

Gilbert Erouart 2014





Erouart

Sous le commissariat de / A cura del Prof. Rolando Bellini



Avec Jack Lang / Con Jack Lang

Dans ma présentation des expositions de Gilbert Erouart à la Galerie Maison Maol en 2010 et à la Galerie Nikki Marquardt en 2011, j'avais souligné l'originalité de son parcours et de sa manière. Le parcours se lisait comme une suite d'incarnations, l'historien d'art, le diplomate, le romancier, le peintre, comme plusieurs vies en une seule. La manière frappait par une capacité à susciter le trouble du spectateur en projetant sur des fonds a-chromatiques des visages et des figures aux attitudes ambiguës, incertaines, inscrutables. Aujourd'hui, en 2014, alors que Gilbert révèle son travail des dernières années, cette caractérisation est dépassée. Ses précédents avatars se sont définitivement fondus dans la figure unique du peintre.

Son art s'est constitué en un univers vivant au rythme d'une pulsion de renouvellement: portraits sur fonds noirs et sur fonds blancs, êtres noyés dans des ciels immenses, jambes dansant sur des flaques, accouplements surréalistes d'objets et de personnages, travestissements de figures de la Renaissance, et d'autres périodes explorées dans cette monographie. Chez tout autre, ce serait de l'hétéroclisme; chez lui, ce sont des fenêtres sur un imaginaire fécond, multiple et pourtant profondément cohérent. En découvrant ses toiles pour la première fois, j'avais été saisi d'étonnement: on peut donc se révéler peintre de talent en prenant le pinceau à soixante ans passés?

Puis je m'étais souvenu de la pensée de Rilke (*Les Cahiers de Malte*) sur le processus de création: «Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses. Et il ne suffit pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Ce n'est que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers.» Les pages qui suivent sont pleines de ces «heures très rares».

Jack Lang

Nella mia presentazione delle mostre di Gilbert Erouart alle gallerie Maison Maol nel 2010 e Nikki Marquardt nel 2011, avevo sottolineato l'originalità del suo percorso di vita e della sua maniera pittorica. Il percorso si leggeva come una successione d'incarnazioni, lo storico dell'arte, il diplomatico, lo scrittore, il pittore, come una vita molteplice. Nella maniera, colpiva la capacità di turbare lo spettatore proiettando su sfondi a-cromatici visi e figure dall'atteggiamento ambiguo, incerto, imperscrutabile. Oggi, nel 2014, scoprendo le opere dipinte da Gilbert in questi ultimi anni, mi accorgo che tale caratterizzazione è obsoleta. Tutte le sue incarnazioni precedenti si sono definitivamente fuse nell'unica figura del pittore.

La sua arte ha preso la dimensione di un universo, che vive secondo il ritmo di un permanente rinnovamento: sfondi neri e bianchi, esseri annegati in cieli immensi, gambe che ballano in pozzanghere d'acqua, associazioni surrealistiche d'oggetti e di personaggi, travestimenti di figure del Rinascimento e altri periodi esplorati in questa monografia. In un altro, l'effetto sarebbe eteroclito; nell'arte di Gilbert, si tratta di finestre aperte su un'immaginazione prolifica, versatile e nello stesso tempo profondamente coerente. Quando scoprii i suoi quadri, fui colto dallo stupore: è quindi possibile prendere il pennello per la prima volta a più di sessanta'anni e rivelarsi un pittore di grande talento?

Poi mi ricordai il pensiero di Rilke (*I Quaderni di Malte*) sul processo creativo: «Per scrivere un solo verso, occorre aver visto molte città, molti uomini e cose. E non è sufficiente avere memorie. Occorre saperle dimenticare quando sono numerose, e avere la grande pazienza di aspettare il loro ritorno. Solo quando le memorie diventano in noi sangue, sguardo, gesto, può succedere che, in un'ora rarissima, sorga la prima parola di un verso.» Le pagine che seguono sono piene di tali «ore rarissime».

Jack Lang

Gilbert Erouart et Erouart Gilbert, l'artiste au miroir

Face à une œuvre d'art inattendue, inconnue, jamais vue, jamais entendue, le spectateur reste souvent muet. C'est, dit Wittgenstein, qu'il est frustré de ne pas pouvoir dépasser le stade de la description pour atteindre celui de l'interprétation: ce tableau, cette mélodie semble, au-delà de l'assemblage des couleurs ou des sons, au-delà des formes, dire quelque chose de plus, ou quelque chose de caché, qu'on ne parvient pas à mettre en mots. Mais, pour le philosophe, ce «quelque chose» est une illusion: «ce que (l'art) nous transmet, c'est (lui)-même» et il est vain de «penser que ce qu'(il) exprime pourrait être exprimé autrement, et mieux»¹. L'épistémologie classique a elle aussi insisté sur cette «misère de l'interprétation»². Comment dépasser ces difficultés? Comment éviter ces paradigmes, sans chercher à les réfuter ou à les valider, ce qui implique souvent de chercher des arguments dans les neurosciences? En se tournant vers l'histoire de l'art, vers la critique d'art? Ou peut-être en revenant à l'art lui-même? Et mieux encore, au dessin? Le dessin après Léonard, celui sur lequel dissertent Vasari e Zuccari, propose un processus radical de réduction formelle et aide à poser, j'en suis convaincu, la question sur un autre plan, dans un élan qui était celui qu'évoquait Charles Baudelaire lorsqu'il disait: «l'art, pour tendre à la perfection, retourne vers sa propre enfance»³.

Cela fait cinq ans que Gilbert Erouart met ces paradigmes à l'épreuve, depuis qu'il s'est voué entièrement à la peinture, laissant derrière lui une double carrière, l'une, à peine esquissée, d'historien de l'art, l'autre, pleinement aboutie, de diplomate. Par cette conversion, il a répondu, avec retard, à l'invitation explicite, et même le défi, de son ami Riopelle⁴, qui, je suppose, ne lui avait pas vraiment laissé le choix. Ce retard est sûrement dû au temps qu'il lui a fallu pour saisir la profondeur de la pensée de Baudelaire⁵, qui veut que, pour l'artiste, il s'agisse non pas «de copier, mais d'interpréter, dans une langue plus simple et plus lumineuse», une langue qui lui permette de manifester l'imaginaire qui l'habite, son désir

Erouart Gilbert & Gilbert Erouart, l'artista allo specchio.

Di fronte ad un'opera d'arte inaspettata, sconosciuta, mai vista, mai sentita, lo spettatore rimane spesso muto. È perché, come dice Wittgenstein, egli sente la frustrazione di non poter andare oltre lo stadio della descrizione per raggiungere quello dell'interpretazione: questo quadro, questa melodia sembrano dire, al di là delle forme, dell'associazione di suoni o di colori, qualcosa di più, qualcosa di nascosto, che non si lascia mettere in parole. Però, per il filosofo, quel «qualcosa» è un'illusione, «quello che ci trasmette l'arte è se stesso», ed è vano «credere che quello che l'arte esprime possa essere espresso in modo diverso o migliore»¹. L'epistemologica classica ha anche sottolineato questa «povertà dell'interpretazione»². Come superare queste difficoltà? Come evitare questi paradigmi eludendone la confutazione o la certificazione che trascina con sé un confronto ravvicinato con le neuroscienze? Attraverso uno sprofondamento nella storia e nella critica dell'arte? Forse meglio: attraverso l'arte? Meglio ancora: il disegno? Il disegno dopo Leonardo – su cui discettano Vasari e Zuccari – propone una radicalità del processo di riduzione formale e aiuta a porre, credo, la questione su un altro piano e così potremmo dire con Charles Baudelaire: «l'arte per muovere verso la perfezione torna alla propria infanzia»³.

Da cinque anni Gilbert Erouart sta mettendo alla prova questi paradigmi. Dal momento in cui si è dato totalmente alla pittura lasciandosi dietro le spalle una duplice carriera, quella di storico dell'arte appena avviata e quella che ne ha preso il posto, anni fa, di diplomatico. Egli, da cinque anni, si è consacrato alla pittura. Sollecitato da un esplicito invito, una sfida perentoria, fattagli dall'amico Riopelle⁴. Non aveva altra scelta, suppongo. Dal momento che, giusto il rilievo baudelaireiano: «per scegliere infatti occorre possedere [...] il problema non è quello di copiare, ma di esprimere in una lingua più bella e luminosa»; una lingua artistica con cui manifestare ciò che hai dentro esplicitandone il pieno possesso⁵. Una pittura che si traduce in un campo di azione ineguagliabile. In cui l'artista è pienamente coinvolto, chiamando in causa la sua immaginazione, il suo desiderio pittorico. La sua fame di pittura⁶. Infine, l'artista in persona: dopo



Avec Edo, Aymeric et Rolando / Con Edo, Aymeric e Rolando

pictural, sa faim de peinture⁶. Nulle surprise donc à ce que, comme Courbet, Gilbert soit fermement, physiquement «présent» dans sa peinture, avec son corps d'homme créateur. Je finis donc par souscrire à l'affirmation selon laquelle danse et dessin partagent la même impulsion fondatrice qui, temporairement, nous permet de sortir de nous-mêmes⁷. Oui, cette affirmation me revient à l'esprit tandis que j'observe ses cycles picturaux – car il travaille par cycles thématiques: Gilbert peint pour ainsi dire hors de lui-même, en dansant⁸. Tableau après tableau, il offre au regard des suggestions inattendues. Les acrobaties de ces femmes – de la plongeuse au nu sortant du lit –, toutes dessinées peintes⁹ avec passion et finesse, passion et détachement, révèlent à la fois une nostalgie d'une grande tristesse et une vitalité irréductible. J'ai envie de citer Valéry: «Tu voudrais sentir les ailes de tes paroles et orner ton dit de figures aussi vives que leurs bonds!». Dans l'air de son atelier parisien – un atelier tout à la fois élégant et modeste, spacieux et recueilli, quelques étages en-dessous de son appartement vaste et accueillant,

Courbet ormai saldamente «presente»; la stessa presenza fisica di Gilbert con tutta la sua corporeità, l'uomo creativo Gilbert Erouart. Finisco così per condividere almeno in parte l'affermazione che altri ha esplicitato secondo cui danza e disegno si contendono un impulso originario per il quale, temporaneamente, ci poniamo fuori di noi stessi⁷. Lo ricordo a me stesso nel mentre vado osservando alcuni suoi cicli pittorici (perché Gilbert lavora per temi o cicli tematici) che, ponendosi fuori di sé, Gilbert Erouart dipinge, per così dire, danzando⁸. Offre, quadro dopo quadro, inattese suggestioni. Le acrobazie delle donne – dalla tuffatrice al nudo che esce dal letto, dipintedisegnate⁹ con passione e finezza, con ardore e distacco, rivelante una triste nostalgia e una irriducibile vitalità – più d'altri soggetti richiamano in me, non saprei dire perché, un'analogia verbale, questo sì. Avrei voglia di citare Valéry: «Ti piacerebbe sentire le loro ali alle tue parole e ornare il tuo detto di figure vivaci quanto i loro salti!». Frattanto si sparge nell'aria dello studio parigino, al tempo stesso elegante e modesto, spazioso e raccolto (sottocasa, una casa assai ampia e accogliente, una rarità per Parigi) e si mescola alle essenze dei colori ad

une rareté à Paris – les odeurs des peintures à l’huile et des vernis, tous ces miasmes de l’artiste se mêlent à la saveur de la ville; mais non à sa rumeur et ses bruits, car ce lieu tout proche de Pigalle et du Sacré-Cœur est parfaitement silencieux et semble suspendu sur la frontière de la réalité, inondé qu’il est d’une lumière qui évoque la Grèce. Parfois on perçoit un soupçon de charbon de bois, une note de fer et de feu. Est-ce la trace olfactive des souvenirs d’enfance? J’interroge de nouveau l’artiste. Il ne se soustrait pas au questionnement, au contraire il se prête au jeu et laisse voir un autre reflet de lui-même, un autre Gilbert Erouart, l’historien d’art¹⁰. Je me retrouve en lui, étant moi-même historien d’art¹¹. Au cours de nos conversations, j’insiste sur le *dessinpeinture*¹² qui caractérise ses tableaux, et nous nous trouvons à citer avec le même enthousiasme Leonardo et son *Traité*¹³. Nous nous attardons aussi sur certains de ses fragments, comme le feuillet f. 265 du *Codex Atlanticus*. Vinci y affirme avec son génie: «la peinture offre à l’entendement une représentation plus vraie et plus certaine des œuvres de la nature que les mots et les lettres.» Cette vérité, c’est ce à quoi aspire Erouart dans ses toiles, tout en cherchant, en même temps et paradoxalement, à la nier. Faut-il donc rester silencieux face à sa peinture? Car Léonard ajoutait: «les lettres représentent plus fidèlement les mots de l’entendement, mais cela ne fait pas peinture.» Quelle contribution peut donc apporter un critique d’art dans une préface faite entièrement des «mots de l’entendement»? Et a fortiori un critique discutant avec un collègue, un autre historien d’art qui a fini par se consacrer à la peinture? Que peut donner tout cela, sinon une tautologie vide? C’est tout le problème. Je retourne aux toiles de Gilbert, je les observe de nouveau, pour choisir celles qui composeront l’exposition rétrospective qui se prépare, grâce à l’appui de son ami Alfonso De Virgiliis¹⁴, dans deux lieux exceptionnels de Florence, l’ensemble monumental de Santa Croce et le Teatro della Pergola à Florence¹⁵. L’exposition voyagera ensuite, je n’en dis pas plus pour l’instant¹⁶. Le choix d’un théâtre est intéressant, car je pense que c’est la confirmation, la prise de conscience collec-

olio, alle vernici, ai miasmi insomma della fucina erouartiana il sapore della città: non il rumore, quest’atelier pur vicino a Pigalle e al Sacro cuore, è silenziosissimo e sembra sospeso ai confini della realtà, inondato com’è, a momenti, da una luce che richiama la Grecia. A tratti si percepisce anche un sentore di carbone, un che di ferro e fuoco. I ricordi dell’infanzia? Interrogo ancora l’autore. Egli non si sottrae affatto, si lascia anzi tentare e conclude con il dare campo a un rispecchiamento di sé, l’altro Gilbert Erouart, lo storico dell’arte¹⁰. Mi ci ritrovo, storico dell’arte anch’io¹¹. Insistendo sul disegnopittura¹² che caratterizza i suoi quadri citiamo entrambi, nel corso dei nostri incontri di lavoro, e citiamo con pari entusiasmo Leonardo e il suo *Trattato*¹³. Riandiamo, idealmente, ad altri suoi rilevanti appunti (per esempio, un foglio, f. 265, r.a., del *Codice Atlantico*) e commentiamo alcuni acuti suoi rilievi. Sosteneva il genio di Vinci: «la pittura rappresenta al senso con più verità e certezza le opere di natura, che non fanno le parole o le lettere». E questo vorrebbe fare e non fare, vale a dire confermare e negare al tempo stesso, Erouart, nei suoi quadri. Dunque, meglio il silenzio? Aggiungeva Leonardo: «ma le lettere rappresentano con più verità le parole del senso, che non fa la pittura». Che contributo può aggiungere, allora, in una pur breve prefazione, per verba, un critico d’arte che si trova – ed è il nostro caso – a discutere con un collega e cioè un altro storico dell’arte che ha finito per dedicarsi alla pittura; che cosa, che non risulti una vuota tautologia? Ecco il punto. Torno a osservare i dipinti di Gilbert che stiamo selezionando per la mostra antologica che si allestisce, per volontà dell’amico Alfonso De Virgiliis¹⁴, eccezionalmente, nel Teatro della Pergola, a Firenze – ma perché la Pergola?¹⁵ Una conferma, un riconoscimento collettivo, direi, d’ogni implicazione teatrale presente in certi dipinti di Erouart – e, ancora, in splendidi spazi che appartengono al complesso monumentale di Santa Croce¹⁶, per non dire d’altro¹⁷. La ragione del dialogo che seguirà in catalogo¹⁸ è data, in parte, dall’impegno suscitato da questo nostro confronto: un colloquio che ora è oggetto di una intelligente “trascrizione”, a cura di Aymeric Erouart¹⁹.

Il duplice sguardo, l’incontro degli occhi prevalente, nel caso, tra critica e arte ma a cui – si è visto – viene a som-marsi, immediatamente, anche ogni altra istanza sin qui

tive, de la théâtralité de certaines des toiles de Gilbert.

La raison d’être du dialogue qui suit mon texte dans les pages de ce catalogue¹⁷ tient à cette confrontation entre Gilbert et moi. Ce double regard fait bien sûr se rencontrer la critique et l’art, mais il s’attache aussi à décrire la frontière toujours mobile de l’art contemporain, et à rendre compte de l’influence de certains accidents historiques sur l’artiste. Il permet enfin de renforcer cette dualité particulière qui fait de Gilbert son propre miroir, son propre double, un être immédiatement influencé par son propre geste artistique, ce qu’une démarche lacanienne permettrait de mieux expliciter. A tel point qu’une lecture critique approfondie de l’œuvre de Gilbert dégagerait sans doute des paradigmes évoquant les célèbres *Séminaires* de Lacan¹⁸. En même temps, tout ce qui précède indique chez Gilbert un processus pictural original¹⁹. Ce qui nous amène à une autre affirmation: cette peinture riche en souvenirs comme en élaborations tout à la fois sophistiquées et spontanées, cette peinture érudite et sauvage, cette peinture si évidemment autobiographique, insiste sur la fragilité de l’instant alors même qu’elle se réfère explicitement à l’Histoire. Ainsi, elle semble porteuse de la crise d’identité de la peinture contemporaine, qu’elle exprime dans un espace à la fois euclidien et non-euclidien, dans lequel le mot et la figure, comprises dans l’acception de Léonard, tantôt ne se rencontrent pas, tantôt se mêlent totalement, dans une riche synesthésie²⁰. Mais cette synesthésie se réalise sous conditions, c’est-à-dire après filtration et transmutation, après tantôt réfutation tantôt exaltation de la distinction cartésienne entre corps et esprit, après transfiguration des objets représentés qui les investit d’une intense subjectivité. Gilbert, en exprimant avec tant d’insistance, comme je crois l’avoir démontré, son attachement à l’histoire de la peinture, montre qu’il est à la recherche d’un paradigme critique permettant



richiamata; questa posizione va ad intercettare sincronicamente la sempre mobile e aperta frontiera artistica contemporanea e la storia o quanto meno alcune sue accidentalità con cui, si direbbe, il nostro pittore deve fare i conti. E riesce infine a rafforzare, questo particolare dualismo che si propone per quanto riguarda Gilbert come un rispecchiamento, un porsi davanti a uno specchio, uno sdoppiamento di sé che, per le immediate ricadute che ha sulla pittura di questo autore, richiama in qualche modo un possibile ricorso lacaniano. Tant’è che – va forse spiegato – l’esito determinato da una possibile lettura critica di tali opere che muova da ciò sembrerebbe dare spazio proprio ai paradigmi che fanno riferimento all’arte presenti nei celebri *Seminari* di Jacques Lacan²⁰. Al tempo stesso, quanto testé detto può favorire, mi pare, la messa a punto e la conseguente affermazione di un procedimento originale, questa processualità pittorica di Gilbert Erouart²¹. E così si può ricavarne un nuovo esito critico: questa pittura ricca di memorie e di sofisticate quanto spontanee elaborazioni soggettive, questa pittura colta e selvaggia, questa pittura tanto palesemente autobiografica, sembra farsi carico, consapevolmente, delle fragilità dell’oggi nel momento in cui si rivolge esplicitamente alla storia. Pertanto, sembra farsi carico pure della crisi di identità in cui versa la pittura contemporanea rivendicandone, nel caso, un’implicazione progettuale ancorata al disegno. Dunque, un dettato geometrico euclideo e non euclideo, in cui la parola e

la figura, intese nell’accezione leonardesca, seppure in costante tensione fra loro non si incontrano mai o, all’opposto, si incontrano e si mescolano sempre, provocando più di un richiamo sinestetico²². In quali termini, prego? *Sub conditione*: e cioè a dire filtrato e trasmutato, fatto emigrare entro coordinate che riconducono principalmente alla distinzione cartesiana tra corpo e mente per contraddirla o al contrario esaltarla attraverso il corpo della pittura erouartiana, in cui ogni cosa precipita e si mescola dando forma a una inedita soggettività. Gilbert, nel voler manifestare con tanta insistenza (come credo di aver dimostrato) un attacca-

de relancer la pratica pitturale, de dégager dans son époque artistica una orientazione unificatrice, comme il s'en voit tant dans l'histoire de l'art²¹. Mais peut-être me trompé-je²².

