser. Mais je ne suis pas un provocateur. Certes, la provocation peut faire du bien comme l'insulte, mais en général ça ne sert à rien.

Que ma joie demeure
1971
Huile sur toile
110 x 130 cm

La multiplicité des motifs dans votre peinture va-t-elle également dans le sens d'une déstabilisation ?

Exactement. Le peintre ne doit jamais oublier de garder une certaine distance entre son œuvre et lui-même. C'est l'humour qui permet cette distance. Mon père avait une formule pour dire cela : « Fais ce que je te dis, ne fais pas ce que je fais ».

Il y a donc, toujours, dans la peinture, dans le geste pictural plusieurs niveaux qui fonctionnent en même temps : une dimension technique, une dimension sérieuse, une dimension humoristique… ?

C'est la complexité de ce qui vous entoure, la vision qu'on a eue le matin ou quatre ans auparavant et qui vous revient, qui composent le tableau. Mais la prémonition de ce qui arrive peut également intervenir. Mon ami Stéphane Janssen m'a téléphoné au moment de la guerre du Golfe pour me dire que les images qu'ils voyaient à la télévision de cette affreuse guerre, ressemblaient exactement aux tableaux *Le Soleil se lève aussi* que j'avais peints, trois ans auparavant. Je pense que tout peintre a une prémonition des choses. C'est cela qui peut rendre possible le fait que son œuvre reste. Si le monde avait écouté les artistes allemands de 1930, les peintres, les écrivains, les cinéastes de cette époque-là, on n'aurait peut-être pas eu les malheurs qui nous sont tombés dessus. Tout grand peintre est un visionnaire. Regardez Goya. Et aujourd'hui, comment les gens ne comprennent-ils pas ce qui nous menace ?

Vous donnez là une dimension tragique à votre peinture.

Elle est évidente, je crois. Mais pour en rester à l'humour, je crois que c'est inhérent à moi. Ça fait partie de ma logique. Tout comme de rencontrer des gens. On dirait une manie. Je ne peux pas me promener sans rencontrer du monde. La première personne que j'ai rencontrée à San Francisco, c'est Henry Miller. En fait je me trouve toujours dans des endroits où ce type de rencontre est possible. Autrement dit, je n'ai jamais rencontré un magistrat ou un commissaire de police.

Parmi les gens que vous rencontrez, je suppose qu'il y a des collectionneurs et des marchands.

Oui et parmi eux, parmi les marchands surtout, j'ai de bons amis mais aussi de bons ennemis. Il y a pas mal de faux marchands. En période d'euphorie, il se crée une galerie par semaine. Les bons marchands restent en période de crise parce qu'ils ont des stocks superbes, les autres disparaissent. Les bons marchands restent parce qu'ils enfoncent le même clou tous les jours. Les collectionneurs, les collectionneurs véritables, je veux dire, ce sont toujours des amis. D'une manière générale, il y en a deux par pays. Il suffit d'en connaître vingt et l'on vit toute sa vie !

Les bons ennemis dont vous venez de parler, ce sont eux qui classifient tout de suite ?

Non ce sont ceux qui ne s'intéressent qu'au marché de la peinture. Le marchand, certes, est là pour faire de l'argent, mais pas uniquement.

Aujourd'hui, la situation n'est-elle pas plus complexe qu'avant, à cause de ce qu'on appelle la crise ?

Je parlais à un marchand l'autre jour qui me disait que la crise était salutaire, qu'elle allait supprimer les mauvais peintres. Vous parlez à des critiques, ils vous disent la même chose : la crise, c'est merveilleux, ça supprimera les mauvais critiques et ainsi de suite pour les marchands, les écrivains, etc. Ils ne se demandent jamais s'ils ne sont pas mauvais marchands, mauvais critiques, mauvais collectionneurs ? Un tri se fait. Quand la peinture redémarre, les bons reviennent. Aujourd'hui, j'ai l'impression, quand on parle de la crise, que certains marchands pensent que la fin de la crise ce sera quand les choses reviendront comme avant. C'est d'une naïveté incroyable. Il faudrait qu'ils fassent preuve d'esprit d'invention.

Comme avant, c'est un mythe ?

Pas seulement. Il y avait une inflation extravagante. On arrive à des aberrations. Un jeune peintre pouvait vendre ses toiles plus de 300 000 francs. Il y a des gens qui sont au RMI : ce genre de situation n'est pas supportable. J'ai eu la chance de toujours vivre de ma peinture sans jamais me battre pour qu'elle vaille très cher. Ça a tout le temps d'arriver quand je serai mort, si jamais ça arrive.

C'est une question d'honnêteté ?

Pour arriver à ce stade-là, il faut être très médiatique. Moi, même si je n'y fais rien, je suis dès huit heures du matin dans mon atelier. J'y écoute de la musique. Ça me fait plaisir quand on parle de moi en bien, évidemment. Mais je ne ferai jamais des pieds et des mains pour que ça arrive. Je suis d'ailleurs sidéré par une chose, qui va dans le sens de vos questions. Aujourd'hui, il n'y a, pour ainsi dire, plus de critique d'art. Ça me désespère surtout pour les jeunes peintres.
Autrefois, les critiques, il fallait les convaincre. Je me souviens du début du dernier article que j'ai eu. Ça commençait ainsi : *« Un homme à qui Paul Rebeyrolle donne son âne ne peut pas être foncièrement mauvais. »* C'est drôle mais ce n'est pas de la critique. Quand des hommes comme Tapié, comme Charles Estienne ou plus avant encore, comme Octave Mirbeau faisaient une critique, ils la vivaient réellement. Quand Octave Mirbeau parle de Rodin, c'est analysé et ressenti ; et quand il n'aimait pas quelque chose, il le disait. Aujourd'hui, la plupart des critiques d'art ne regardent plus les expositions. Ils s'en vont après avoir pris le dossier de presse et ils rédigent leurs papiers, sans se soucier aucunement de la peinture.

Ce qui est primordial pour vous, dans le regard que vous portez sur vos contemporains, c'est de savoir discerner ceux qui vont dans le même sens que vous ?

Je regarde toujours le tempérament du gars, sa façon d'être. Je me souviens de Gérard Fromanger. Je n'aime pas sa peinture, mais je l'adore comme être humain et pour moi, c'est un artiste. Son comportement est celui d'un artiste authentique. Il est venu me trouver quand il avait vingt ans. Il m'a tenu un langage que je ne pourrais plus transcrire exactement. Il disait que ça marchait bien pour moi, qu'il avait horreur de ce que je faisais. Mais comme ça marchait, il disait vouloir savoir comment je faisais. Par rapport aux flatteurs qu'on peut rencontrer, je me suis dit que celui-là sortait du lot. C'est en effet un être merveilleux, un humoriste extraordinaire.

Je suppose qu'il y a beaucoup de gens qui viennent vous voir pour vous demander votre secret.

Et si j'avais un secret, je leur donnerais. Le nombre de gens qui regardent ma pâte et qui me demandent comment je fais… Je leur dis toujours, je leur explique. Mais si le type fait pareil que moi, alors il fait moins bien. S'il a du talent, il fait autre chose. Un artiste qui ne donne pas ses secrets, pour moi, est suspect. Les secrets ne résistent pas au travail de la toile. Et la force d'un tableau ne se résume jamais à des secrets. La force d'un tableau, c'est ce qu'il dégage.

- C'est abstrait n'est-ce pas ?
- Non c'est figuratif

- Qu'est-ce que ça représente ?
- Rien

- Rien ? …Alors c'est abstrait !
- Non c'est figuratif

La Chouette
1951
Huile sur toile
84 x 130 cm
Collection Perrine Mergault

Sans titre
1952
Huile sur toile
116 x 89 cm
Collection Atelier Gillet

La Crucifixion en noir
1952
Huile sur toile
195 x 147 cm
Collection Juliette Guigon

Rouge
1953
Huile sur toile
168 x 105 cm
Collection Stéphane Janssen Trust (USA)

Saleté rose
1954
Huile sur toile
121 x 94 cm
Collection Stéphane Janssen Trust (USA)