Que suis-je en train de dire? Que tous les nutrimenti dont s'est alimenté Gilbert, une fois métabolisés, lui permettent de vivre, sous le signe de l'art, une vie intense, une vie entière. Et je m'aventurerai à dire ceci: les œuvres de Gilbert que j'appréhende ici à la lumière de la rétrospective de cinq années²³ de sa «nouvelle vie», de sa vie d'artiste, nous offrent, au-delà de toute référence²⁴, une magie certaine²⁵. Ces toiles, pleines d'échos inattendus²⁶, permettent de saisir la jouissance que procure l'art. Ou mieux: la jouissance que procure une vie nourrie au quotidien par des expériences riches et intenses, denses d'émotion, jouissance dont la peinture de Gilbert, dans sa traversée lacanienne de la réalité vers le réel, donne une puissante expression.

Notes

¹ F. Kerr, *La théologie après Wittgenstein*, tr. fr. Létourneau, Le Cerf, 1991..

² C'est par exemple celle, du moins nous le pensons, à laquelle se rattache Karl R. Popper dans *Objective Knowledge, an evolutionary Approach*, Clarendon Press, Oxford 1972.

³ Quand les artistes dessinent, même dans une démarche avouée de négation de la beauté, c'est toujours quelque chose de ce genre qui est en jeu: une démarche de sélection et de retour. Démarche à travers laquelle les formes sont réduites à leur essence, à leur troublante élémentarité. Ou, au contraire, à travers laquelle les formes se trouvent stratifiées et restructurées jusqu'à ce que la représentation de la chose en soi se trouve transportée dans un univers digne de Vico, un monde parallèle loin des ambiguïtés consubstantielles à la réalité qui nous entoure. Dans les deux cas se produit une transfiguration (que j'ai éprouvée moi-même en dessinant) dans laquelle se révèle l'évitement du réel qui selon Lacan, caractérise toute esthétique.

⁴ Avec qui Gilbert a publié des entretiens qui font référence: *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, éd. Liber De vive voix, Montréal 1993.

⁵ Pour Erouart, dessiner et peindre a été comme une manière de se déshabiller de l'histoire de l'art et de sa propre vie pour les récupérer dans une perspective complètement différente, pour développer une écoute et une vision nouvelles, pour travailler la peinture comme un corps vivant. Non sans douleur: en observant ses œuvres, on se rend compte que son univers pictural est soumis à une dynamique de mise à l'épreuve de soi, de dépassement continu et cathartique. Cette dynamique correspond, d'année en année, de jour en jour, à l'élaboration d'outils de plus en plus sophistiqués, à l'atteinte d'un équilibre de tous les éléments (*compositio*, *varietas* et *firmitas*, pour commencer) de plus en plus abouti. Elle correspond aussi à une abondance croissante de variations d'expression, de signes, de syner-

mento alla storia della pittura sta tentando di esporre un paradigma critico che corrisponde in qualche modo a un rilancio della pratica pittorica, nella speranza di ricavarne un orientamento salvifico, quell'orientamento che vi si può riscontrare in epoca storica, o mi sbaglio?²³

Che cosa potrebbe voler dire, tutto ciò? Forse che tali nutrimenti una volta metabolizzati si tramutano, possono tradursi in un vivere di rara intensità all'insegna dell'arte, un vivere intero. Cosicché, posso arrischiare: le opere pittoriche di Gilbert Erouart che stiamo recensendo²⁴ in funzione di questa mostra antologica vincolata al quinquennio di sua "vita nova", una vita da artista, offrono al di là d'ogni possibile richiamo,²⁵ una magia²⁶. Queste pitture di Gilbert Erouart, tanto dense di richiami inaspettati²⁷, consentono di afferrare, a loro modo, il godimento che viene dall'arte. Meglio: quel godimento che dà ragione del vivere quotidiano nutrito, nel caso, da un vissuto intenso e ricco, emozionante ed emozionante, quale si manifesta, quadro dopo quadro, in questo loro particolare attraversamento di lacanianismo conio della realtà, verso il reale.

Note

¹ Che differenza può esservi tra una tuffatrice e una colonna greca "danzante"? Che tra un interno-esterno architettonico e un panorama selvo-so? Come dire: tra una scimmia di *Apes Revolution*, ultimo film della saga del "pianeta delle scimmie" iniziata nel 1968, e una capretta della *Fattoria degli animali* di Orwell?

² Nell'interpretazione offerta, poniamo, da Karl R. Popper, *Objective Knowledge, an Evolutionary Approach*, Clarendon Press, Oxford 1972; ed. it. *Conoscenza oggettiva. Un punto di vista evoluzionistico*, introd. A. Rossi, Armando, Roma 1975.

³ Il disegnare degli artisti attua qualcosa del genere, sempre (anche quando dichiara la negazione della bellezza). Attua una selezione e un ritorno. Essi, cioè gli artisti, per suo tramite decostruiscono le forme riducendole alla loro essenza, alla loro sconcertante elementarietà. Oppure, al contrario, complicano stratificando e ristrutturando fino a traslare la rappresentazione della cosa in sé in un vichiano universo mondo parallelo, lontano dalle ambiguità vincolate alla realtà che ci circonda. Nell'un caso e nell'altro, si verifica una trasfigurazione (io stesso disegnando ho sperimentato tutto questo) in cui è rivelato l'esito estetico che coinvolge, secondo Jacques Lacan, il reale.

⁴ Sul conto di questo artista il testo più accreditato è tuttora quello di G. Erouart, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, ed. Liber De vive voix, Montréal 1993.

⁵ Disegnare e dipingere, per Erouart, è stato come spogliarsi della storia dell'arte e del proprio vissuto per recuperarli in tutt'altra prospettiva e sviluppare un ascolto e mettere a fuoco una inedita visione capace di accendere lo scavo nel corpo vivo della pittura. Non senza sofferenza: ti accorgi, osservando le sue opere, che in questo suo mondo pittorico c'è una crescita. Ti rendi conto che c'è stato un travaglio e un continuo e catartico superamento. Corrispondente, di anno in anno, di giorno in gior-

gies internes à la toile qui, pour finir, laissent la place à l'élémentarité vitale de ce qui est représenté ou peint, à la peinture elle-même. La référence faite ici à Alberti ne me semble pas avoir besoin d'être explicitée.

⁶ Une faim de peinture mise en évidence tantôt par le recours à des modèles historiques et tantôt, au contraire, par une autonomie totale à l'égard de l'histoire. Face à ses recherches picturales passées et présentes – en excluant, pour l'instant, sa première période noire, qui mérite une discussion spécifique – je pense à El Greco, au Titien et au Tintoret, au Caravage et à Michel-Ange, à Manet et à Degas, à Giacometti et à Pollock, à Bacon et à Balthus, à Wols et à Riopelle. Dans le champ des références possibles, que j'approfondirai dans une autre étude, il faut sans doute aussi mentionner Pontorno, Bronzino, ou Il Rosso. Certaines de ses autres peintures me semblent aussi faire écho à Warhol et sa postérité, mais je pense qu'il faut mettre en avant les références extérieures au Pop Art, car la peinture de Gilbert me semble être, avant tout érudite. Mais peut-être est-ce simplement, de ma part, une manière d'insister sur la culture artistique de l'artiste, ou la tentation de voir dans son travail la traduction picturale des théories, discutables mais intrigantes, du Focillon de *La vie des formes*.

⁷ Ce rapprochement entre dessin et danse ne me semble pas remis en cause par le fait que la projection gestuelle se traduise, dans le cas du premier, par une trace durable, et, dans le cas de la seconde, par une dissipation irrémédiable. Je pourrais aussi insister, mais c'est un vieux travers chez moi, sur l'équivalence entre dessin et écriture. Dans mon article je me réfère implicitement à un essai de Daniele Vitale tout juste sorti des presses: «Le dessin "comme la tête coupée d'Orphée"» in *L'opera sovrana. Studi sull'architettura del XX secolo dedicati a Bruno Reichlin*, Archivio del Moderno, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio e Cinisello 2014, pp. 61-73.

⁸ Je fais ici indirectement référence à un texte un peu particulier: XXX ⁹ Néologisme inventé en hommage à Piero Santi, écrivain italien, qui, après un séjour formateur à Paris, a été un grand défenseur de l'art contemporain et a vécu entre Florence, Forte dei Marmi et Ravenna. Il pratiquait une écriture d'avant-garde pleine de néologismes, qui s'apparente à certains égards à la poésie visuelle. Je pense à lui tandis que Gilbert me parle de sa plongeuse, de ses femmes, et de leurs formes picturales. Il s'exprime à voix basse, avec l'aplomb du diplomate et la passion d'un amant.

¹⁰ A propos de la culture artistique de Gilbert, je lui découvre sans cesse de nouvelles surprises affinités avec la mienne. La dernière en date est une passion partagée pour l'art classique de l'Afrique. Gilbert est un collectionneur exigeant et un fin connaisseur d'art africain.

¹¹ Ce qui donne à mon propos sur les œuvres de Gilbert un air de petit chœur à deux voix, suspendu entre échos ironiques à la Gilbert & Georges et certains "fragments" de Barthes, à la qualité amoureuse de son raisonnement, qui, me semble-t-il, est une réaction à Michel Foucault, mais aussi à Jacques Lacan.

¹² Autre néologisme, utile pour décrire l'unité et la particularité de chacune des toiles de Gilbert.

¹³ Très probablement rassemblé par Melzi autour de 1540; ici, je me réfère au manuscrit intitulé *Codice urbinat 1270* de la Bibliothèque Apostolique du Vatican.

¹⁴ Représenter au théâtre la théâtralité de l'œuvre de Gilbert, en faisant justice à ses rares synesthésies, est une idée de notre ami commun, Alfonso De Virgiliis, président du prix Galileo Duemila, à qui je tiens à exprimer toute ma gratitude.

¹⁵ La proposition d'A. De Virgiliis a été immédiatement accueillie avec enthousiasme par le directeur du Théâtre, Marco Giorgetti, qui a rendu possible sa réalisation. Elle a été soutenue avec passion par mon ami Edo Pagnoncelli, bien sûr par Gilbert et, dernier de cordée, par moi-même. Je saisis cette occasion pour exprimer de nouveau

no, alla messa a punto di strumenti sempre più sofisticati. Di un equilibrio d'ogni elemento (*compositio*, *varietas* e *firmitas*, per cominciare) sempre più riuscito. Ciascuno di essi, ciascuno di questi elementi che compongono alla perfine il quadro, corrisponde poi a segni differenti richiamanti diseguali declinazioni espressive, sinergiche, volitive, attive o passive, per poi svuotarsi, badare all'essenza, all'elementarità vitale del rappresentato o dipinto. Della pittura stessa. La menzione albertiana mi pare non occorra di referenze bibliografiche.

⁶ Ora evidenziata da scoperti ricorsi a modelli storici e ora, all'opposto, in grado di manifestare una totale autonomia, una piena indipendenza dalla storia. Al cospetto di alcune sue attuali e pregresse ricerche pittoriche – depenno, per il momento, i primi lavori in nero, che meriterebbero specifica trattazione – ripenso a El Greco Tiziano e Tintoretto, a Michelangelo e Caravaggio, a Manet e Degas, a Giacometti e Pollock, a Becon e Balthus, a Wols e Riopelle. Né mi sento di escludere altre istanze alla luce del ricco ventaglio di possibili riferimenti, su cui reinterverrò in altra occasione editoriale (per es. Pontorno e Rosso o Bronzino). Al cospetto di altri suoi dipinti mi sovengono riverberi warholiani e sodali. Naturalmente potrei citare pure richiami estranei alla Pop art, confermant, a mio avviso, che questa è una pittura colta. Ne scrivo, forse, per voler enfatizzare proprio il portato della cultura artistica di quest'autore. Incentivata fors'anche da un'idea: dare forma pittorica al pur discutibile ma pur sempre intrigante portato teorico de *La vie des formes*, del Focillon, o no?

⁷ Mentre non credo che la separazione tra danza e disegno avvenga per proiezione destinata a tradursi, nel caso del disegno, in una tracciabilità duratura, mentre nel caso di una danza in una dissipazione intera e non rimediabile; non mi pare neppure opportuno insistere – ma è un vezzo antico – sull'equivalenza del disegno con la scrittura ecc. Le allusioni sommesse testé dichiarate sono a un saggio, fresco di stampa: Daniele Vitale, *Il disegno "Come testa recisa di Orfeo"*, in *L'opera sovrana. Studi sull'architettura del XX secolo dedicati a Bruno Reichlin*, Archivio del Moderno, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio e Cinisello 20014, pp. 61-73.

⁸ Vi è qui un ricorso indiretto a un testo un po' particolare: ...

⁹ Neologismo coniato per ricordare uno scrittore italiano che è stato, dopo un illuminante soggiorno parigino, un sostenitore delle arti contemporanee tra Firenze, Forte dei Marmi e Ravenna, Piero Santi. Questi creava nei suoi testi un'infinità di neologismi. Era, la sua, una scrittura d'avanguardia affine per taluni aspetti alla Poesia visiva. Lo penso nel mentre Gilbert mi parla di loro, di queste sue donne – o sempre quell'unica tuffatrice? – e delle loro forme pittoriche. Ne ragiona a voce bassa, con lo aplomb del diplomatico e la passione di un amante.

¹⁰ A proposito della cultura artistica di Gilbert, essa manifesta tra l'altro più di una sorprendente affinità tra il sottoscritto e questo artista, costantemente confermata da sempre nuovi riscontri: la stessa passione per l'arte classica d'Africa, per esempio. Difatti egli, ho scoperto, è stato anche un esigente collezionista d'arte africana e ne è un raffinato conoscitore.

¹¹ Ora il nostro dire di fronte alle opere di Gilbert sembra un piccolo coro duale, sospeso tra un ironico richiamo a Gilbert & Georges e certi "frammenti" barthesiani, certo ragionare amoroso di Roland Barthes in risposta, parrebbe, a Michel Foucault ma anche a Jacques Lacan.

¹² Altro neologismo, utile credo a illustrare l'unicità del dipingere, la particolarità d'ogni singolo quadro di Erouart.

¹³ Molto probabilmente assemblato in qualche modo dal Melzi, attorno al 1540; il riferimento è al manoscritto denominato *Codice urbinat 1270* della Biblioteca Apostolica Vaticana.

¹⁴ Portare in teatro il teatro della pittura di Gilbert, implicante le sue rare sinestesia, quest'idea è dell'amico comune che ci ha fatto incontrare, l'avvocato Alfonso De Virgiliis, presidente del premio Galileo Duemila, al quale pertanto spetta tutta la mia gratitudine.

¹⁵ La proposta di A. De Virgiliis è stata subito condivisa dal direttore del Teatro, Marco Giorgetti, che così l'ha resa possibile. Corroborata anche dall'amico Edo Pagnoncelli e infine, accolta con entusiasmo dal diretto

ma profonda gratitudine à l’ami De Virgiliis, puis à mes chers Giorgetti et Pagnoncelli.

¹⁶ Je tiens à marquer toute ma reconnaissance à Stefania Fuscagni et Giuseppe de Micheli pour nous avoir accordé l’hospitalité dans ce lieu extraordinaire qu’est l’ensemble historique de Santa Croce.

¹⁷ Florence sera suivie par d’autres villes italiennes. La «visite» italienne du peintre français Gilbert Erouart aura donc un commencement exceptionnel, voire unique.

¹⁸ Catalogue dont la publication n’a été possible que grâce à la générosité de Riccardo Zucconi, que je tiens à remercier personnellement. Tous mes remerciements également à l’architecte de cette belle monographie, Fabrizio Bagatti, à Yannis Tsigannis, notre photographe, et à l’épouse de Gilbert, Scarlet, dont la contribution a été déterminante pour le choix de la couverture.

¹⁹ Je pense en particulier au *Séminaire* XI, mais aussi VII et XVIII.

²⁰ Qui semble correspondre à une procédure épistémologique, une processualité cognitive, pour dire les choses avec un vernis de lexique scientifique. Sa peinture prend vie et, par ce fait-même, explose pour laisser entrer les différents regards, les différentes personnalités, bref les différentes «âmes» de Gilbert, puis se recompose pour former une totalité et acquérir une identité précise. Ce corps pictural échappe à toute tentative d’appréhension univoque, réactivant l’héritage des séparations cartésiennes et la problématique de l’indicibilité sartrienne et surtout lacanienne, déjà évoquée. De tout cela émerge, avec des accents de nostalgie, un récit, un récit pictural (de l’origine de cette nostalgie, je m’abstiendrai de dire quoi que ce soit ...). Telle est la démarche de cet artiste qui, à la fin de chaque aventure cognitive, pour faire encore allusion à la neuroscience, livre de nouveaux textes picturaux. Il y a quelque chose de semblable au remplissage et au désemplissage chez Picasso dont a parlé Gertrude Stein.

²¹ Synesthésie qui, dans cette peinture truffée d’allusions historiques, s’exprime à travers des échos explicites et implicites non seulement à l’univers pictural, mais aussi à la poésie, la musique, la danse et ainsi de suite. Surgissent ainsi des références spécifiques – pour revenir à Florence, lieu aimé de Gilbert – aux «befanate», ces chansons populaires, de Buonarroti le jeune, dont l’entourage comprenait des disciples du Caravage. On songe également au rassemblement des copistes devant la *Vénus d’Urbino* de Titien, dans la Galerie des Offices, dans la pleine illumination ou l’exhortation répétée de Cavalcaselle sur la nécessité de renouveler les musées italiens alors qu’il était emprisonné au Bargello. On pense aussi aux discussions qui animaient le palais Pitti lorsqu’y passait Renato Fucini, Neri Tanfucio de son nom d’artiste, avec ses amis «tachistes», à commencer par les Tommasi. Pour sortir de Florence et des époques évoquées, et passer à la musique, on pourrait chercher des références chez Scarlatti, Vivaldi, Verdi et Wagner, mais aussi Puccini, et même Stravinsky et Debussy, entre autres. Je pense aussi à la danse moderne, à von Laban, à Wigman, mais surtout au théâtre, à Goldoni et son univers magique, à Molière bien sûr aux modernes qui, en quelque sorte, ont actualisé Sophocle et Euripide. Mais à tant d’autres aussi: Beckett et donc Giacometti, Ibsen naturellement, Artaud, Breton et les surréalistes, le théâtre de l’opéra, d’un certain Pop Art – la Factory d’Andy Warhol bien sûr, mais pas seulement –, qui doit beaucoup à Dada et au surréalisme, et enfin le Cabaret Voltaire de Hugo Ball, toujours négligé et ignoré.

²² Je me limiterai à donner en note quelques exemples épars, laissant au lecteur le soin de répondre lui-même à cette question. Parmi les interlocuteurs idéaux de Gilbert, je pense au mystère de cet artiste double, Domenikos Theoteokopulos, El Greco, à la fois grec et espagnol, à ses deux personnalités fondues en une seule vie extraordinaire, qui l’a vu quitter à vingt-cinq ans son île natale pour plonger dans l’univers de Venise, coudoyant Titien, Tintoret, Véronèse, Bassano et tant d’autres, avant de découvrir une Rome peuplée d’artistes, vibrant du

interessato, Gilbert Erouart, e, ultimo della fila, il sottoscritto. Colgo dunque l’occasione per esprimere il più sentito ringraziamento una volta ancora all’amico De Virgiliis, e poi agli amici, egualmente preziosi, Giorgetti e Pagnoncelli.

¹⁶ Desidero, per questa ospitalità anch’essa straordinaria, manifestare la mia gratitudine a chi ha accolto i quadri di Erouart nel complesso storico di Santa Croce, Stefania Fuscagni e Giuseppe de Micheli.

¹⁷ Dopo Firenze, altre località. L’uscita italiana del pittore francese Gilbert Erouart ha dunque un esordio inusuale. Anzi, unico.

¹⁸ La cui pubblicazione è stata resa possibile grazie alla generosità di Riccardo Zucconi che desidero ringraziare personalmente. Mi piace esprimere, contestualmente, il mio personale compiacimento al costruttore di questa pubblicazione monografica, Fabrizio Bagatti. E ancora, un sentito ringraziamento va inoltre alla compagna di Gilbert, Scarlet, che ha offerto un prezioso contributo per la confezione della copertina del catalogo.