Composition
1960
Huile sur toile
65 x 81 cm
Collection Camille Gillet

Le Poux
1962
Huile sur toile
100 x 81 cm
Collection Marion et Guigon

Le Touareg
1964
Huile sur toile
116 x 88 cm
Collection particulière

Le Modèle
1966
Huile sur toile
130 x 81 cm
Collection Marion et Guigon

« On ne peut pas faire de la figuration comme David, comme Degas, comme Van Gogh ou comme Cézanne. Il appartient à chaque peintre de renouveler la figuration. Il m'a paru nécessaire de faire passer une idée figurative avec toute l'expérience picturale du XXe siècle. »

La Leçon d'anatomie
1965
Huile sur toile
200 x 300 cm
Collection particulière

La Dormition de la Vierge
1968
Huile sur toile
114 x 162 cm
Courtesy de l'Estate
Roger-Edgar Gillet et de la
Galerie Nathalie Obadia
Paris/Bruxelles

Un Tas de gens
1966
Huile sur toile
180 x 245 cm
Collection Musée d'Art moderne
de Paris - AMVP 1848

Personnages et animaux
1968
Huile sur toile
97 x 146 cm
Collection Nathalie Pollak-Haas

Les Binches
1968
Huile sur toile
114 x 146 cm
Collection Marion et Guigon

Une Soirée chez Pollak
1968
Huile sur toile
130 x 162 cm
Collection Volot

Au Théâtre ce soir, la scène
1973
Huile sur toile
114 x 195 cm
Collection Nathalie Géraut

Ville brune
1975
Huile sur toile
114 x 162 cm
Collection Atelier Gillet

Le Juge
1977
Huile sur toile
92 x 65 cm
Collection Nathalie Géraut

Un Juge rouge
1977
Huile sur toile
73 x 60 cm
Collection Marion et Guigon

Le Vieux couple
1977
Huile sur toile
100 x 81 cm
Collection Atelier Gillet

Le Grand orchestre
1978
Huile sur toile
78 x 209 cm
Courtesy de la Galerie
Nathalie Obadia
Paris/Bruxelles

« J'ai envie de dire que j'aime bien tyranniser les portraits. Je ne déforme pas les visages par plaisir de déformer. Je les déforme pour arriver au maximum de l'expression. »

Démarche impossible, des marches impossibles
1981
Huile sur toile
130 x 195 cm
Collection Nathalie Pollak-Haas

Ville et gens
1983
Huile sur toile
114 x 146 cm
Collection particulière

Guignol's band
1986
Huile sur toile
114 x 146 cm
Collection Nathalie Géraut

Portrait de Dina
1990
Huile sur toile
92 x 73 cm
Collection Laurence et Jean-Pierre Courcol

Siège d'une ville
Série « La Marche des oubliés »
1988
Huile sur toile
200 x 300 cm
Collection Atelier Gillet

La Barricade
Série « La Marche des oubliés »
1988
Huile sur toile
200 x 300 cm
Collection Atelier Gillet

La Prison des fous
1997
Huile sur toile
114 x 195 cm
Collection privée (Bratislava, Slovak Républic)

Repères biographiques

1924 - 2004

R-E Gillet, 1959

À l'atelier, Saint-Suliac, 1995

1924 - 1950
Roger Jules Victor Gillet naît à Paris en 1924. Ses parents, originaires des Vosges, travaillent à l'hôpital Saint-Anne, elle le jour, lui la nuit. Ils rêvent que leur fille soit institutrice (elle le sera) et le fils gendarme.

Échouant au certificat d'études, Gillet entre au collège de l'école Boulle ou il apprend la gravure sur médaille. À l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs, il admire Bonnard, Vuillard puis Kandinsky et Mondrian. En 1947, il donne des cours de dessin à l'académie Julian ou il rencontre Thérèse, qu'il épouse en 1950.

1951 - 1955
Gillet partage alors un atelier avec son ami Maurice Ronet, qui le surnomme Edgar pour sa ressemblance avec Poe. L'un deviendra l'acteur que l'on connaît, l'autre sera désormais le peintre Roger-Edgar Gillet.

Ce sont les années abstraites marquées par la rencontre avec les critiques Charles Estienne et Michel Tapié. Celui-ci l'expose en 1952 pour Un Art autre puis en 1953 à la Galerie Evrard de Lille, avec Georges Mathieu.