¹⁹ Debbo complimentarmi – gratitudine a parte pel generoso aiuto – per il lavoro svolto dal figlio dell’artista, Aymeric Erouart, che ci ha tradotto e curato in catalogo; precisiamo: Aymeric ha curato la redazione e le traduzioni incrociate, francese-italiano, andata e ritorno della nostra ultima conversazione. Dando corpo a un dialogo che ha suggellato quanto avevamo dibattuto e era ancora in sospeso tra di noi, tra Gilbert e il sottoscritto, nel mentre si andavano selezionando le opere da pubblicare ed esporre. Un compito non facile. Per finire, un dialogo che, per quanto concerne Erouart, il mio interlocutore poliedrico, può darsi una sorta di confessione allo specchio e dunque un esplicito faccia a faccia di lui con l’altro se stesso e di lui e me. Un gioco di sdoppiamenti simbolici, in un certo senso.

²⁰ Penso soprattutto all’XI ma poi anche al VII e al XVIII Seminario.

²¹ La quale sembra corrispondere a una procedura epistemologica, una processualità cognitiva, per dirla con un qualche riverbero del lessico scientifico. Una pittura che prende vita e, nell’atto stesso di ciò, esplode integrando i differenti sguardi, le rispettive personalità messe in gioco, le molte anime di Gilbert insomma, che si fanno una cosa sola ritrovandosi così nell’unico corpo della pittura il quale, in tal modo, acquisisce una precisa identità. Subito dopo, proprio questo esito pittorico accende l’atto conseguente della separazione che allontana i singoli sguardi, tornando a riattivare l’eredità delle separazioni cartesiane, del portato sartriano e soprattutto lacaniano, istanze già richiamate in vario modo nel testo e di cui perciò posso esimermi dal dire. Da tutto ciò scaturirà, per nostalgia, una narrazione, questa narrazione pittorica (sul perché dell’implicazione nostalgica, in questa occasione mi astengo dal dire...). Si può forse meglio comprendere, allora, nel mentre si osservano i dipinti, il fare di questo artista che al compimento di ogni avventura cognitiva, per dirla alludendo ancora ai formulari delle neuroscienze, dà vita a sempre nuovi testi pittorici. Qualcosa di simile al riempirsi e svuotarsi picassiano, di cui scrive da par suo Gertrude Stein.

²² Reperibile in questa pittura grondante allusioni storiche tramite sommessi richiami ora espliciti e ora impliciti non soltanto all’universo pittorico ma anche alla poesia, alla musica, alla danza eccetera. Sovvengono così specifici referenti, a muovere – per tornare a Firenze, luogo amato da Gilbert – dalle storiche “befanate” della cerchia fiorentina del Buonarroti il giovane a cui erano iscritti alcuni seguaci di Caravaggio. Sovviene pure l’assemblamento dei copisti davanti alla Venera urbinata di Tiziano, negli Uffizi, in pieno illuminismo o l’esortazione reiterata di Cavalcaselle in merito al rilancio museale italiano mentr’era impegnato al Bargello, in pieno clima postrisorgimentale e quel che ne discende in ambito artistico. Nonché le discussioni che animavano Pitti allorquando vi transitavano Renato Fucini, in arte Neri Tanfucio, e i suoi amici “macchiaioli” a cominciare dai Tommasi. Insistendo sul fronte musicale e teatrale e sortendo un po’ dalle mura fiorentine e dalle coordinate storiche sin qui richiamate: Scarlatti, Vivaldi, Verdi e Wagner, ma anche Puccini, anche Stravinsky e Debussy, altri. Penso inoltre alla danza moderna, dunque a von Laban, alla Wigman, alle altre protagoniste d’essa (e all’implicazione di Appia ecc.). Soprattutto

souvenir de Michel-Ange. Ce fascinant rébus de l’histoire de l’art a lui aussi nourri son œuvre de références plus ou moins explicites.

²³ La peinture de Gilbert nous permet aussi de comprendre – pour revenir à des époques plus proches de nous – la postérité, encore inexplorée, de Francis Bacon et de son contraire, Balthus. C’est l’une des contributions originales de Gilbert qui, de toute évidence, reste encore un historien d’art! Tableau après tableau, il élargit le cadre de ses réinterprétations, comme dans un journal intime à la manière de Goethe, ou dans les notes de Calvino pour ses conférences américaines. De ce point de vue, Borromeo est un problème, un nœud intéressant.

²⁴ De même que le théâtre de Molière, Ibsen et Beckett dialoguent avec le théâtre surréaliste, mais surtout avec le théâtre classique d’Euripide et de Sophocle, Gilbert Erouart a des liens étroits avec la Grèce, à la fois sur le plan existentiel et sur le plan culturel, et ces liens doivent être pris en compte.

²⁵ Magie figurative et chromatique, souvent issue des choix de thèmes, de la construction des tableaux, qui, nous l’avons vu, font écho à des univers artistiques très différents. J’ai parlé du théâtre, du ballet et de la danse moderne, de la musique classique et contemporaine, mais la présence du cinéma se fait aussi sentir, surtout celle de Truffaut... D’ailleurs, Gilbert s’est beaucoup intéressé au cinéma, mais ce sera le sujet d’un nouvel article.

²⁶ Que dire, à propos de cette peinture peuplée délibérément de références historiques, de l’attirance d’Erouart pour la «manière» florentine, à laquelle il se réfère à plusieurs reprises? Une attraction qui suscite chez le lecteur-observateur des découvertes inattendues, à la fois dans les toiles d’Erouart et dans l’œuvre des référents historiques. Une exposition fascinante est consacrée en ce moment à la grande dyade florentine, Pontormo et Rosso, au Palais Strozzi à Florence. Gilbert et moi en avons bien sûr parlé, et à l’occasion de cette discussion, j’ai senti qu’il était non seulement pétri des textes critiques canoniques, mais qu’il partageait peut-être sans le savoir des perspectives plus inédites, comme celle de Giuliano Briganti dans son essai, ou celle de l’étude, originale et subtile, de Caroline de Watteville sur Cavalori.

i richiami sono al teatro, a Goldoni e il suo magico mondo, Moliere e il suo magico mondo teatrale e naturalmente i moderni che in qualche modo attualizzano Sofocle e Euripide. Anche Beckett e dunque Giacometti, anche Ibsen naturalmente e Artaud e Breton e i Surrealisti, la ricaduta teatrale di certa Pop art americana – penso alla Factory di Andy Warhol ovviamente, ma non solo – che deve molto a Dada e Surrealismo e al sempre trascurato o dimenticato Cabaret Voltaire di Hugo Ball.

²³ Mi limiterò – in nota – a qualche sparso esempio, affidando in tal modo al lettore il compito di dare una risposta a questo interrogativo; procederò segnalando, di seguito, alcuni interlocutori ideali di Erouart. Meglio ancora: i più intimi. Il mistero del duplice artista, il greco Domenikos Theoteokopulos e lo spagnolo El Greco, due personalità – oggi all’onore delle cronache per un qualche centenario – fuse in una tramite una biografia esclamativa; una biografia artistica caratterizzata, dopo aver lasciato venticinquenne l’isola natia, dalla vivificante immersione nella laguna della Serenissima, gomito a gomito con Tiziano, Tintoretto, Veronese, i Bassano e quant’altri mai e, a seguire, la scoperta sconvolgente di Michelangelo e della sua eredità attiva nella Roma del suo tempo, affollata di artisti. Quest’intrigante rebus della storia dell’arte è sollecitato dalla straordinarietà del dettato pittorico dell’artista greco che pur tanto manifestamente si nutre di storia, di più e meno espliciti prestiti storici. Si coglie l’analogia con il Nostro?

²⁴ La attuale pittura di Erouart può aiutarci a comprendere anche – venendo a date più prossime – l’eredità, tuttora inesplorata, di Francis Bacon e del suo contrario, Balthus. È questo uno dei contributi originali di Gilbert che, evidentemente, resta pur sempre uno storico dell’arte! Lo confermano proprio queste ed altre singolari rivisitazioni che Erouard elargisce, quadro dopo quadro, come pagine di un diario segreto, alla Goethe, o come appunti per lezioni americane rivolte al nuovo millennio, alla Calvino, in cui questi e pochi altri selezionati richiami finiscono per tradursi in nutrimenti espliciti quanto marginali della sua arte: qui è un problema, un intrigante nodo Borromeo.

²⁵ Come il teatro di Moliere, di Ibsen e di Beckett che dialogano con il teatro surrealista, soprattutto il teatro classico di Euripide e Sofocle – vi è più di una ragione che lega saldamente Gilbert Erouart alla Grecia, sia sul piano esistenziale sia su quello culturale e bisogna tenerne conto.

²⁶ Magia figurale e cromatica, incentivata sovente dalle scelte tematiche, dalla costruzione dei singoli quadri che attingono – si è visto – da i più diversi universi mondiali artistici. Ne ho tirati in ballo vari (teatro, balletto e danza moderna, musica classica e contemporanea ecc.) senza contare il portato fantasmatico del cinema, a mio avviso, in particolare Truffaut... Pure di cinema si è occupato e con passione, Gilbert, e anche questo va debitamente considerato (ma ne vorrei trattare in un futuro scritto).

²⁷ Che dire, tornando dunque a ragionare di questa pittura affollata, volutamente, di ricorsi storici, dell’attrazione erouartiana per la “maniera” fiorentina a cui ho fatto reiteratamente cenno? Una attrazione che provoca nel lettore-osservatore inaspettate scoperte sia nei quadri di Erouart sia nei riguardi dei referenti storici – è di adesso l’ultima intrigante esposizione dedicata alla gran diade fiorentina Rosso e Pontormo, inaugurata in palazzo Strozzi, a Firenze, di cui naturalmente abbiamo discusso fra di noi, Gilbert e il sottoscritto – e mostra infine in Gilbert, al di là di contingenti approfondimenti o della evidente conoscenza dei testi canonici, consapevolezza di letture particolari come per esempio un bel saggio di Giuliano Briganti, o l’originale studio, scritto con altrettanta finezza, sul Cavalori di Caroline de Watteville.



Avec le peintre Jean-Paul Riopelle / Con il pittore Jean-Paul Riopelle

Entretien

Gilbert Erouart avec Rolando Bellini

R.B.: J'ai plusieurs interrogations sur toi et ton œuvre, Je voudrais en savoir plus. Comment procède-t-on?

G.E.: Comme disait le peintre Jean-Paul Riopelle, lorsque les gens attendent des réponses de philosophe sur des choses très simples, le résultat ne peut pas être bon. L'artiste a le droit à l'erreur, le droit de se tromper, et même sur des détails qui ont une certaine importance, le droit de ne pas coller automatiquement à la réalité. Cela étant dit, allons-y...

R.B.: Première chose: comment travailles-tu?

G.E.: J'ai une démarche qui s'apparente à celle du créateur de mode Dries Van Noten, dont je reprends stricto sensu le vocabulaire. Mes tableaux constituent un travail d'introspection, une réflexion sur moi-même... Ce que je fais n'est ni une copie ni un hommage. Il s'agit juste d'être touché par l'œuvre de quelqu'un d'autre et de la transférer ailleurs, dans un autre univers, un autre espace physique et mental – ce qui est aussi subjectif que personnel. C'est l'appel à l'œuvre d'un autre artiste, d'un autre peintre (par exemple ceux de la Renaissance italienne) qui déclenche en moi l'inspiration initiale et amorce le processus créatif. Je suis loin de nier qu'il y a de la désinvolture dans ce processus qui conduit à un entrecroisement de culture populaire et de culture savante, d'histoire, de religion, de politique, de vrai et de faux, d'ancien et de nouveau, de patine et d'éclat, d'exubérance et de tape-à-l'œil, voire de bon et de mauvais goût... mais ce maelström, je l'assume au nom de la liberté d'expression, du moi en tant qu'art... et tant pis si je titille ainsi, et exagérément, les émotions figées et les idées préconçues. Pour me délivrer des explications, j'aime me réfugier derrière la formule d'Hans Richter à qui un critique demandait ce qu'il avait voulu dire dans tel ou tel tableau: «si je le savais, avait-il répondu, cela signifierait que j'ai échoué». Comme Magritte, je veux m'en tenir à ces tensions de l'esprit qui seules permettent de saisir des possibilités inattendues, de celles qui sinon se refusent. Après? Pinceaux.

Conversazione

Gilbert Erouart con Rolando Bellini

R.B.: Ho molte domande su di te e sul tuo lavoro, vorrei saperne di più. Come procediamo?

G.E.: Come diceva il pittore Jean-Paul Riopelle, quando la gente aspetta risposte filosofiche su cose molto semplici, il risultato non può essere buono. L'artista ha il diritto di sbagliarsi, e anche su dettagli importanti, il diritto di non aderire automaticamente alla realtà. Ciò detto, parliamo...

R.B.: Prima cosa: come lavori?

G.E.: Seguo un processo simile a quello dello stilista Dries Van Noten, che mi ispira anche molto per quanto riguarda il vocabolario creativo. I miei dipinti sono un lavoro di introspezione, di riflessione su me stesso... Quello che faccio non è né una copia né un omaggio. Si tratta di essere commosso dal lavoro di un altro artista e di trasferirlo altrove, in un altro universo, un altro spazio fisico e mentale, in maniera soggettiva e personale. È quando metto in giuoco questa risonanza col lavoro di un altro, di un altro pittore (per esempio del Rinascimento italiano), che emerge in me l'ispirazione iniziale e comincia il processo creativo. Non nego che ci sia disinvoltura in questo modo di fare, che combina cultura popolare e cultura diciamo «alta», storia, religione, politica, vero e falso, vecchio e nuovo, patina e luminosità, esuberanza e aspetto sgargiante, e forse anche buon e cattivo gusto... ma questo vortice fa parte della libertà di espressione, del fare arte... e non m'importa moltissimo se vado contro, a volte in modo eccessivo, a certe emozioni rigide e idee preconcelte. Per spiegarmi, mi piace rifugiarmi dietro la formula di Hans Richter, a cui un critico chiedeva cosa significava un certo quadro: «Se lo sapessi, significherebbe che ho fallito.» Come Magritte, mi voglio limitare a queste tensioni della mente che permettono di catturare le opportunità inaspettate, quelle che, altrimenti, sfuggono. E dopo? Pennelli.

R.B.: Parli di libertà di espressione... Non c'è in te la tentazione di esagerare?

R.B.: Tu parles de liberté d'expression... Il peut y avoir chez toi la tentation d'aller trop loin, non?

G.E.: Tu veux dire que je devrais me sentir coupable, dans certaines toiles, de blasphème? Je ne le crois pas. Edgar Poe disait que dans les œuvres de la Divinité «l'effet et la cause sont réversibles». Le sacré est par nature inaltérable. Les «Madones à l'enfant» ou les «Annonciations» sont des sources d'inspiration supérieures avec lesquelles on ne joue pas. Et par principe je les respecte, ce qui, parfois, n'interdit pas de ma part un soudain regard en angle comme je le fais dans mon interprétation de Piero della Francesca et de son *Polittico della Misericordia* di Sansepolcro qui voit la Madone monter aux cieux sous l'apparence d'une aviatrice. Je crois à la nécessité de l'irréductibilité poétique.

R.B.: Comme je suis chez toi, parlons de ton atelier. Je suis curieux de savoir ce qui se passe quand tu y entres...

G.E.: Souvent je commence très tôt, je me réveille vers 5h 30 et je descends à l'atelier vers 6h30, c'est un rituel... J'ouvre la porte de l'atelier: tout de suite j'ai besoin d'ouvrir les deux fenêtres, l'une est à l'est, l'autre à l'ouest. Il y a en plus deux lumières qui percent le plafond. D'emblée c'est un autre univers. Quand j'ai ouvert la porte il faisait sombre, et là, j'ai soudain la lumière: c'est le paradis. Ensuite je regarde si les pinceaux que j'avais mis à nettoyer la veille sont à essuyer ou pas. Si oui, je le fais, même si je n'ai pas l'intention de m'en servir immédiatement, parce que les pinceaux nettoyés ça efface la nuit et libère l'esprit. Troisième chose, je mets un CD dans le lecteur, toujours choisi parmi les mêmes 3 ou 4. Il y a une compilation de Ray Charles, et aussi des chansons de rock français des années '60-'62. Pourquoi? Probablement parce qu'à ce moment-là, j'avais 13 ou 15 ans, j'ai vécu davantage. Quand je peins je retombe à cet âge-là, c'est à dire à ce moment précis où je découvre qu'il y a quelque chose d'impalpable, d'irraisonnable, qui s'appelait l'art, la création, un truc bizarre.

R.B.: Tu m'as dit que tu écoutais beaucoup aussi une certaine chanteuse?

G.E.: Oui, j'écoute aussi une jeune chanteuse, découverte récemment, qui s'appelle Zaz et dont j'aime le fond de gorge. C'est une nouvelle Edith Piaf, néo-réaliste, en souffrance, avec une musique corsée qui donne un ryth-

G.E.: Vuoi dire che in alcuni dipinti dovrei sentirmi colpevole di blasfemia? Non la penso così. Edgar Allan Poe disse che nelle opere della Divinità «la causa e l'effetto sono reversibili.» Per natura, il sacro è immutabile. Le «Madonna con bambino» o le «Annunciazione» sono delle fonti di ispirazione sublimi, con cui non si può giocare. E le rispetto per principio, anche se mi permetto di essere un pò irriverente, come nella mia interpretazione di Piero della Francesca e del suo *Polittico della Misericordia* di Sansepolcro, interpretazione in cui la Madonna sale al cielo in costume di aviatrice. Credo nella necessità dell'irriducibilità poetica.

R.B.: Visto che sono venuto a casa tua, parliamo del tuo studio. Sono curioso di sapere cosa succede quando vi entri...

G.E.: Spesso mi sveglio presto, verso le 5:30 e scendo in studio intorno alle 6:30. È un rituale. Appena sono entrato, ho bisogno di aprire le due finestre. Una si apre a est, l'altra ad ovest. Ci sono due altre luci, che scendono dal soffitto. Subito diventa un altro universo. Quando avevo aperto la porta, faceva buio, e improvvisamente c'è luce: è un paradiso. Poi guardo se i pennelli che ho pulito il giorno prima sono asciutti o meno. Altrimenti li asciugo, anche se non ho intenzione di usarli subito, perché mi libera la mente e cancella la notte. Terza cosa, metto un CD nel lettore, sempre scelto fra gli stessi 3 o 4. C'è un'antologia di Ray Charles, una di canzoni rock francesi degli anni '60-'62. Perché quegli anni? Probabilmente perché in quel tempo, quando avevo 13 o 15 anni, ho vissuto con molta intensità. Quando dipingo ritorno a quell'età, vale a dire al punto in cui ho scoperto che c'era qualcosa di strano, di intangibile, di irragionevole, chiamato arte.

R.B.: Mi hai detto che ascolti anche altro, una certa cantante?

G.E.: Sì, una giovane cantante che ho scoperto recentemente, si chiama Zaz. Mi piace la qualità della sua voce. È una nuova Edith Piaf, neo-realista, che evidentemente soffre, con una musica corposa che ha molto ritmo, che mi mette del ritmo in testa e, in qualche modo, anche nel pennello.

R.B.: Hai un immaginario molto alla Piaf...

G.E.: Piaf? Incarna tutte le Madonne del mondo. Ma

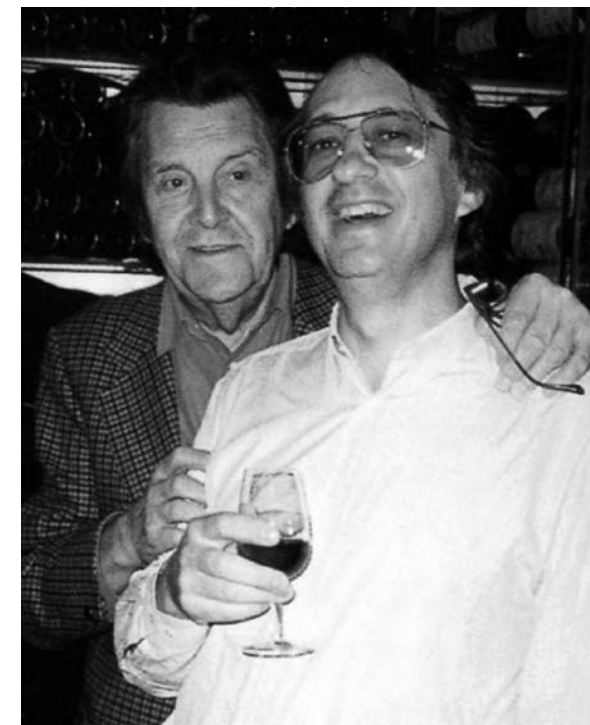


Avec le peintre Chu Teh-Chun / Con il pittore Chu Teh-Chun

me, qui me donne un rythme dans la tête, et quelque part aussi un rythme de pinceau.