La même année, sa première exposition personnelle est présentée à la Galerie Craven à Paris.

En 1954 il reçoit le prix Fénéon puis le prix Catherwood en 1955 qui lui permet de voyager quelques mois aux États-Unis.

1956 - 1963
Exposition personnelle en 1956 à la galerie Ariel, fondée par Jean Pollak qui présentera Gillet régulièrement (plus de 15 expositions personnelles).

En accord avec Jean Pollak, en 1957, la Galerie de France prend une partie du contrat de Gillet, puis l'ensemble. Elle présente Hartung, Manessier, Music, Pignon, Soulages et intègre 4 jeunes peintres : Alechinsky, Maryan, Levée et Gillet qui a 3 expositions personnelles à Paris, entre 1959 et 1963, en plus d'une exposition à New York en 1961. La Galerie de France défend activement ses artistes : Gillet expose en Europe et entre au comité de sélection du Salon de mai en 57.

Sa peinture quitte progressivement l'abstraction évoquant un monde animal imaginaire puis les premiers portraits.

1964 - 1970
En 1964, Gillet quitte Paris pour la région de Saint-Malo. Il peint des personnages suggérés, puis plus expressionnistes : *Marilyn, Le Tiers-monde, La Fête chez Pollak, Un Tas de gens.*

Il travaille maintenant exclusivement avec Jean Pollak qui, dès 1965, expose les premiers personnages, avec un catalogue préfacé par Charles Estienne.

L'artiste réalise 12 gravures illustrant *La Nymphe des rats,* poèmes de Salah Stétié.

Il se rend à Cuba en 1967 avec le comité du Salon de mai et participe à la réalisation d'une fresque collective à La Havane avec ses amis peintres, dont Adami, Bitran, Rebeyrolle, Messagier…

Il expose ensuite en Italie, à Munich et à Bruxelles à la Galerie Stéphane Janssen.

1971 - 1981
Près de Sens, dans l'Yonne, avec sa femme et ses 4 enfants, ils rénovent une ferme et y inviteront de nombreux amis dont le peintre André Marfaing, et sa femme Chantal qui a photographié de nombreux moments festifs. Dans un bel atelier, Gillet travaille sur une série de grands formats : *Les Épousailles des nains,* et aborde des thèmes tels que : *Les Bigotes, Les Juges, Les Musiciens.*

En 1971, il expose au côté du sculpteur Eugène Dodeigne au Musée Galliéra à Paris. Pour la SACEM, il réalise en 1978 une peinture murale de 213 x 650 cm : *Le Grand orchestre.* Les dessins préparatoires sont exposés à la Galerie Erval.

La Galerie Nova Spectra, à La Haye, l'expose en 73, 76, 80, 81.

1982 - 1990
Gillet revient vivre à Paris mais passe tous les étés à peindre près de Saint-Malo. L'artiste poursuit sa recherche sur les personnages et, en parallèle, aborde de nouveaux thèmes : *Villes, Prisons et palais, Natures mortes…*

En 1987, une rétrospective lui est consacrée au Centre national des Arts Plastiques à Paris (catalogue préfacé par Anne Tronche et Gérald Gassiot-Talabot).

Il entreprend la série des *Mutants* (peintures et sculptures), qui évolue vers *La Marche des oubliés,* grands tableaux évoquant le bicentenaire de la révolution et exposés par la Galerie Ariel à la FIAC en 1989.

Stéphane Janssen organise deux expositions aux USA : au Musée de l'université d'Oklahoma et au Centre des Arts de Scottsdale en 1990.

Comité du Salon de mai, 1966
De gauche à droite : Dayez, Vieillard, Singier, Rebeyrolle, Messagier, Taillandier, Busse, Selz, Diehl, Gillet, Pignon, Labisse.

Devant « Les Épousailles des nains, le nain », Sens, 1974
De gauche à droite : André Marfaing, R-E Gillet et Jacques Busse.

1991 - 1995
Il peint des paysages maritimes qui, sous le titre *Tempêtes et Bateaux ivres*, sont présentés à la FIAC en 1994 par la Galerie Ariel.

En juillet 1994, il invite ses amis à Saint-Suliac pour fêter, avec Jean Pollak, leur 70e anniversaire et leurs 50 ans de collaboration.