R.B.: Tu as un imaginaire très Piaf...

G.E.: Piaf? Elle incarne toutes les madones du monde. Mais revenons à «comment le fils de mineur a un jour croisé l'art sur sa route». J'ai donc 13 ou 14 ans, je vis dans le monde des mines du Pas de Calais, un monde dur, fermé, noir goudron. Un soir mes parents m'emmènent chez le fermier qui habite près de chez nous. C'est un "riche" fermier: il a la télévision. Il nous a invité à venir voir le match de catch. Je ne sais pas pourquoi le match n'a pas lieu. On propose à la place un truc, une «émission culturelle». Le fermier se dit que puisque c'est ça on peut éteindre la télé et que tout le monde va aller se coucher. Mais finalement il ne le fait pas, se met à papoter avec mes parents et je reste seul devant le petit écran noir et blanc. C'est une sorte de reportage sur un monsieur qui s'appelle Giacometti. Evidemment je ne sais pas qui c'est. Je comprends simplement qu'il dessine sur du papier, sur des toiles, et qu'il fait aussi des bonshommes en terre et en métal, bizarrement faits, très maigres, moches quoi. L'émission qui dure une



Avec le peintre Ladislav Kijno / Con il pittore Ladislav Kijno

torniamo alla storia di «come il figlio del minatore ha incontrato l'arte sulla propria strada.» Ho 13 o 14 anni, vivo nel mondo delle miniere del Pas-de-Calais, un mondo duro, chiuso, nero come il catrame. Una sera i miei genitori mi portano dal contadino che vive vicino. Questo è un «ricco»: ha un televisore. Ci ha invitato a guardare un incontro di wrestling. Non mi ricordo perché, ma l'incontro viene annullato. Il canale propone invece qualcosa che si chiama una «trasmissione culturale». Il contadino esita: non sarebbe meglio spegnere il televisore ed andare tutti a letto? Ma alla fine non lo fa, si mette a chiacchierare coi miei e rimango solo di fronte al piccolo schermo in bianco e nero. Si tratta della vita di un certo Giacometti. Ovviamente non so chi sia. Capisco solo che fa disegni su carta, su tela, e che fa anche personaggi in argilla e in metallo, personaggi strani, magrissimi, brutti insomma. La trasmissione dura un'ora e passa davanti ai miei occhi come una nuvola di polvere magnetica. Sono stregato. Ci sono veramente persone che vivono facendo queste cose? Disegno, pittura, modelli? E non muoiono di fame, non

heure passe devant mes yeux comme un nuage de poussière magnétique. Je suis happé. Il y a des gens qui vivent en faisant ça? Dessiner, peindre, modeler? Et ils ne meurent pas de faim, ils ne sont pas obligés d'aller à la mine, à l'usine. C'est pour moi un choc, un coup de fusil dans l'existence. Mais pour l'heure, bien sûr, sans suite...

R.B.: Passons à quelque chose d'autre dont tu m'as parlé, Magritte, le lien avec le surréalisme...

G.E.: Magritte est très proche de moi sur le plan géographique. Je suis né près de la frontière belge. Chez lui aussi les mines, le Borinage. C'est quelqu'un qui tôt va jouer avec les choses et les mots, les manipuler, les travestir, et mon père, qui avait déjà 54 ans quand je suis né, a fait ça tout au long de sa vie, jouer avec les mots... Mon père n'avait pas eu l'opportunité ni le temps d'être cultivé -il était descendu à la mine à 9 ans- mais il avait ce côté surréalisme verbal, pas écrit, pas visuel, mais naturellement cérébral. J'ai toujours un peu fait pareil, comme mon frère qui a sept ans de plus que moi. Chez nous rien ne peut jamais être tout à fait droit dans ce qu'on dit, ou sinon on le tord. Pour moi le surréalisme ne peut être que du Nord. S'il est d'ailleurs il est surjoué.

R.B.: Il y a trois axes dans ta peinture. L'imaginaire, le symbolique et le réel. Le premier est constitutif, il inspire l'image, le deuxième est structurel, c'est celui de la loi du discours, de la forme, des couleurs, le troisième tient à tout ce qui ne peut pas être dit, ne peut pas être atteint, pour parler comme Lacan. Tu te meus entre ces trois axes, ce qui me fait penser que ta rencontre avec Riopelle était prédestinée. Tu devais le rencontrer.

G.E.: Ma rencontre avec Riopelle, pourtant très tardive dans ma vie, à 53 ans, a été décisive. Elle a eu lieu parce que le diplomate en poste à Québec que j'étais se devait d'aller saluer «au nom de la France» ce personnage hors norme, l'un des derniers grands artistes du XXe siècle. Bref... Je vais le voir. Sans rendez-vous car il est coupé de toute communication. Il vit au milieu du fleuve Saint-Laurent, sur l'Île aux Oies. Il me reçoit très mal: «je ne m'intéresse pas aux gens qui ont une fonction, on n'a rien à se dire». On se parle quand même un peu. Et la glace, par miracle, se rompt. Il me dit «je mangerais bien une poutine». Ce sont des frites avec du fromage fondu. Comme je suis du Nord, j'aime bien les frites. On va dans

sono costretti ad andare in miniera, in fabbrica. Per me è una scossa, un colpo di pistola. Ma per ora, ovviamente, non ha altro risultato...

R.B.: Saltiamo a qualcosa di cui mi hai parlato, il legame con Magritte, col surrealismo.

G.E.: Magritte è molto vicino a me geograficamente. Sono nato vicino alla frontiera belga. Anche lui viene da una regione di miniere, il Borinage. Molto presto, ha cominciato a giocare colle cose e le parole, a manipolarle, mascherarle, e mio padre, che aveva già 54 anni quando sono nato, ha fatto lo stesso per tutta la sua vita, giocare colle parole... Mio padre non aveva avuto la possibilità o il tempo di educarsi, è sceso in miniera per la prima volta a 9 anni, però aveva questa tendenza naturale al surrealismo verbale, non scritto, non visivo, ma cerebrale. Sono sempre stato un po' così, come mio fratello che ha sette anni di più di me. Da noi, non si parla mai in modo perfettamente razionale, cerchiamo subito di storcere le parole. Per me, il surrealismo vero viene dal Nord. Se viene da un'altra parte, è sempre esagerato.

R.B.: Nella tua pittura ci sono tre assi. Immaginario, simbolico e reale. L'asse immaginario come portato costitutivo dell'immagine, poi il simbolico come un asse strutturale, quello della legge del discorso, della forma, del colore, e poi il reale, tutto quello che non può essere detto, che non può essere raggiunto, per dirla con Lacan. E tu ti muovi fra questi assi, secondo me, e allora capisco l'incontro con Riopelle, che sembra preconizzato da quello che mi hai detto. Dovevi incontrare Riopelle.

G.E.: Il mio incontro con Riopelle avviene molto tardi nella mia vita, all'età di 53 anni, ma è stato decisivo! È successo perché, essendo diplomatico in Quebec, dovevo andare a salutare «nel nome della Francia» questo personaggio straordinario, uno degli ultimi grandi artisti del Novecento... Allora sono andato a trovarlo, senza appuntamento perché non comunicava veramente col mondo esterno. Vive sulla riva del fiume Saint-Laurent, in un posto che si chiama l'Isola delle Oche. Mi accoglie molto male: «Non ho interesse per le persone che hanno una funzione, non ho niente da dirle.» Però parliamo un pò. E in modo miracoloso, diventa più simpatico. Mi

un petit restaurant, et on s'entend rapidement très bien, lui l'artiste décalé, cérébral, torturé, et moi le «consul» un peu amidonné. Se fait en quelques minutes comme une fusion. Il se libère, notamment sur sa vie privée. Il me demande de revenir le voir le lendemain. C'est le début d'une liaison, d'une relation forte. Il me demande de réfléchir avec lui sur son art. On a vite l'idée de faire un livre ensemble: ce sera, à la demande de mon amie Marie-Claude Char, la femme de René Char, un livre de dimensions hors normes avec l'Imprimerie Nationale, le *Testament de l'Oie*. Il donne les illustrations et moi le texte. Il me demande de devenir son exécuteur testamentaire, charge que je vais devoir rapidement abandonner en raison de la pression et des menaces de mort que font peser sur moi un certain nombre de ses «amis». Ces tentatives de déstabilisation vont nous affecter tous les deux intérieurement et extérieurement. Je dois rentrer en France. Jean-Paul me laisse de cet épisode nauséabond une conclusion qui va avoir son poids: «Le monde de l'art est un monde de tueurs et de charognards. Les gens comme nous ne doivent pas s'occuper d'art, seulement en faire. Tu dois t'y mettre au plus vite, et ne faire que ça. T'entends? Que ça. Rien d'autre». Nous sommes en 1994. Il me faudra 15 ans pour mettre son message en application...

R.B.: C'était une investiture !

G.E.: Il avait décelé chez moi la fêlure à combler, et comment le faire.

R.B.: Il me semble voir ce dont tu parles dans ta peinture. J'y retrouve l'historien d'art, l'homme qui a vécu plusieurs vies, le diplomate qui a rencontré des gens comme Mandela, dont nous allons reparler. Une richesse d'expérience extraordinaire. Tu cherches à traduire dans le corps vivant de la peinture le corps symbolique de ces expériences. Ou je me trompe?

G.E.: Ce que tu dis est juste, mais peut-être est-ce aussi un peu plus compliqué que ça. On n'a pas vraiment évoqué le fait que je suis inizialmente un historien de l'art. Il y a trois domaines qui se percutent, l'historien d'art, le fonctionnaire-diplomate, la création. En principe, tout ça ne saurait faire bon ménage. Ce qui explique que ça va mettre du temps à se décanter. Le déclic Riopelle remonte au début des années 1990. Je ne vais commencer

dice «Ho voglia di mangiare una *poutine*.» Sono patate fritte con formaggio caldo sopra. Siccome sono del nord, mi piacciono le patate fritte. Andiamo in un piccolo ristorante, e rapidamente andiamo d'accordo, lui l'artista singolare, cerebrale, torturato, e io il «console» un pò inamidato. È come una fusione. Lui si libera, in particolare per quanto riguarda la sua vita privata. Mi chiede di tornare a trovarlo il giorno dopo. È l'inizio di un legame, di un rapporto forte. Mi chiede di riflettere con lui sulla sua arte. E ben presto ci viene l'idea di fare un libro insieme: su richiesta della mia amica Marie-Claude Char, la vedova di René Char, ne facciamo un libro di dimensioni enormi colla Imprimerie Nationale, «Il Testamento dell'Oca». Io faccio il testo e lui le illustrazioni. Poi mi ha chiesto di essere il suo esecutore testamentario, ma ho dovuto rinunciare a causa delle pressioni e anche delle minacce di morte rivoltemi da certi «amici» suoi. Questi tentativi di destabilizzazione ci influenzano sia internamente che esternamente. Devo tornare in Francia. Jean-Paul mi lascia a proposito di questo episodio sordido con una conclusione che avrà il suo peso: «Il mondo dell'arte è un mondo di assassini e spazzini. La gente come noi non dovrebbe preoccuparsi d'arte, solo farla. Devi cominciare subito. Capisci? Devi fare questo. E solo questo.» Siamo nel 1994. Mi ci vorranno 15 anni per ubbidirgli...

R.B.: Era un'investitura !

G.E.: Aveva sentito in me una ferita, e sapeva come guarirla.

R.B.: Quello che mi stai dicendo, credo di vederlo nella tua pittura. Ci trovo lo storico dell'arte, l'uomo che ha fatto una vita diversa, il diplomatico che ha avuto incontri con persone come Nelson Mandela, di cui diremo qualcosa, una ricchezza d'esperienza straordinaria. Cerchi di portare nel corpo vivo della tua pittura il corpo simbolico di queste esperienze. Sbaglio ?

G.E.: Quello che dici è giusto, ma forse le cose sono un pò più complicate. Non abbiamo veramente parlato del fatto che io, in origine, sono uno storico dell'arte. Ci sono tre vite che si scontrano: l'arte, il diplomatico «ufficiale», il pittore. Non possono normalmente convivere bene. È questo il motivo per cui mi c'è voluto tempo per cominciare a dipingere. L'incontro con Riopelle

à peindre qu'en 2009. Il m'aura fallu incuber. Tu le sais mieux que quiconque, un historien d'art c'est quelqu'un qui, tout en regardant, a aussi envie de faire. J' imagine que pendant très longtemps j'ai eu envie de faire, tout en pensant que je ne *pouvais* pas faire, ne *devais* pas faire, ne *saurais* pas faire.

R.B.: J'insiste quand même. Sur un point: je vois quelque chose de problématique dans ta production de peintre. Cette tentative pour capturer dans l'art, dans l'expérience vécue, tout ce qui te pousse à dépasser et en même temps à incarner le corps. Le corps de la peinture comme corps symbolique, mais aussi comme corps imaginaire et réel. L'art dénonce le réel, n'arrive pas à l'atteindre, pourtant il peut lui donner une image, le suggérer, inspirer une émotion qui fasse sentir ce qui est en jeu. Dans le cas d'Erouart, l'historien d'art, le diplomate entrent en jeu à travers le geste du peintre. Voilà pour moi la question, parce que tout ce que tu me dis, tu le contrôles beaucoup. Tâchons d'approfondir tout cela. Cela pourrait aussi aider le lecteur, le spectateur, à mieux comprendre la fonction de l'art.

G.E.: Je ne sais pas comment je peux te répondre sur le fait que je contrôlerais trop ce que je dis... Tu me fais toucher un point auquel je n'ai pas réfléchi avant. Quand il y a cinq ans j'ai commencé à travailler je peignais dans un endroit qui n'était pas vraiment approprié: ma cave. Un endroit fermé, au deuxième sous-sol, sans air, sans aération. Mes tout premiers tableaux? Des choses abstraites. Il fallait sans doute dans ces premiers essais que la peinture décide, que les formes soient mal définies, gouvernées par le hasard. Mais très vite je ne suis pas satisfait. Je comprends que je ne suis pas fait pour l'abstrait, que je tombe comme dans un puits sans échelle pour en sortir. Il me faut combler mon isolement, que je peigne des gens, des visages, des corps, des bras, des jambes, du concret, de la chair, des regards. Très vite je vais me concentrer sur ça: faire apparaître sur la toile un *dialogue*, quitte à ce qu'il soit caricatural, trop réaliste. Bon, c'est difficile à expliquer ce passage soudain et violent de l'abstraction au réalisme. Désolé si je réponds mal à ta question...

R.B.: En parlant du réalisme, tu reviens au symbolique. Le noir de ta peinture et de ta cave, c'est le charbon de la mine, c'est ton père...

succede intorno al 1990. Comincio la pittura nel 2009. Ho dovuto incubare. Sai meglio di tutti che uno storico dell'arte è qualcuno che, mentre guarda, ha anche voglia di fare. Per un lungo periodo credo di aver avuto voglia di fare, ma pensavo che non potevo, non dovevo, non sapevo come.

R.B.: Insisto però. Insisto su un punto: c'è un problema che credo di vedere nella tua produzione pittorica. È proprio questo tentativo di cogliere nell'arte, nell'esperienza di vita, tutto quello che ti porta a superare e nello stesso tempo ad incarnare il corpo. Il corpo della pittura come corpo simbolico, ma anche come immaginario e come reale. L'arte denuncia il reale, non può raggiungerlo, e qui di nuovo mi riferisco a Lacan, però può dargli un'immagine, una suggestione, un'emozione che ti fa sentire che cosa è in giuoco. Nel caso di Erouart, lo storico dell'arte e il diplomatico entrano in giuoco attraverso il fare pittura. Questo è il problema, perché tutto quello che mi dici, lo controlli molto. Cerchiamo di tirare fuori questo. Facendo questo, forse puoi aiutare a capitare chi si interroga su quale sia la funzione dell'arte.

G.E.: Non so come risponderti sulla questione del controllo... Mi fai toccare un punto a cui non ho pensato prima. Quando, cinque anni, ho cominciato a lavorare, dipingevo in un posto che non era davvero adatto: la mia cantina. Una stanza chiusa, al secondo piano sotto terra, senza aria, senza aerazione. Cosa ho dipinto nei miei primi quadri? Cose astratte. In quella fase, forse bisognava lasciare decidere la pittura, attraverso forme indefinite, dominate dal caso. Ma non mi soddisfaceva. Ho capito che non ero fatto per l'astratto, che ero caduto in un buco senza scala, di cui bisognava uscire. Bisognava dare un contenuto alla mia solitudine, dipingere persone, volti, corpi, braccia, gambe, cose concrete, carne, sguardi. Molto presto mi sono concentrato su questo: far apparire un *dialogo* sulla tela, anche nella forma di una caricatura, di un eccesso di realismo. È difficile spiegare la transizione improvvisa e violenta dall'astrazione al realismo. Scusa se non rispondo proprio alla tua domanda...

R.B.: Parlando del realismo, torni al simbolico. Il nero nella tua pittura è il nero della cantina, il carbone della miniera, è il padre...

G.E.: Bien sûr.

R.B.:... pourtant c'est aussi cet étrange fil rouge du surréalisme, de l'avant-garde. Nous sommes au-delà de la représentation, dans une autre dimension, dans l'entrelacement de l'imaginaire, du symbolique et du réel. Cette trinité est présente dans ta peinture. J'aime beaucoup ce que tu as dit à propos du dialogue idéal avec les personnages que tu peins. C'est très perceptible, et ça suggère une grande curiosité. Ta peinture prend tant de directions. La direction matérielle, celle du choix et de la recherche de matériaux, la dimension formelle, figurative, celle qui consiste à donner au corps une apparence, mais tout ceci culmine dans le symbolique, parce que tu te trouves face au problème de l'indicibilité du réel.

G.E.: Tu touches encore à quelque chose de très important. Observation concrète: les deux premières années, je peins seulement avec des fonds noirs, comme le charbon, et peut-être plus noirs encore que le charbon. Peu à peu j'essaie d'en faire sortir des personnages... mais c'est difficile, parce que la poussière de charbon les étouffe. Commencent à sortir, avec difficulté, par morceaux, un œil, un visage, un bras, jamais le corps entier. J'étouffe moi aussi, mais ce n'est qu'au bout de deux ans que je me libère enfin. Je vais soudainement passer à une période fond blanc, avec des personnages très dessinés. Mes deux premiers tableaux dans cette veine ce sont deux fillettes, deux sœurs, juste des traits sur un fond blanc. Ce motif va me suivre. Il me poursuit encore...

R.B.: Le charbon est devenu signe, trait de crayon!

G.E.: Exactement. Je n'y avais pas pensé. Tu as raison. Le charbon subsiste juste sous l'apparence, à la fois discrète et indélébile, du trait de crayon noir, intensité 5 ou 8, de la «pierre noire».

R.B.: Ici se présente un autre problème. Tu admettras que la représentation du corps est nécessaire pour pouvoir parler de l'incarnation. Comme la représentation du Christ, qui a été une révolution, une révolution nécessaire pour évoquer l'incarnation, la présence du fils de Dieu parmi les hommes. Si je nie la représentation du corps, je nie l'incarnation. Si je l'accepte et la retrouve à travers une matière, un signe qui devient traçabilité représentative, je retrouve aussi la possibilité de dépasser la finitude, la contingence du vivre. L'éternité de l'art repose sur cette incarnation continue, ces interprétations

G.E.: Senza dubbio.

R.B.:... Però c'è anche questo strano filo rosso del surrealismo, dell'avanguardia. Siamo oltre la rappresentazione, in un'altra dimensione, nell'intreccio fra immaginario, simbolico e reale. Nella tua pittura c'è questa trinità. A me piace molto quello che hai detto del dialogo ideale con questi soggetti che dipingi. Questo si vede molto e suggerisce una curiosità. La tua pittura prende tante direzioni. La direzione materica, scelta e ricerca di materiali, la dimensione formale, figurativa, di dare al corpo un sembiante, però poi tutto questo culmina col simbolico perché ti pone davanti al problema dell'indicibilità del reale.

G.E.: Tocchi ancora un punto molto importante. Osservazione pratica: i primi due anni, ho solo dipinto con sfondi neri, neri come il carbone, e anche forse più neri del carbone. A poco a poco ho cercato di far emergere i personaggi... ma era difficile, perché la polvere di carbone soffoca. Hanno cominciato ad emergere, con difficoltà, in pezzi: un occhio, una faccia, un braccio, mai un corpo intero. Anchi'io ero soffocato, ma solo due anni dopo sono riuscito a liberarmi. Improvvisamente sono passato ad un periodo con sfondi bianchi, con personaggi molto disegnati. I miei due primi quadri in questa serie sono due ragazze, due sorelle, solo linee su uno sfondo bianco. Questo motivo m'insegue. Mi tormenta ancora...

R.B.: Il carbone è diventato segno, matita!

G.E.: Esattamente. Non ci avevo pensato. Hai ragione. Il carbone rimane solo nella forma, discreta e indelebile, di una linea di matita nera, intensità 5 o 8, nella forma della «pietra nera».

R.B.: Qui nasce un altro problema. Tu riconosci che la rappresentazione del corpo è necessaria per poter parlare dell'incarnazione. Come la rappresentazione di Cristo, che è stata una rivoluzione, una rivoluzione necessaria per evocare l'incarnazione, il figlio di Dio sceso fra gli uomini. Se io nego la rappresentazione del corpo, nego quest'incarnazione. Se l'accetto e la ritrovo attraverso una materia, un segno che diventa tracciabilità rappresentativa, ritrovo anche questa possibilità di superare la finitudine, la contingenza del vivere. L'eternità dell'arte è affidata a questa continua incarnazione, a

diverses. Le corps symbolique est lu aujourd'hui d'une certaine manière, demain d'une autre. Quel est ton rapport avec le thème du sacré?

G.E.: Cette dimension est apparue toute seule dans mes tableaux. Pas dans ma période noire mais dans ma période blanche. Assez rapidement j'ai éprouvé le besoin physiologique de représenter – d'utiliser ? – des personnages plutôt jeunes, voire des fillettes, qui sont en dialogue – ou en conflit, mais après tout c'est pareil – avec Dieu, la religion, l'Eglise, le sacré. Des fillettes à genoux, dans une attitude ambiguë avec là-haut. Ambiguë parce qu'on ne sait pas si elles le font d'elles-mêmes ou si on les oblige à... Consentantes ou forcées? L'interrogation est évidemment majeure. Mais il n'y a pas de réponse facile.

R.B.: N'y a-t-il pas aussi une mise en jeu non pas de l'aspect religieux mais de la sacralité elle-même, conçue comme transfiguration du réel? Une frontière ouverte que tu déplaces et qui, d'une certaine manière, est liée à ton histoire personnelle. Je pense à ce que tu m'as dit de ta rencontre avec Mandela, dans l'Afrique du Sud de l'apartheid. Cet homme a inventé ou a cherché à inventer une nouvelle réalité pour son pays. N'est-ce pas ça aussi la peinture, le dépassement des frontières, l'entrée dans une autre réalité?

G.E.: Oui, cette rencontre avec Mandela aura eu aussi son poids dans mon travail de peintre. En 1986, parce que la France croyait à la possibilité d'une sortie prochaine de prison de Nelson, on m'a nommé sur place pour gérer les relations avec les milieux «non-blancs». Rapidement ça s'est aussi traduit par une protection diplomatique de sa femme et de sa fille et, par force, une relation étroite avec Winnie et Zinzi. Je me suis aussi retrouvé proche d'un grand personnage, Cyril Ramaphosa, syndicaliste, ancien mineur, un temps considéré par le pouvoir blanc comme interlocuteur privilégié en cas de défection de Nelson. A nouveau les mines, mais d'or cette fois, ce qui ne changeait rien aux conditions de travail, épouvantablement semblables à celles de charbon. Rentré en France, cette expérience ne m'a pas inspiré une toile, c'était trop tôt, mais un roman, *L'Homme qui n'a pas eu lieu*. L'histoire se situe implicitement après la libération de Mandela, à un moment où, pour moi, se fait le constat que le premier nouveau Sud Africain est encore à naître.

R.B.: Tu écris encore ?

queste diverse interpretazioni. Oggi il corpo simbolico lo leggi in un certo modo, domani in un altro. Quale è il tuo rapporto con questo tema del sacro ?

G.E.: Questa dimensione si è manifestata da sola nei miei quadri. Non nel periodo nero ma nel mio periodo bianco. Abbastanza rapidamente ho provato il bisogno di rappresentare, forse di utilizzare, personaggi piuttosto giovani, spesso ragazze, che sono in dialogo, o in conflitto, ma dopo tutto è lo stesso, con Dio, la religione, la Chiesa, il sacro. Delle ragazze inginocchiate in un atteggiamento ambiguo. Ambiguo perché non sappiamo se le facciano liberamente o se siano costrette a farlo... Sono libere o no? La domanda è ovviamente importante. Ma non esiste una risposta facile.

R.B.: Non c'è anche un continuo attraversamento di una linea di confine, una messa in giuoco non tanto dell'aspetto religioso ma della sacralità, intesa come trasfigurazione del reale? Una frontiera aperta che tu sposti e che può essere legata in qualche modo alla tua biografia. Penso a quello che mi hai detto del tuo incontro con Mandela, nel Sud Africa dell'apartheid, coll'uomo che ha inventato o cercato di inventare una nuova realtà per il suo paese. La pittura non è questo modo di superare i confini, l'arte non è questo che ci porta in un'altra realtà ?

G.E.: Sì, anche questo incontro con Mandela ha avuto un peso sul mio lavoro di pittore. Nel 1986, perché la Francia credevo nella possibilità della liberazione imminente di Nelson, sono stato mandato per gestire i rapporti coi gruppi «non bianchi». Rapidamente si è trattato anche di offrire una protezione diplomatica a sua moglie e sua figlia, il che mi ha permesso di avere un rapporto stretto con Winnie e Zinzi. Mi sono anche trovato vicino a un personaggio, Cyril Ramaphosa, un sindacalista, ex minatore, che per un po' fu considerato dal potere bianco come un partner privilegiato in caso di defezione da parte di Nelson. Anche lì c'erano miniere, ma d'oro questa volta, il che non cambia le condizioni di lavoro, disgustosamente simili al carbone. Tornato in Francia, questa esperienza non mi ha ispirato un quadro, era troppo presto, ma un romanzo, *L'uomo che non ha avuto luogo*. La storia, implicitamente, si situa dopo il rilascio di Mandela, in un punto dove, per me, il primo Sudafricano nuovo non era ancora nato.

G.E.: Non, parce que c'est dans la peinture que je prends désormais ma «posture» intérieure, que je trouve mon «portail» pour reprendre ton expression. Et de manière plus forte, parce que plus immédiate, plus sensible, plus charnelle et plus palpable que dans l'écriture.

R.B.: Mais tu n'as pas quand même envie de continuer à écrire ton autobiographie à la fois sur toile et sur la page, ne serait-ce que sous forme de fragments?

G.E.: Je pense que je peux, sur la toile, extraire et recouvrer plus facilement les éléments «lourds» de mon enfance. La peinture est un scalpel, l'écriture davantage un rouleau compresseur.

R.B.: Parce que, pour parler comme Simone Weil, ta peinture «a faim», faim d'expression, de représentation...

G.E.: Une faim que je ressens. C'est très juste. Et au premier degré. Si je ne descends pas à l'atelier le matin, je me sens physiquement malmené. Il me manque ma dose de confrontation.

R.B.: Pour conclure, parlons de ta série des papes. Elle est inspirée par Bacon, mais dans son cas, je pense que ses toiles font voir un conflit qu'il avait avec Rembrandt. Chez toi au contraire, il y a une dimension solaire, aussi parce qu'il s'agit d'un mouvement de déconstruction, et donc de libération.

G.E.: Pourquoi ces papes? Sans doute parce que c'est le pouvoir, et étrangement cela me renvoie à Mandela. Nelson était un pape, un homme de pouvoir, une figure emblématique, un maître du monde qui serait passé, comme tous les grands politiques, par la case Renaissance italienne pour y faire ses classes. Il y a chez «mes» papes des contre motifs, des symboles de faiblesse, une poupée, un masque, une tache de sang d'un rouge très industriel, trop peu spirituel pour être honnête. Du charbon rouge. Oui c'est ça, le rouge écarlate de «mes» papes c'est, à la réflexion, du charbon, du charbon enveloppé de son nuage de grisou, grisou qui va provoquer dans les galeries souterraines une déflagration meurtrière que l'on n'aura pu prévenir. Pourquoi? Parce que le grisou est un gaz qui n'a pas d'odeur... Je suggère qu'on en reste là de notre échange. On est descendus au fin fond de la mine, on est revenu à mon enfance: mille mètres sous terre. La boucle est bouclée.

R.B.: Scrivi ancora ?

G.E.: No, perché è nella pittura che ora prendo la mia «postura» interiore, che trovo il mio «portale», per usare la tua espressione. È più potente perché più immediato, più sensibile, più sensuale e più palpabile della scrittura.

R.B.: Non hai voglia però di continuare a scrivere la tua autobiografia, nello stesso tempo attraverso la pittura e la scrittura, anche solo per frammenti?

G.E.: Penso che posso, sulla tela, posso più facilmente estrarre elementi «pesanti» della mia infanzia. La pittura è un bisturi, la scrittura qualcosa come un rullo compressore.

R.B.: Perché, per dirla con Simone Weil, la tua pittura «ha fame» d'espressione, di rappresentazione.

G.E.: Una fame che sento. Questo è molto giusto. In modo letterale. Se la mattina non vado giù allo studio, mi sento male fisicamente. Mi manca la mia dose di confronto.

R.B.: Per chiudere nostro incontro di oggi, parliamo di questa serie dei papi. È ispirata a Bacon, ma nel suo caso, secondo me fa vedere un conflitto che lui ha avuto con Rembrandt. Nel caso tuo invece c'è una dimensione solare, anche perché c'è un movimento di decostruzione, quindi di liberazione.

G.E.: Perché questi papi? Probabilmente perché sono un simbolo di potere, e stranamente mi porta di nuovo a Mandela. Nelson era un papa, un uomo di potere, una figura emblematica, un maestro del mondo che, come tutti i grandi politici, aveva molto in comune con aspetti del Rinascimento italiano. Vicino ai miei papi, ci sono dei contro-simboli, dei simboli di debolezza, una bambola, una maschera, una macchia di sangue di un rosso molto industriale, non molto spirituale. Come un carbone rosso. Sì, è vero, lo scarlato dei «miei» papi è, a pensarci bene, carbone, avvolto in una nuvola di grisou, grisou che sta per provocare nelle gallerie sotterranee un'esplosione mortale che non si può evitare. Perché il grisou è un gas che non ha odore... Suggesto di concludere qui il nostro scambio. Siamo scesi nelle profondità della miniera, siamo tornati alla mia infanzia: mille metri sotto terra. Il cerchio è chiuso.

Œuvres

Opere

1. BERLIN-EST / BERLINO-EST
2009, acrylique sur toile, acrilico su tela, 92x73



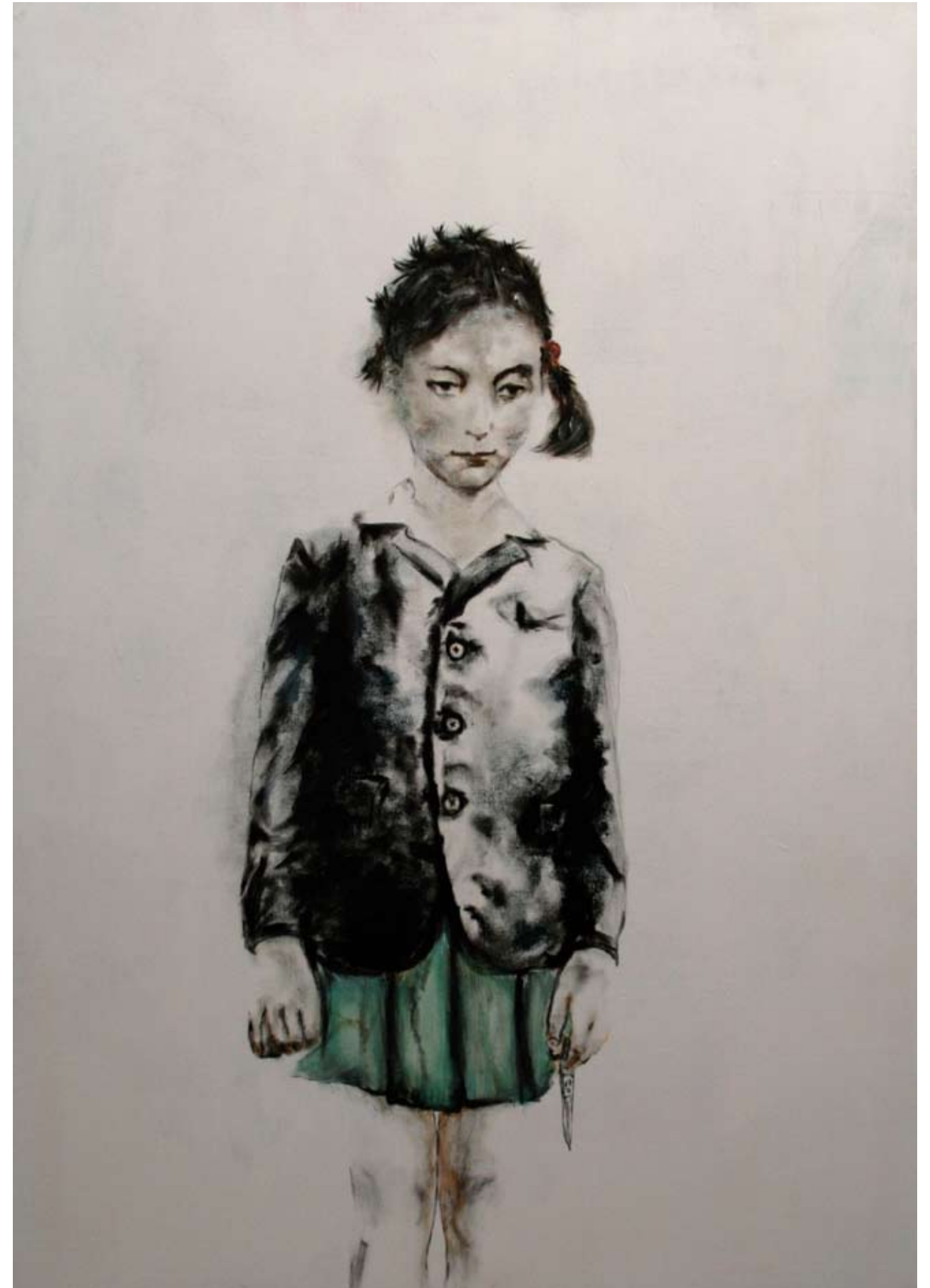
2. ANARCHISTE MAIS PAS TROP / ANARCHICO MA NON TROPPO
2009, acrylique sur toile, acrilico su tela, 92x73



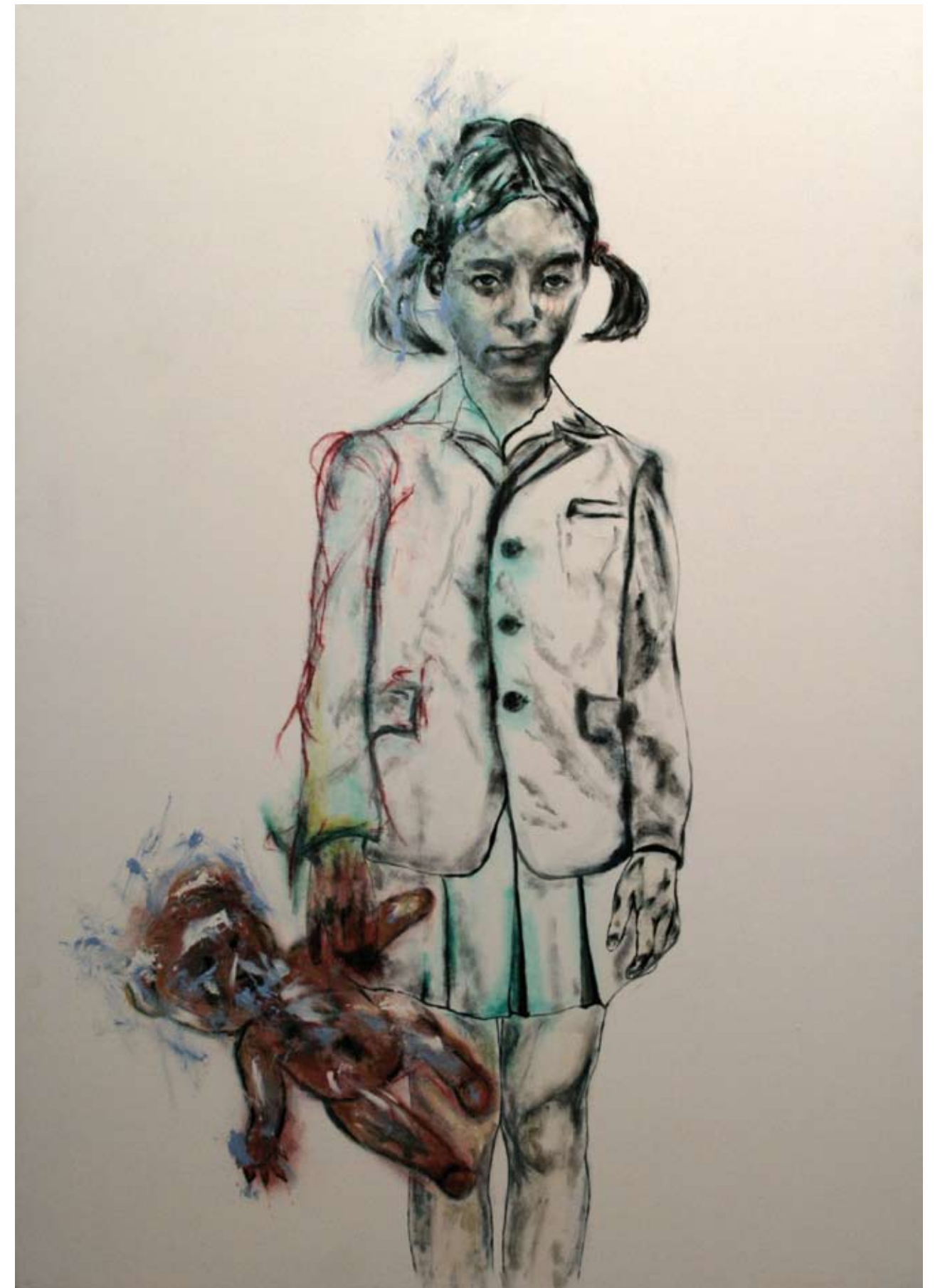
3. RETOUR DE L'ENFANT PRODIGE / RITORNO DEL FIGLIOL PRODIGO
2009, acrylique sur toile, acrilico su tela, 92x73