Parution d'une monographie aux Éditions de l'Amateur avec un texte de Philippe Curval. Expositions personnelles à la Galerie Henry Bussière (93, 94, 95, 97), la Galerie Duchoze à Rouen (96, 97, 99) et la Galerie Fred Lanzenberg de Bruxelles.

1996 - 2004
Pendant l'été 95 il réalise une centaine de dessins publiés sous le titre *Journal*, ce qui l'incite à reprendre l'étude des personnages : *Les Demoiselles d'Avignon, Les Apôtres* puis *La Danse*.

En 1999, c'est la rétrospective de 50 ans de peinture qui est organisée à Sens.

Un livre de 21 gravures *Les Oubliés de l'Arche*, est édité avec Henry Bussière Arts, accompagné d'un texte de Lydia Harambourg. À partir de 2000, de très graves troubles de la vue l'empêchent de peindre…

En 2002, deux expositions personnelles présentent les années abstraites : *10 tableaux majeurs des années 50* à la Galerie Ariel, et *Figures voilées* à la Galerie Guigon.

En 2003, à Art Paris, les œuvres des années soixante-dix et suivantes sont présentées sous le titre *La Grande dérision*.

Roger-Edgar Gillet décède en Octobre 2004 à Saint-Suliac.

Saint-Suliac, 1992

Saint-Suliac, 1994
Jean Pollack, Stéphane Janssen et R-E Gillet.

L'association « Fonds Roger-Edgar Gillet », créée par lui-même, fait vivre son œuvre en recensant les peintures et dessins, par la création d'un site internet (roger-edgar-gillet.com) et en facilitant les expositions.
Ces dernières années, des œuvres de Gillet sont entrées dans les collections du Musée d'Art Moderne/Centre Pompidou, au Musée des Beaux-Arts de Rennes ; au LAAC de Dunkerque, au Musée Estrine de Saint-Rémy de Provence et au Musée des Beaux-Arts de Lyon.

À l'atelier avec Thérèse, Saint-Suliac, 1990

Expositions personnelles

2022 - Petzel Gallery, New York, États-Unis

2021 - *Roger-Edgar Gillet*, Galerie Nathalie Obadia, Paris, France
Stéphane Janssen, R.E. Gillet – Une amitié de 40 ans, Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles, Belgique

2019 - *Gillet l'insolite*, Galerie Guigon, Paris, France
Justice !, Applicat-Prazan, Paris, France

2018 - *Vague à l'âme*, Galerie Ories, Lyon, France

2017 - *Roger-Edgar Gillet, Exercices de survie, œuvres graphiques*, Musée du Mont de Piété, Bergues, France
Terre sans pain -1952-1962, Galerie Guigon, Paris, France

2015 - *Le Clos des Cimaises*, Saint-Georges du Bois, France

2014 - *La Liberté sur papier*, Galerie Guigon, Paris, France
Maison des Princes, Pérouges, France

2012 - *Tempêtes*, Galerie Guigon, Paris, France

2010 - *Origines abstraites 1950-1965*, Galerie 53, Paris, France

2009 - *Un Regard*, Centre d'Art du Parc Caillebotte, Yerres, France
Autres apôtres, Galerie Guigon, Paris, France

2006 - *Tempêtes et Mutants*, Galerie Guigon, Paris, France

2005 - *Je garderai un excellent souvenir de vous !*, Musée Estrine, Saint-Rémy-de-Provence, France

2002 - *Faux calme sur l'estuaire*, Manoir de la Briantais, Saint-Malo, France
10 tableaux majeurs des années 50, Galerie Ariel, Paris, France
Figures voilées, Galerie Guigon, Paris, France

1999 - *Roger-Edgar Gillet, Cinquante ans de peinture*, Musée du Palais Synodal, Sens, France
Orion Art Gallery, Bruxelles, Belgique

1997 - *Painting 1975-1995*, Serge Soroko Gallery, San Francisco, États-Unis
Peintures, Galerie Fred Lanzenberg, Bruxelles, Belgique
Œuvres récentes, Galerie Henry Bussière, Paris, France
Peintures récentes, Galerie Duchoze, Rouen, France