4. PETITE SŒUR I / SORELLINA I
2010, acrylique sur toile, acrilico su tela, 160x114



5. PETITE SŒUR II / SORELLINA II
2010, acrylique sur toile, acrilico su tela, 160x114

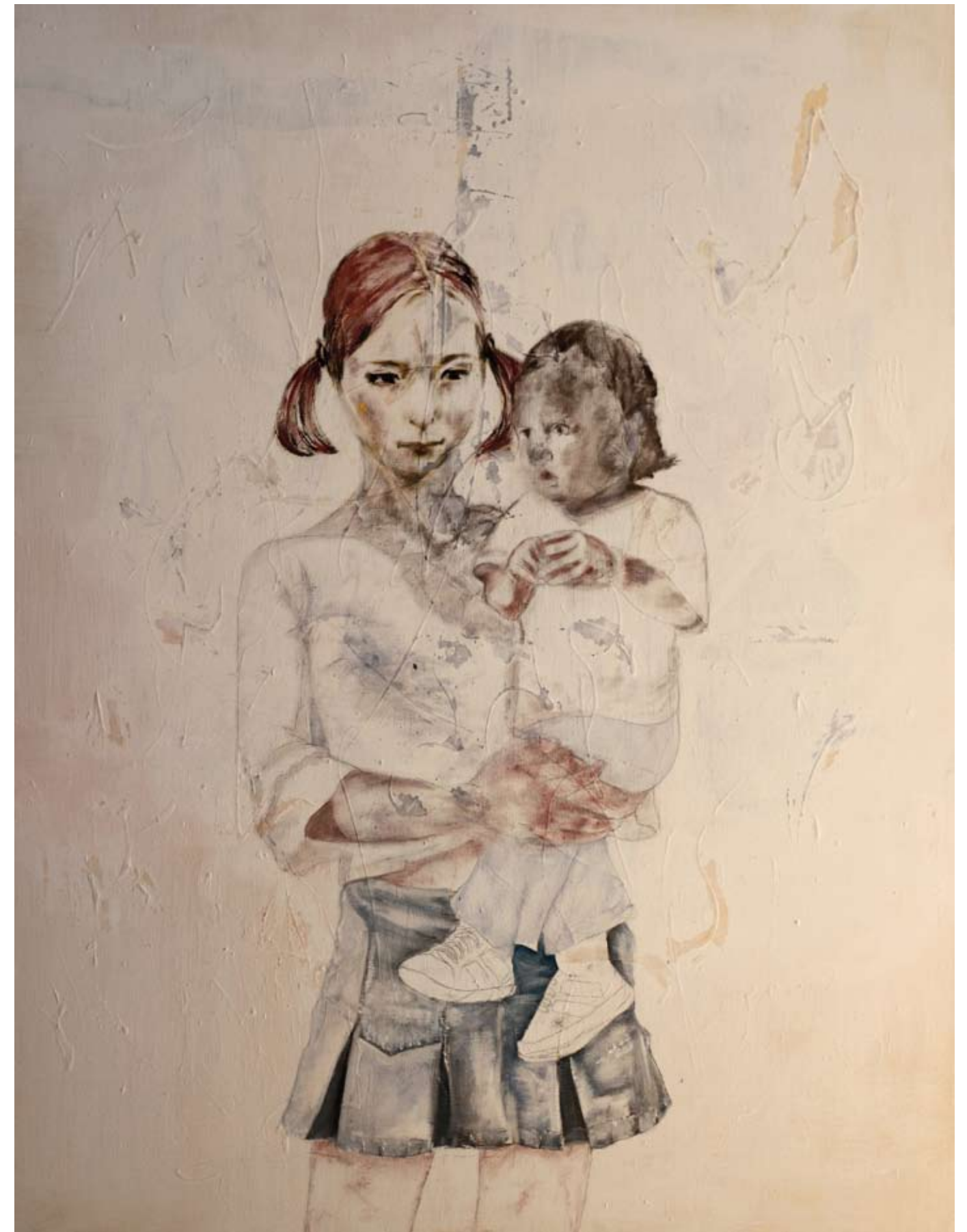


6. PETITE SŒUR III / SORELLINA III
2010, acrylique sur toile, acrilico su tela, 160x97





7. Détail de PETITE SŒUR IV : FILLE-MERE / Dettaglio di SORELLINA IV : RAGAZZA MADRE



8. PETITE SŒUR IV : FILLE-MERE / SORELLINA IV : RAGAZZA MADRE
2014, technique mixte sur toile, tecnica mista su tela, 146x114

9. LA MERE / LA MADRE
2010, acrylique sur toile, acrilico su tela, 130x97



10. LA FILLE / LA FIGLIA
2010, acrylique sur toile, acrilico su tela, 130x97



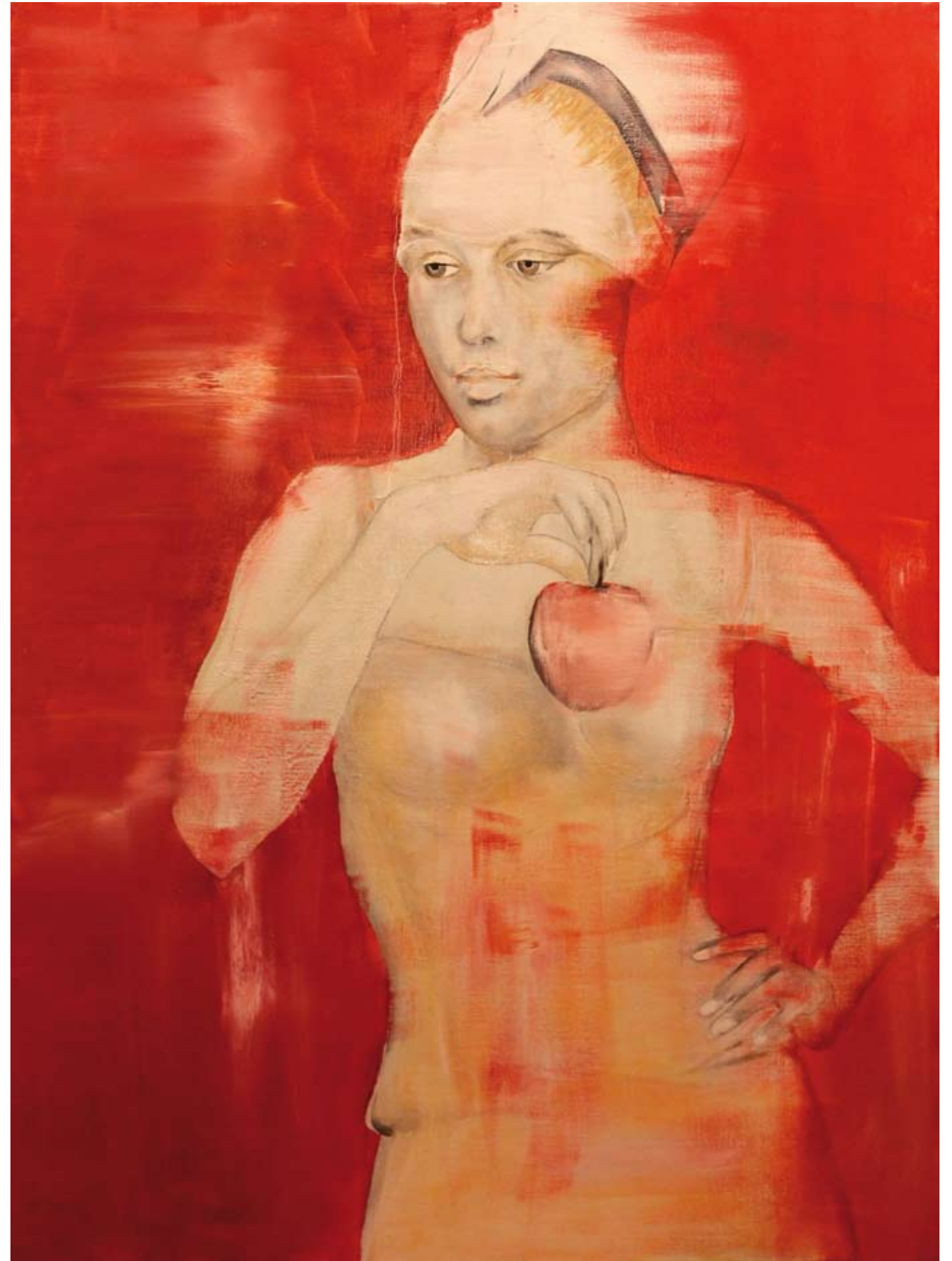
11. TIREUSE A L'ARC / TIRATRICE CON L'ARCO
2010, acrylique sur toile, acrilico su tela, 130x89



12. CORDONNIERS / CIABATTINI
2010, acrylique sur toile, acrilico su tela, 130x97



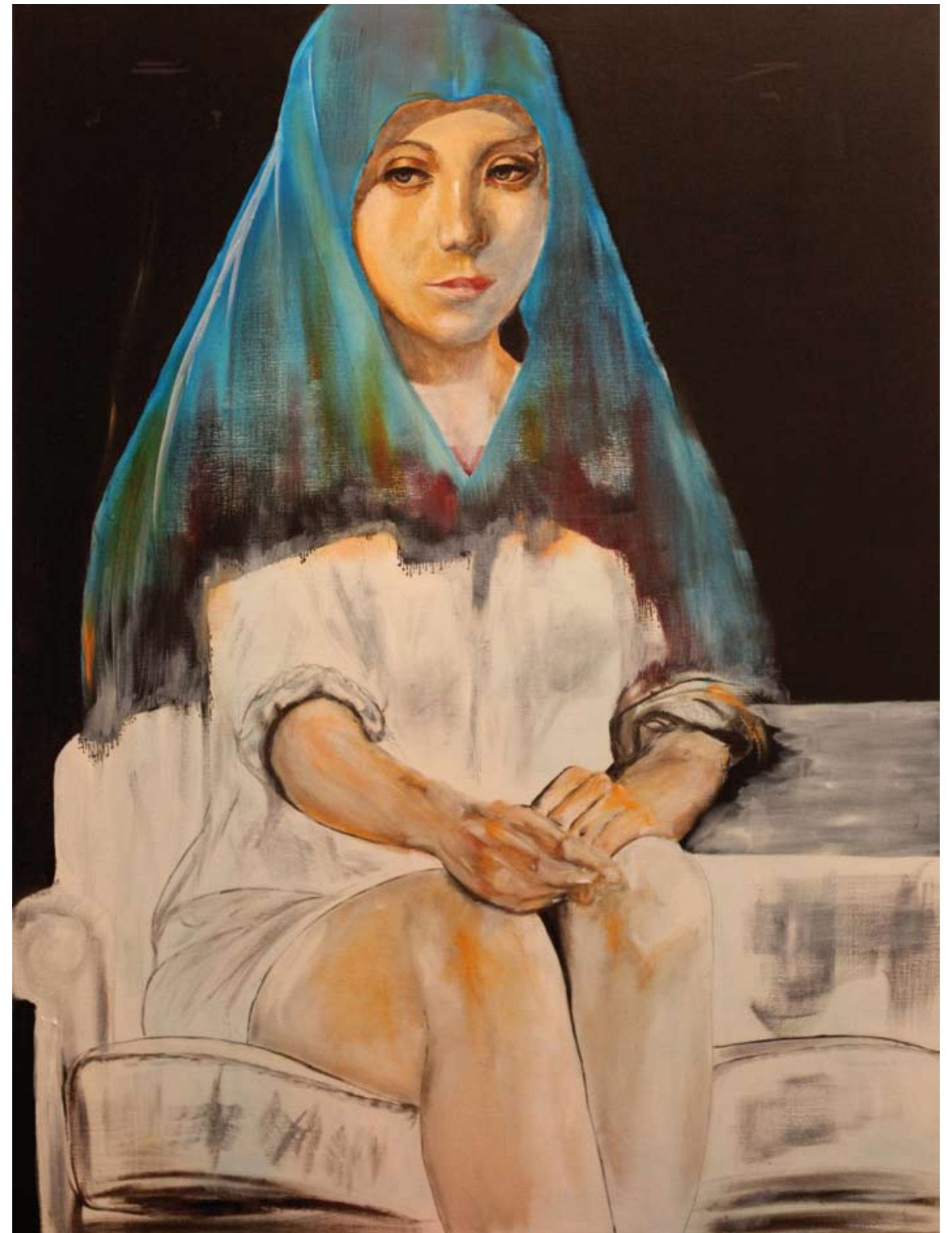
13. LA POMME (d'après Van der Weyden) / LA MELA (secondo Van der Weyden)
2011, huile sur toile, olio su tela, 130x97



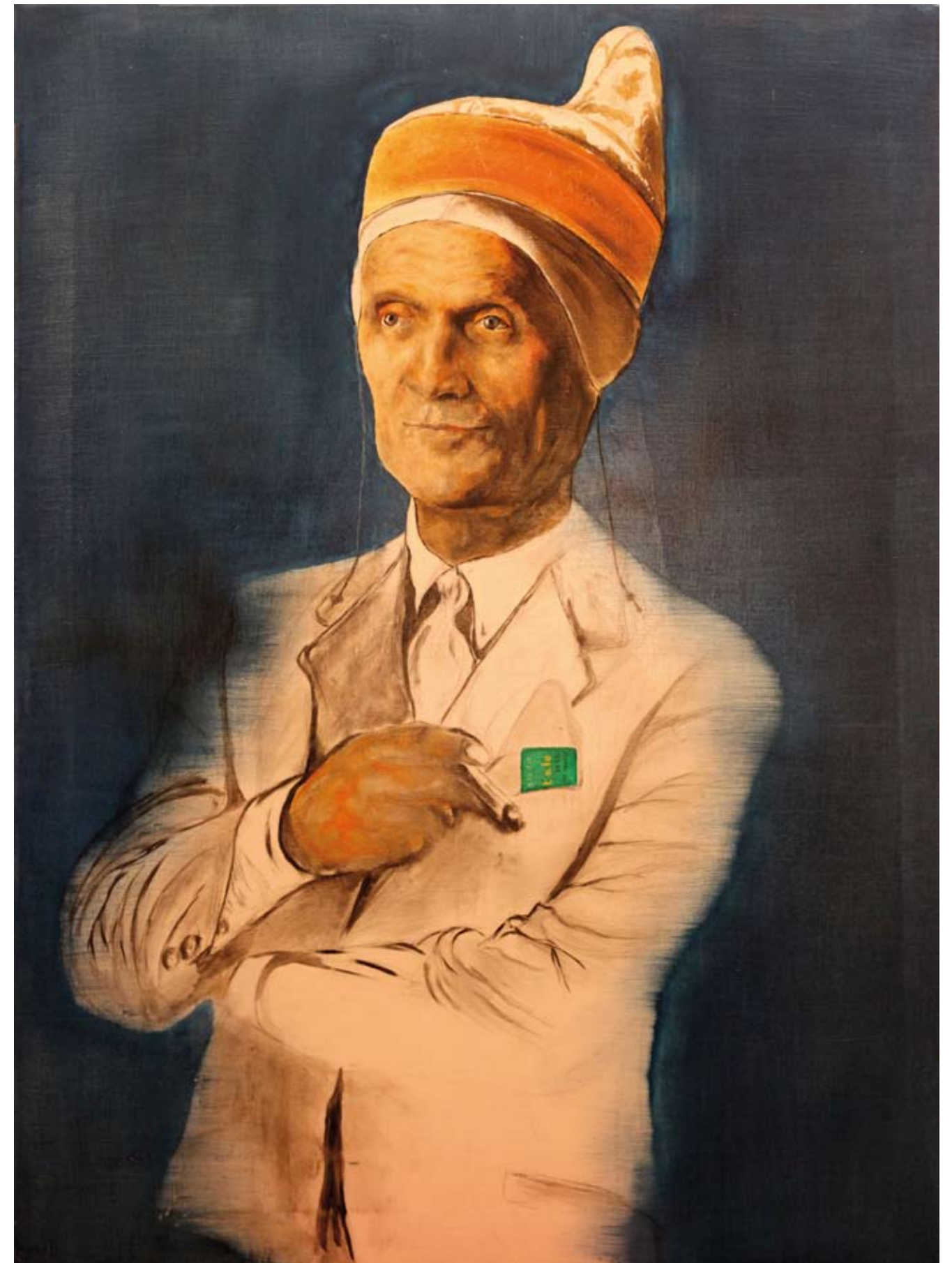


14. TEAM PIERO (d'après Piero della Francesca) / TEAM PIERO (secondo Piero della Francesca)
2011, huile sur toile, olio su tela, 130x97

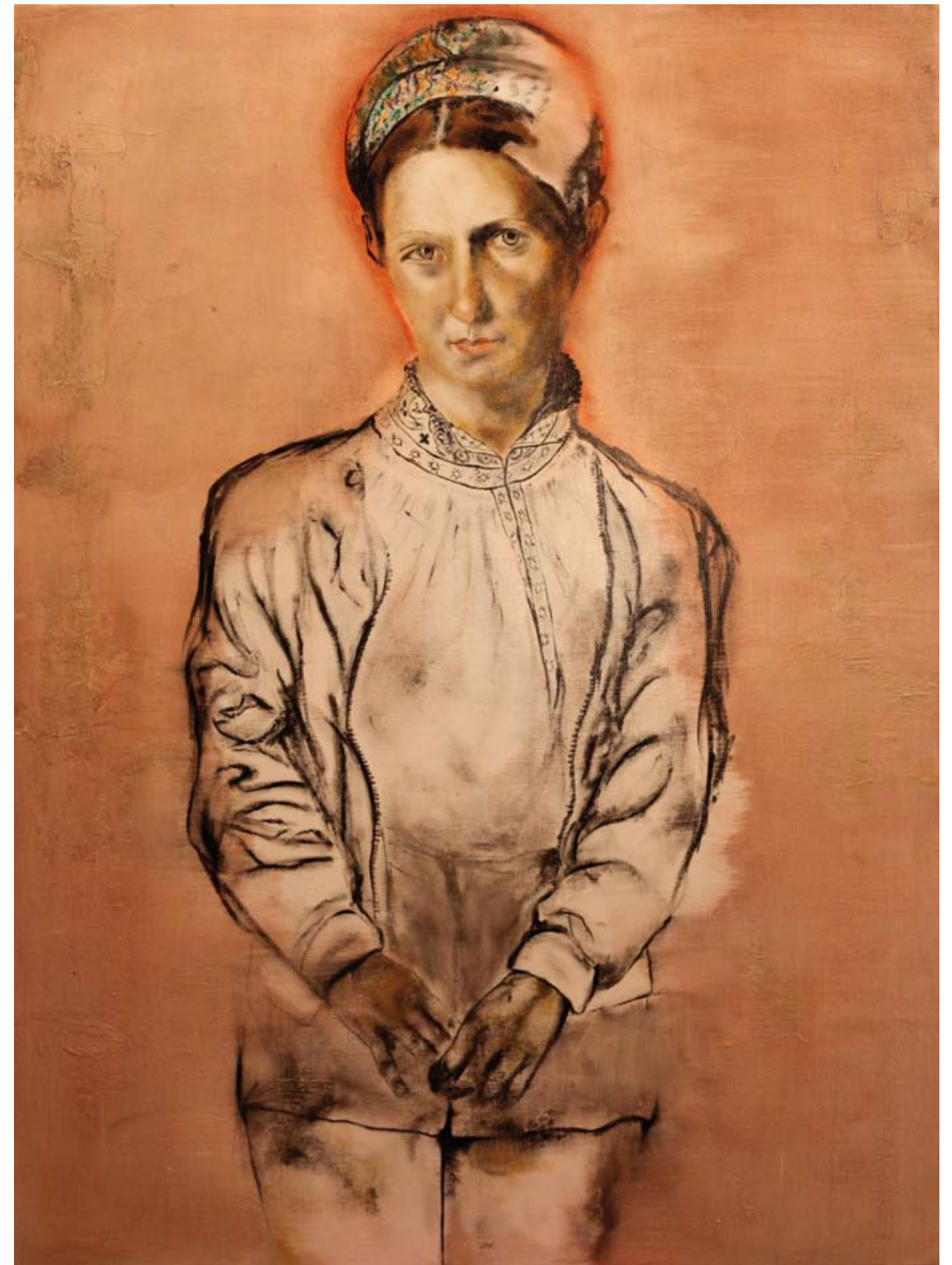
15. ATTENTE SUR CANAPE (d'après Antonello da Messina) / ATTESA SUL DIVANO (secondo Antonello da Messina)
2011, huile sur toile, olio su tela, 130x97



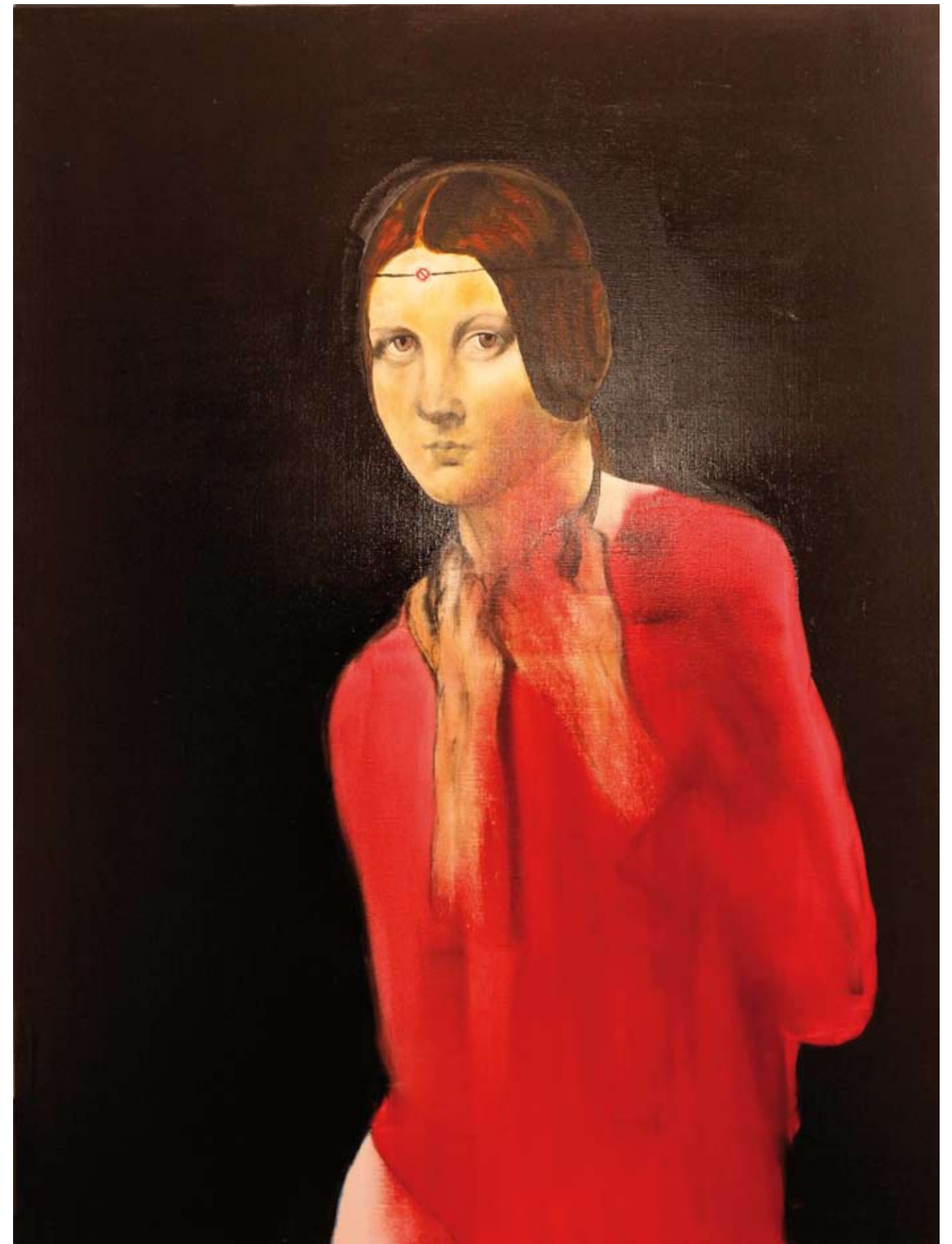
16. DOGE AVEC CARTE VITALE (d'après Giovanni Bellini) / DOGE CON TESSERA «VITALE» (secondo Giovanni Bellini)
2011, huile sur toile, olio su tela, 130x97



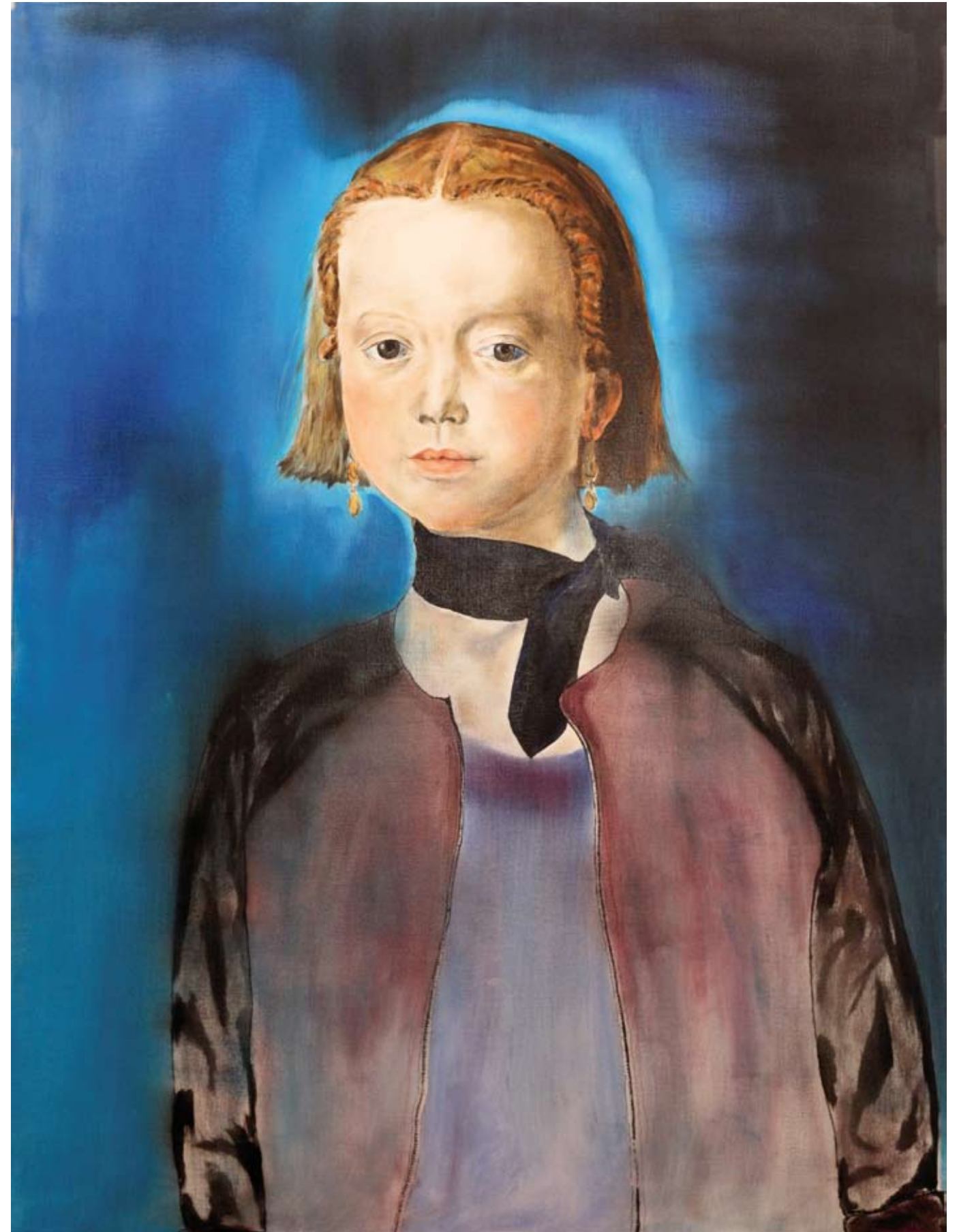
17. LA FILLE DE MATTEO (d'après Bronzino) / LA FIGLIA DI MATTEO (secondo Bronzino)
2011, huile sur toile, olio su tela, 130x97



18. LA CADETTE (d'après Leonard de Vinci) / LA CADETTA (secondo Leonardo da Vinci)
2011, huile sur toile, olio su tela, 130x97



19. LA PETITE BIA EN ANAR (d'après Bronzino) / LA PICCOLA BIA DA ANARCHICA (secondo Bronzino)
2011, huile sur toile, olio su tela, 130x97



BRETELLES ROUGES (d'après Antonello da Messina) / BRETELLE ROSSE (secondo Antonello da Messina)
2011, huile sur toile, olio su tela, 130x97



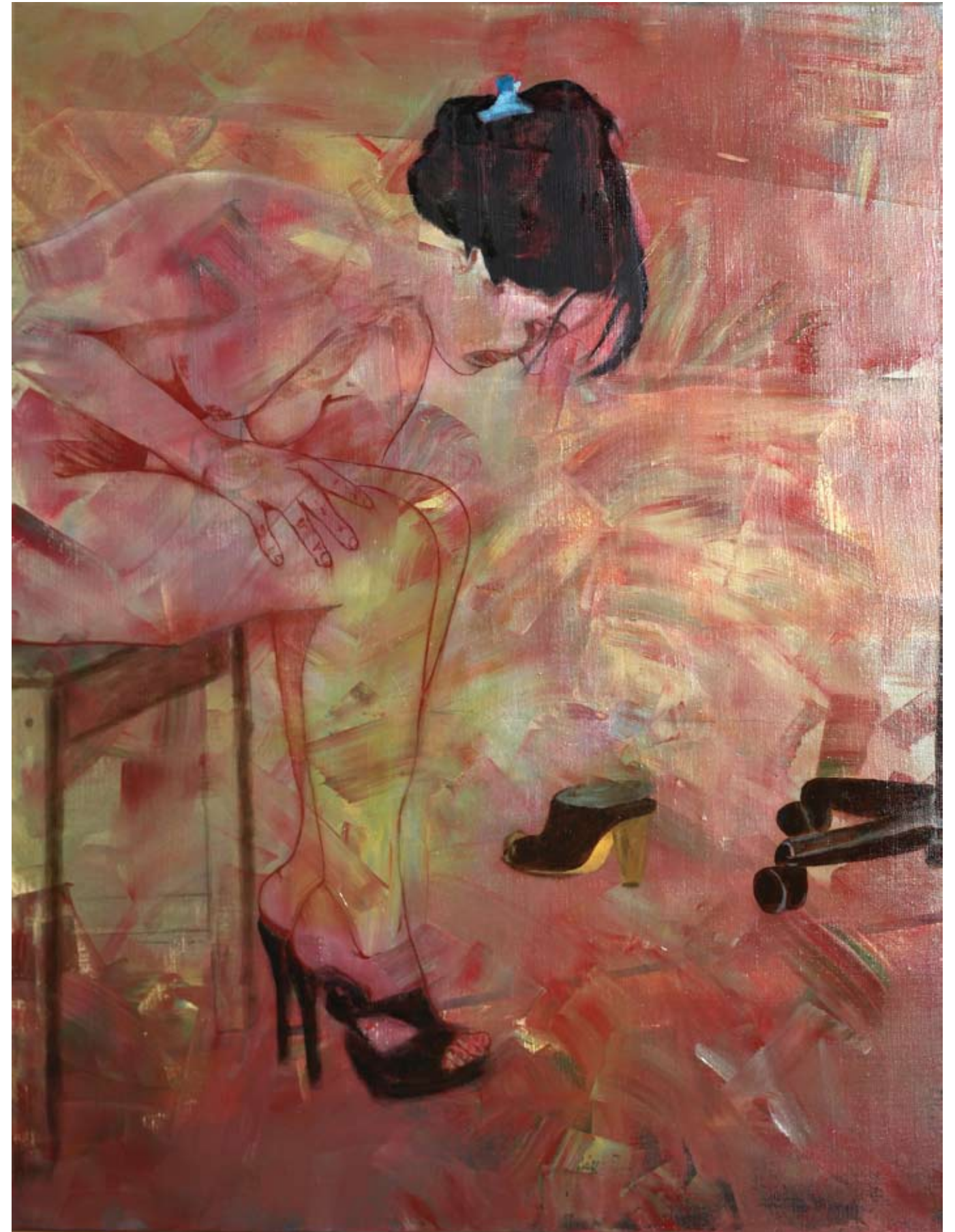
21. CONDOTTIERE EN CIVIL (d'après Antonello da Messina) / CONDOTTIERO DA CIVILE (secondo Antonello da Messina)
2011, huile sur toile, olio su tela, 130x97



22. LA BOTTE ROUGE (d'après Léonard de Vinci) / LO STIVALE ROSSO (secondo Leonardo da Vinci)
2011, huile sur toile, olio su tela, 130x97



23. POINTURE / MISURA DELLE SCARPE
2012, huile sur toile, olio su tela, 116x71



24. POUR L'AMOUR DE DIEU / PER L'AMORE DI DIO
2012, huile sur toile, olio su tela, 130x90



25. L'EPOUSE AU CURE-DENT / LA MOGLIE CON STUZZICA-DENTI
2012, huile sur toile, olio su tela, 130x60





26. LIRE ENTRE LES LIGNES / LEGGERE TRA LE RIGHE
2012, huile sur toile, olio su tela, 92x73



27. MARGUERITE A TARQUINIA / MARGUERITE A TARQUINIA
2013, huile sur toile et porcelaine, olio su tela e porcellana, 80x80



28. LA FEMME AU GANT / LA DONNA COL GUANTO
2013, huile sur toile, olio su tela, 80x80



29. REVEIL ET PINCE / SVEGLIA E PINZA
2013, huile sur toile, olio su tela, 90x130



30. BONBONNE / BOMBOLA
2013, huile sur toile, olio su tela, 90x130



31. LE DERNIER PLONGEON / L'ULTIMO TUFFO
2013, huile sur toile, olio su tela, 90x130



32. VACANCES A BERCK (2) / VACANZE A BERCK (2)
2013, huile sur toile, olio su tela, 90x130



33. VACANCES A BERCK (1) / VACANZE A BERCK (1)
2013, huile sur toile, olio su tela, 90x130



34. ZONES D'OMBRE EN CHINE / ZONE D'OMBRA IN CINA
2013, huile sur toile, olio su tela, 90x130



35. MIDI A BEYROUTH / MEZZOGIORNO A BEIRUT
2013, huile sur toile, olio su tela, 90x130



36. MER D'HUILE, SOLEIL DE PLOMB / MARE CALMO E SOLE A PIOMBO
2013, huile sur toile, olio su tela, 90x130



37. SURVOL DU DESERT A MIDI / SORVOLO DEL DESERTO A MEZZOGIORNO
2013, huile sur toile, olio su tela, 90x130



38. LA PORTUGAISE (d'après Félix Valotton) / LA PORTOGHESE (secondo Félix Valotton)
2013, huile sur toile, olio su tela, 90x130



39. L'INFANTICIDE / L'INFANTICIDIO
2013, huile sur toile, olio su tela, 90x130



40. LA ROBE ROUGE / LA GONNA ROSSA
2013, huile sur toile, olio su tela, 90x130

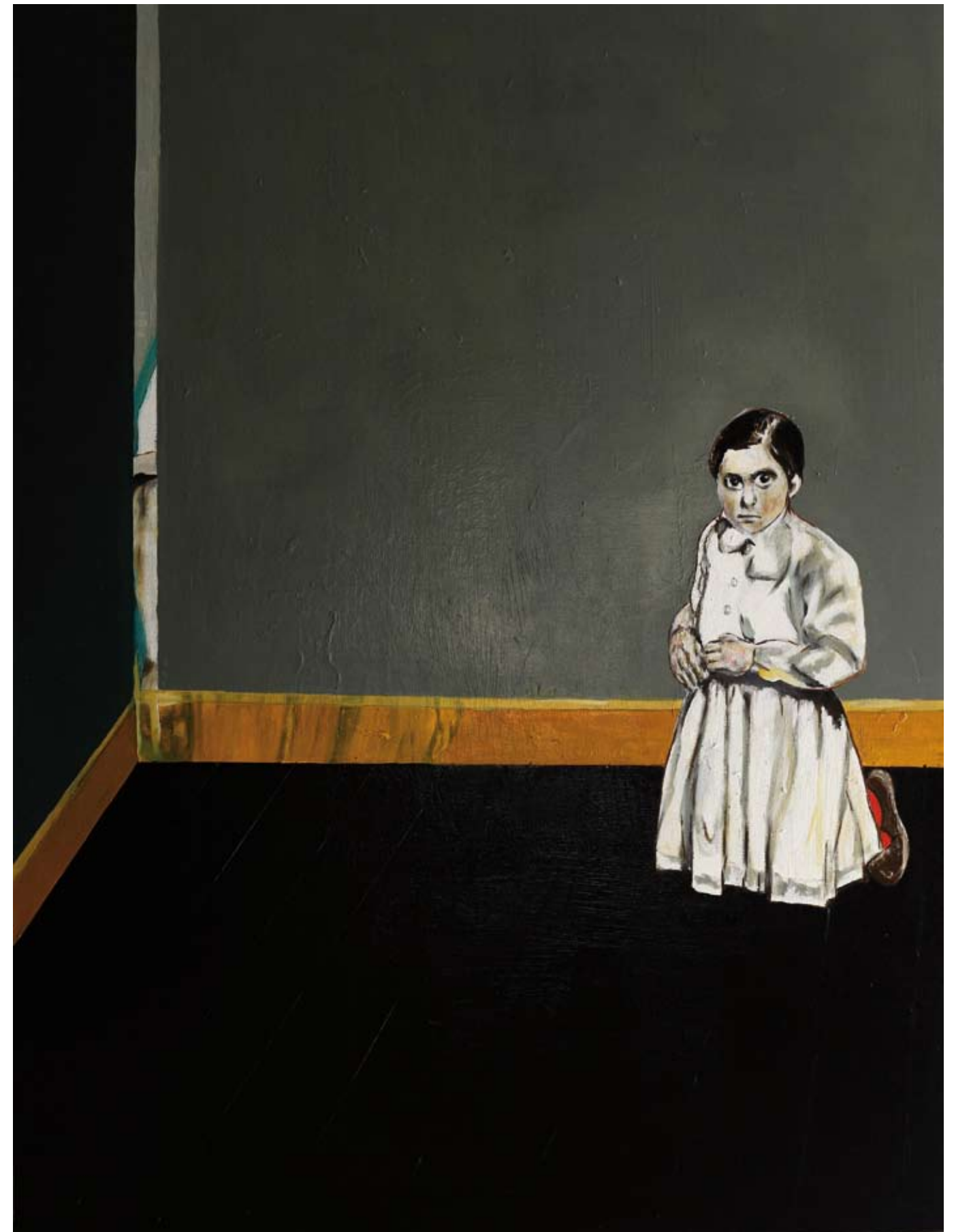


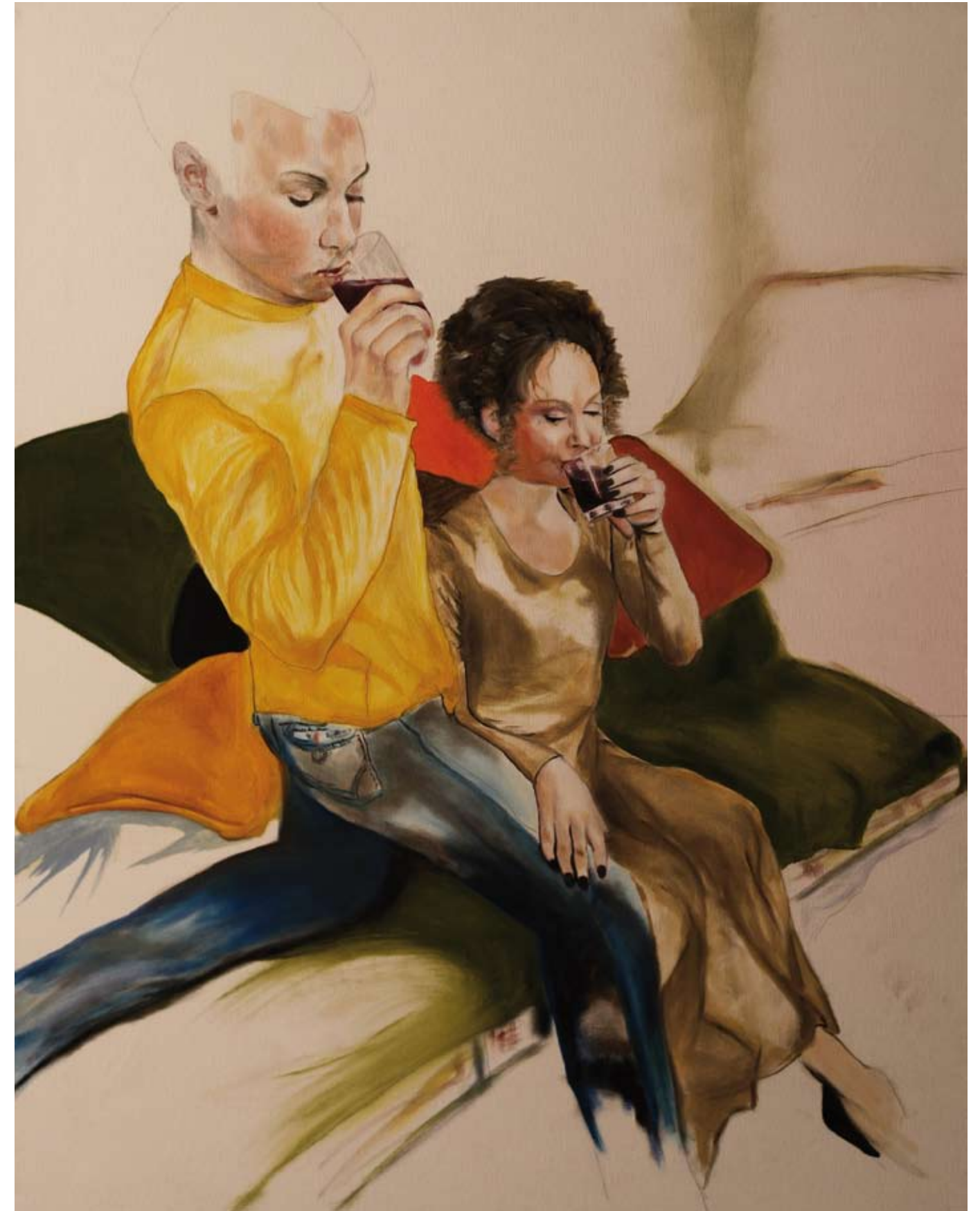
41. ALIAS «MILORD» / ALIAS «MILORD»
2013, peinture industrielle sur toile, pittura industriale su tela, 120x148