1996 - *Œuvres de 1966 à 1996*, Galerie Duchoze, Rouen, France

1995 - *Journal*, Galerie Henry Bussière, Paris, France

1994 - *Les Mutants, Naufrages*, Galerie Henry Bussière, Paris, France

1992 - *Tempêtes*, Galerie Ariel, Paris, France
Terres cuites, Galerie Ariel Rive Gauche, Paris, France

1990 - *March of the Forgotten*, Musée de l'Université d'Oklahoma, Oklahoma, États-Unis
Stéphane Janssen collection, Centre des Arts de Scottsdale, Scottsdale, États-Unis
Galerie Monochrome, Bruxelles, Belgique
Première, Galerie Lacourière-Frélaut, Paris, France
Galerie des Carmes, Rouen, France

1989 - *La Marche des oubliés*, Centre d'Art Contemporain, Saint-Priest, France
Petits formats, Galerie Ariel Rive-Gauche, Paris, France

1988 - Galerie Lacourière-Frélaut, Paris, France
Galerie Ariel, Paris, France

1987 - *Rétrospective*, Centre national des Arts Plastiques, Paris, France
Galerie Bowles Soroko, San Francisco, États-Unis
Œuvres sur papier, Galerie Diane Manière, Paris, France
Galerie R. Minschkid, Lille, France

1986 - *Nieuwe gouaches*, Galerie Nova Spectra, La Haye, Pays-Bas
Les Mutants, Galerie Ariel Rive-Gauche, Paris, France

1983 - *Dessins et lavis*, Galerie Erval, Paris

1982 - *Palais et prisons*, Galerie Ariel, Paris

1981 - *Rétrospective*, Musée de Saint-Priest, Saint-Priest, France
Encres et lavis, Galerie Nova Spectra, La Haye, Pays-Bas
Autour d'un livre, Galerie Erval, Paris, France

1980 - Galerie Nova Spectra, La Haye, Pays-Bas
Galerie Moderne, Silkeborg, Danemark

1979 - *R.E. Gillet et nos portraits*, Galerie Ariel, Paris, France

FIAC, 1994

1978 - Galerie Moderne, Silkeborg, Danemark
Juges et Musiciens, Galerie Lorenzelli, Bergame, Italie
30 peintures de 1958 à 1962, Galerie Jeanne Bucher, Paris, France
Les Musiciens, dessins et gouaches, Galerie Erval, Paris, France

1977 - *Villes, Juges et Bigotes*, Galerie Nova Spectra, La Haye, Pays-Bas

1976 - *Les Villes*, Galerie Ariel, Paris, France
Galerie Moderne, Silkeborg, Danemark

1975 - Galerie Stéphane Janssen, Bruxelles, Belgique
Œuvres sur papier, Galerie Le Dessin, Paris, France

1974 - *Bruiloft der Dwergen*, Galerie Nova Spectra, La Haye, Pays-Bas

1973 - *Les Épousailles des nains*, Galerie Ariel, France

1972 - Galerie Stéphane Janssen, Bruxelles, Belgique

1971 - Galerie Ariel, Paris, France

1969 - Galerie Nova Spectra, La Haye, Pays-Bas
Galerie Stéphane Janssen, Bruxelles, Belgique

1968 - Galerie Ariel, Paris, France

1967 - Galerie La Balance, Bruxelles, Belgique
Peintures, gouaches, dessins, Galerie Nord, Lille, France

1966 - Galerie Van de Loo, Munich, Allemagne
Galleria San Luca, Bologne, Italie

1965 - Galerie Ariel, Paris, France
Personnages, Galerie Fanesi, Ancône, France

1964 - *Dessins*, Galerie Dina Vierny, Paris, France

1963 - Galerie de France, Paris, France

1962 - Galerie Moos, Genève, Suisse
Galerie Birch, Copenhague, Danemark

1961 - Galerie Lefebvre, New York, États-Unis
Galerie La Bussola, Turin, Italie
Galerie de France, Paris, France

1960 - Galerie Blu, Milan, Italie

1959 - *Peintures*, Galerie de France, Paris, France
Gouaches, Galerie Ariel, Paris, France

1956 - Galerie Ariel, Paris, France

1953 - Galerie Craven, Paris, France

Remerciements

L'Espace Paul Rebeyrolle et sa présidente,
Nathalie Rebeyrolle,
remercient tous ceux qui ont contribué à l'élaboration de cette exposition

et tout particulièrement

Marion Gillet-Guigon et Guigon, commissaires de l'exposition

L'association Fonds Roger-Edgar Gillet et sa présidente Lydia Harambourg

et

Delphine, Christophe et Jean-Baptiste Gillet
Nathalie Géraut
Rodolphe Janssen – Stéphane Janssen Trust (USA)
et Chloé Goetz
Nathalie Pollak-Hass
Nathalie Obadia – Galerie Obadia Paris / Bruxelles
et Audrey Stefani
La Collection Volot
et Alexia Volot
Laurence et Jean-Pierre Courcol
Camille Gillet
Juliette Guigon
Fabrice Hergott – Musée d'Art moderne de Paris
et Hélène Leroy, ainsi que Solène Delanoue
Perrine Mergault

et tous les prêteurs ayant souhaité rester anonymes

Pour leur soutien renouvelé, nous remercions

Alain Rousset, Président du Conseil régional Nouvelle-Aquitaine
Maylis Descazeaux, Directrice régionale de la DRAC Nouvelle-Aquitaine
Jean-Claude Leblois, Président du Conseil départemental de la Haute-Vienne
Mélanie Plazanet, Maire, et le Conseil municipal d'Eymoutiers

Nous remercions très chaleureusement

Éric Beyrand
et Hadji Maoulidi
L'ensemble du personnel communal d'Eymoutiers
ainsi que
Patrick Degabriel
pour leur collaboration inestimable

et

Franck Dentressangle, coordination/communication
Caroline Maury, service pédagogique/médiation culturelle
dont nous saluons le travail au sein de l'Espace Paul Rebeyrolle.

Photos des œuvres :
Jean-Louis Losi : p. 19 à 21, 24 à 28, 32, 33, 37 à 40, 42, 45 à 49
Hugard & Vanoverschelde : p. 22, 23, 43, 50-51
Bertrand Huet/Tutti image : p. 29, 41
Paris Musées, musée d'Art moderne, (Dist. RMN-Grand Palais/image ville de Paris) : p. 30-31
Guigon : p. 34-35
Nicolas Pfeiffer pour la Galerie Guigon : p. 36, 44

Photos autres illustrations :
Guigon : p. 2, 4, 6, 7, 10, 15, 52 (bas), 54, 55, 57
DR : p. 5
Domaine public (wikiart) : p. 8 (haut), 12
Nicolas Pfeiffer pour la Galerie Guigon : p. 8 (bas)
Hugard & Vanoverschelde : p. 9
Denise Colomb : p. 52 (haut)
Chantal Marfaing : p. 53 (bas)
Pierre Golendorf : p. 53 (haut)

Conception graphique : Ellipse & Trait singulier
Impression : GDS imprimeurs, Limoges

© Espace Paul Rebeyrolle, Eymoutiers, 2023
ISBN : 978-2-911195-30-3
Achevé d'imprimer en mai 2023
Dépôt légal : mai 2023

ESPACE
PAUL
REBEYROLLE
EYMOUTIERS

Ouvert depuis 1995 l'Espace Paul Rebeyrolle est dédié au grand peintre né à Eymoutiers (1926-2005). Conçu par l'architecte Olivier Chaslin, ce centre d'art a vu le jour à l'initiative du Maire Daniel Perducat et du Conseil municipal d'Eymoutiers ;
il abrite un fonds permanent qui s'est enrichi au fil du temps et présente à l'année, au gré d'accrochages renouvelés, les peintures et sculptures de cet artiste hors normes.
L'Espace Paul Rebeyrolle fonctionne sous le statut « association loi 1901 ».

Route de Nedde, 87120 Eymoutiers
Téléphone +33 (0)5 55 69 58 88
espace.rebeyrolle@wanadoo.fr
www.espace-rebeyrolle.com

4e de couverture :

Le Juge
1977
Huile sur toile
92 x 65 cm
Cat. page 38

ESPACE
PAUL
REBEYROLLE
EYMOUTIERS

978-2-911195-30-3
19 €