42. MILOSLAV DECOUVRANT LE MONDE / MILOSLAV SCOPRE IL MONDO
 2013, huile sur toile, olio su tela, 116x90

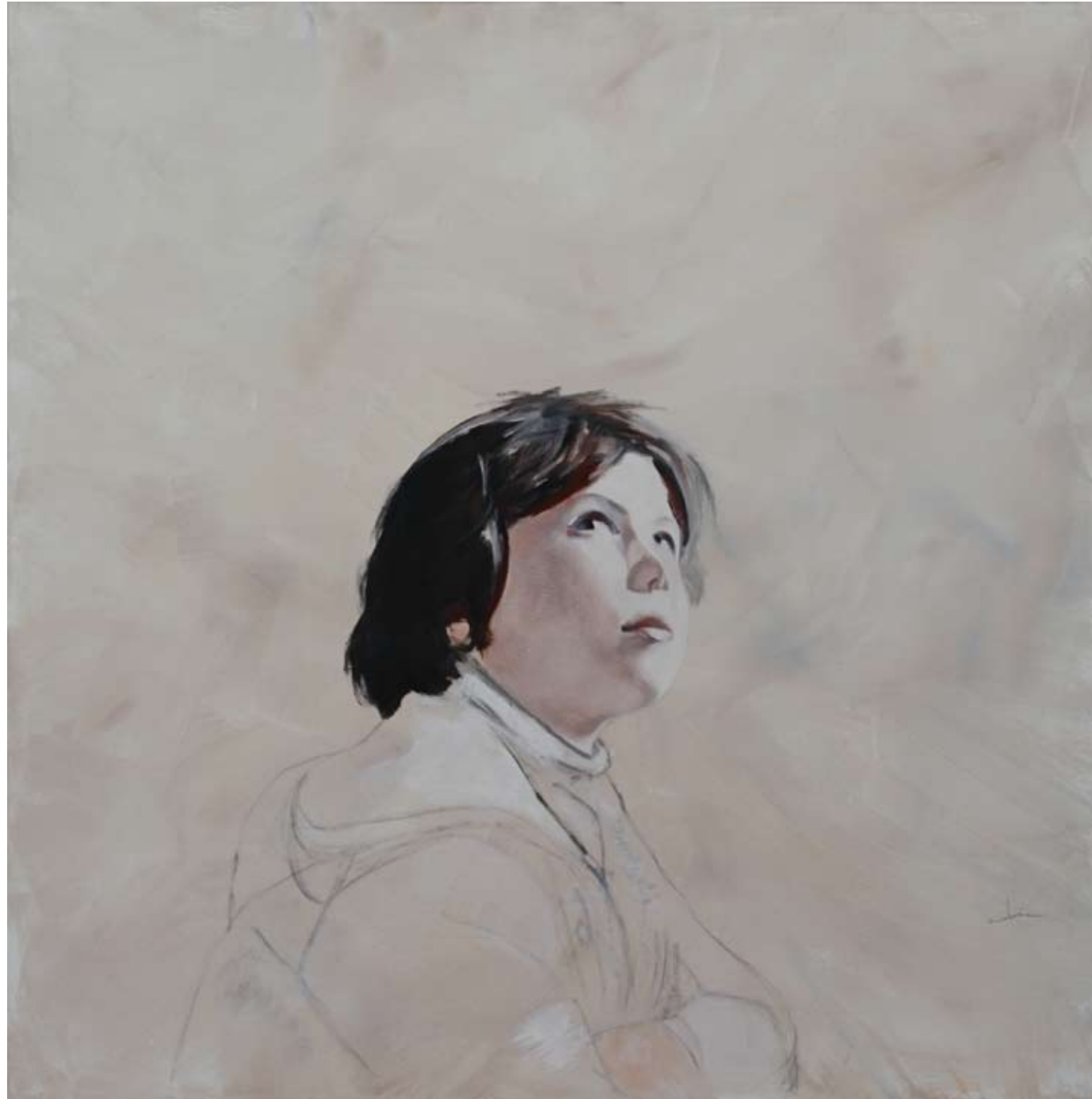


43. PRIERE TINIOTE / PREGHIERA TINIOTA
2012, huile sur toile, olio su tela, 130x97





44. COMPLICITE / COMPLICITÀ
2012, huile sur toile, olio su tela, 130x90



45. MILOSLAV I / MILOSLAV I
2014, technique mixte sur toile, tecnica mista su tela, 80x80



46. MILOSLAV II / MILOSLAV II
2014, technique mixte sur toile, tecnica mista su tela, 80x80



47. MILOSLAV III / MILOSLAV III
2014, technique mixte sur toile, tecnica mista su tela, 80x80



48. MILOSLAV IV / MILOSLAV IV
2014, technique mixte sur toile, tecnica mista su tela, 80x80



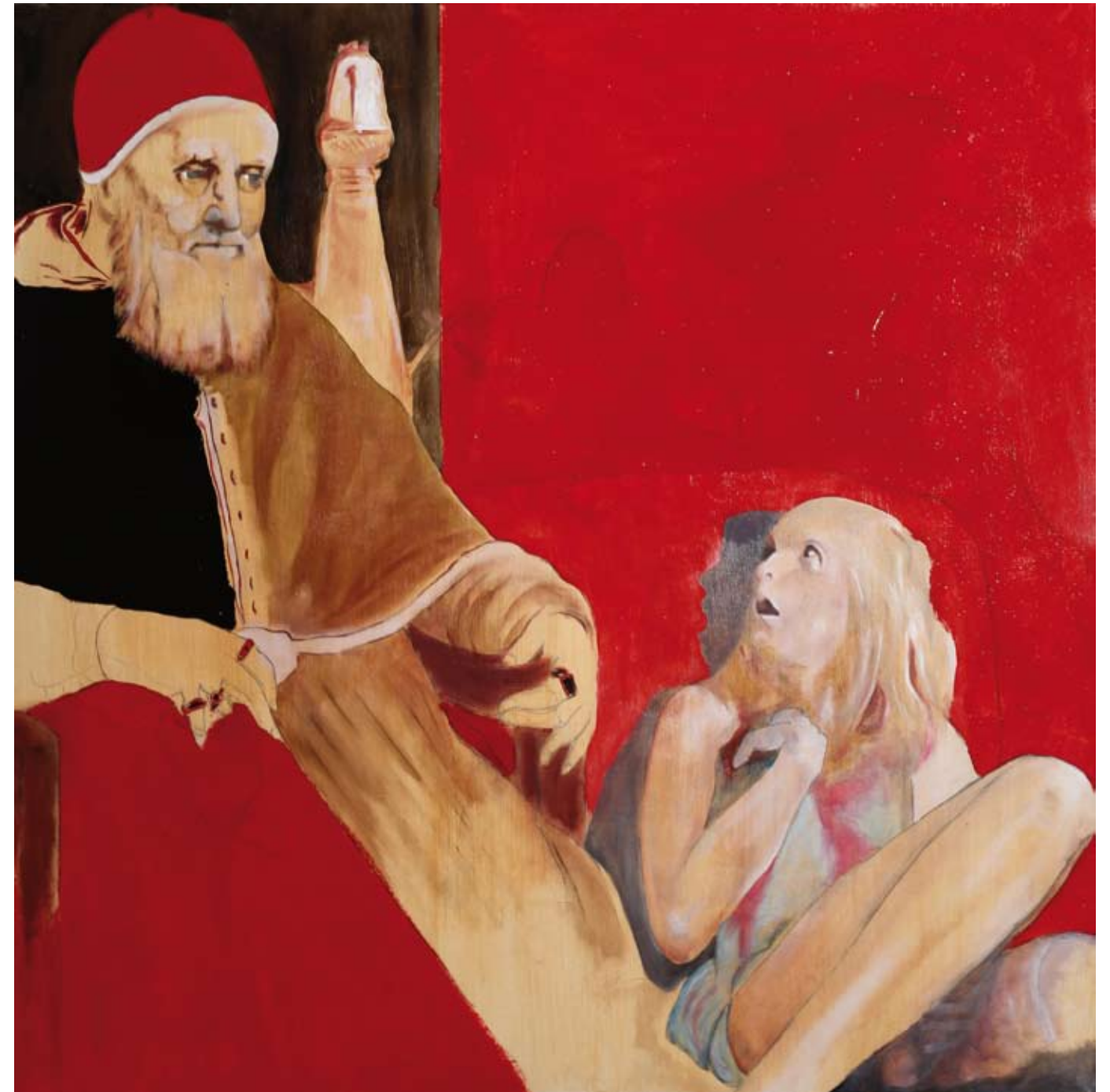
49. AUTOPOTRAIT, 6 HEURES DU MATIN / AUTORITRATTO, ALLE 6 DI MATTINA
2013, huile sur toile, olio su tela, 80x80



50. PAPE AU MASQUE (d'après Velasquez) / PAPA CON MASCHERA (secondo Velasquez)
2014, technique mixte sur toile, tecnica mista su tela, 100x100



51. PAPE A LA POUPEE (d'après Titien) / PAPA CON LA BAMBOLA (secondo Tiziano)
2014, technique mixte sur toile, olio su tela, 100x100



52. PAPE AUX BAGUES (d'après Raphaël) / PAPA CON ANELLI (secondo Raffaello)
2014, technique mixte sur toile, tecnica mista su tela, 100x100



53. PAPE A LA TACHE (d'après Velasquez) / PAPA CON MACCHIA (secondo Velasquez)
2014, technique mixte sur toile, tecnica mista su tela, 100x100

54. GISANT BLEU (d'après Mantegna) / GIACENTE BLU (secondo Mantegna)
2014, technique mixte sur toile, tecnica mista su tela, 130x97





55.Détail de LA BUCHERONNE / Dettaglio di LA BOSCAIOLA



56. LA BUCHERONNE / LA BOSCAIOLA
2014, technique mixte sur toile, tecnica mista su tela, 130x97

57. LA LAITIERE / LA LATTIAIA
2014, technique mixte sur toile, tecnica mista su tela, 130x97





58. RIVALITE NOIRE ET BLANCHE (d'après Piero della Francesca)/ RIVALITÀ BIANCO NERA (secondo Piero della Francesca)
2014, acrylique sur toile, acrilica su tela, 100x100



59. LA PRAIRIE (d'après Piero della Francesca) / IL PRATO (secondo Piero della Francesca)
2014, huile sur toile, olio su tela, 100x100



60. VENUS AUX LACETS ROUGES (d'après Botticelli) / VENERE CON LACCI ROSSI (secondo BOTTICELLI)
2014, huile sur toile, olio su tela, 100x100



61. Détail de VENUS A LA JUPE / Dettaglio di VENERE CON GONNA



62. VENUS A LA JUPE (d'après Botticelli) / VENERE CON GONNA (secondo BOTTICELLI)
2014, huile sur toile, olio su tela, 100x100



63. LA RESURRECTION (d'après Piero della Francesca) / LA RESURREZIONE (secondo Piero della Francesca)
2014, huile sur toile, olio su tela, 100x100

64. Détail de MADONE AVIATRICE / Dettaglio di MADONNA AVIATRICE





65. MADONE AVIATRICE (d'après Piero della Francesca) / MADONNA AVIATRICE (secondo Piero della Francesca)
2014, huile sur toile, olio su tela, 100x100

Repères biographiques

1947-74

Naissance dans la région des mines de charbon du nord de la France. Monde ouvrier. Petits boulots et travail épisodique en usine. Débuts prometteurs mais sans suite comme footballeur. Etudes de philosophie et d'histoire de l'art à l'Université.

1975-77

Pensionnaire historien de l'art à l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, sous le directorat du peintre Balthus. Spécialiste de l'architecture du XVIIIe Siècle. Séjour riche et troublant en Allemagne de l'Est.

1979-94

Doctorat universitaire sur l'influence de Piranèse en Europe. Publication des premiers romans sous nom propre et nom d'emprunt. Courte expérience comme Professeur d'Université avant d'intégrer le monde de la diplomatie: séjours successifs dans les ambassades de France à Rome ('79-'83), Luxembourg (83-86), en Afrique du Sud ('86-'90: rencontres privilégiée avec Nelson Mandela), au Québec ('90-'94: liens étroits avec le peintre Jean-Paul Riopelle, échanges, publication d'entretiens, travail en commun, publications communes).

1994-2004

Diplomatie. Coordinateur en charge des relations avec le Proche et le Moyen-Orient (1994-1997), ambassade de France au Nigeria (1997-2000), mission sur l'audiovisuel en Italie (Rome, Florence, 2000-04).

2004-2012

Retour à Paris, diplomatie, action culturelle internationale, amitié et collaboration étroite avec le Ministre Jack Lang. Séjours réguliers en Grèce sur l'île cycladique de Tinos.

2009...

Besoin viscéral de peindre. Conditions de création très



Avec Nelson Mandela / Con Nelson Mandela

Dati biografici

1947-74

Nascita nella regione delle miniere di carbone del nord della Francia. Mondo del lavoro. Lavoretti episodici in fabbrica. Inizio promettente come calciatore, ma senza seguito. Studi di filosofia e storia dell'arte all'Università.

1975-77

Storico dell'arte all'Accademia di Francia a Roma, Villa Medici, sotto la direzione del pittore Balthus. Specialista dell'architettura del '700. Stimolante e intenso soggiorno in Germania dell'Est.

1979-94

Tesi di laurea Università sull'influenza di Piranesi in Europa. Pubblicazione dei primi romanzi sotto nome proprio e con pseudonimo.

Breve esperienza come docente universitario prima di entrare nel mondo della diplomazia: soggiorni successivi alle ambasciate di Francia a Roma ('79-'83), Lussemburgo (83-86), Sud Africa ('86-'90: incontri privilegiati con Nelson Mandela), Quebec ('90-'94: stretti legami con il pittore Jean-Paul Riopelle, interviste, lavoro e pubblicazioni comuni).

1994-2004

Diplomazia. Coordinatore responsabile delle relazioni con il Vicino e Medio Oriente (1994-1997). Ambasciata di Francia in Nigeria (1997-2000). Missione audiovisiva in Italia (Roma, Firenze, 2000-2004).

2004-2012

Ritorno a Parigi: diplomazia, azione culturale internazionale, amicizia e stretta collaborazione con il ministro Jack Lang. Frequenti soggiorni in Grecia sull'isola cicladica di Tinos.

2009...

Necessità viscerale di dipingere. Condizioni di cre-



Emmeline



Bérangère



Scarlet, Olivier

artisanales. Réalisées dans une cave d'immeuble, premières toiles sombres, marquées par un noir intense rappelant les mines de l'enfance. Premières expositions: Paris, Grèce, Prague. Encouragements des peintres Kijno et Chu Teh Chun. Intérêt particulier pour une réinterprétation des chefs-d'oeuvre de la peinture italienne et flamande de la Renaissance. Nécessité ressentie de pouvoir exposer à Florence: amitié déterminante de l'avocat Alfonso de Virgiliis pour donner corps à ce projet.

azione molto artigianali: nella cantina del palazzo, primi dipinti scuri con un nero intenso che ricorda l'infanzia. Prime mostre: Parigi, Grecia, Praga. Incoraggiamenti da parte dei pittori Kijno e Chu Teh Chun. Particolare interesse per una rilettura dei capolavori della pittura italiana e fiamminga del Rinascimento. Necessità interiore di esporre a Firenze: amicizia decisiva con l'avvocato Alfonso de Virgiliis per dare forma a questo progetto.

Expositions

8-25 avril 2010, Galerie Maison Maol, Paris

«Un portrait porte absence et présence»... La pensée de Pascal m'est venue en découvrant que Gilbert était non seulement un Janus historien d'art et écrivain-diplomate, mais aussi le peintre de ces figures décontextualisées (comme Marlène Dumas ou John Currin, il fouille et triture la photographie, notamment celles de la mode ou de Pierre Gonnord), de ces personnages adossés à des déserts de noir ou de blanc et assemblés pour former d'étranges «familles recomposées».

Pascal complétait: «Un portrait porte... plaisir et déplaisir.» Et c'est encore le mot juste pour dire le trouble du spectateur devant l'humour noir de ces visages, leur ironie sous-jacente, mais aussi l'inquiétude, le désarroi parfois. Dans ces ambiguïtés, presque ces antagonismes, Gilbert prolonge sûrement ses propres cassures, l'écartèlement entre le coron minier de l'enfance – un noir minéral domine ses premières toiles – et les ors des ambassades, des palais italiens, de la Villa Médicis dont il aura été le pensionnaire. Nul doute, Gilbert est là dans son monde; entièrement.

Jack Lang

Le doute et le trouble.

C'est simple... C'est à n'y rien comprendre. Rien.

La description de ces toiles devrait s'en tenir à ce constat: ce sont des présences. Point. Intenses et irrévocables. Et tout le reste est hypothèse(s), conjecture(s), supposition(s)... Qui est représenté dans ces toiles, qui est là? Toutes ces «présences» se donnent les allures de la ressemblance. Première raison de s'en méfier... Ces mots, «Il ne lui manque que la parole», on le sait, ne peuvent être que le pire éloge d'un portrait. Le pire éloge qui soit, parce que, au-delà de la ressemblance – dont on soupçonne qu'elle est, qu'elle ne peut être que parfaite –, ceux qui regardent ce portrait auquel ne manque que la parole laissent entendre que tout ce que l'on sait ou croit savoir du modèle saute aux yeux – ou crève les yeux. Résultat, la peinture est congédiée. Toutes les réponses à toutes les questions sont données. Or, la peinture commence – on le sait depuis des siècles –

Esposizioni

8-25 Aprile 2010, Galeria Maison Maol, Parigi

«Un ritratto contiene assenza e presenza»... Il pensiero di Pascal mi tornò in mente quando scoprii che Gilbert non era solo un Giano dalle tre facce, insieme storico dell'arte, scrittore e diplomatico, ma anche il pittore di queste figure de-contestualizzate (come Marlene Dumas o John Currin, egli tritura la fotografia, quella di moda o di Pierre Gonnord), di questi personaggi addossati a deserti neri o bianchi e spesso accoppiati per formare strane «famiglie ricomposte».

Pascal aggiungeva «Un ritratto contiene... piacere e dispiacere.» Ed è ancora la parola giusta per esprimere il turbamento dello spettatore dinanzi a questi visi, al loro umorismo nero, alla loro ironia sotterranea, ma anche alla loro ansia, alla loro confusione. In queste ambiguità, potrei quasi dire questi antagonismi, Gilbert proietta certamente le proprie tensioni interne, il proprio squartamento fra le miniere dell'infanzia – nei suoi primi quadri domina un nero minerale – e l'oro delle ambasciate, dei palazzi italiani, della Villa Medici in cui studiò per anni. Tale è l'universo di Gilbert.

Jack Lang

Il dubbio e la confusione.

È semplice... Va oltre la comprensione.

La descrizione di questi quadri dovrebbe limitarsi a questa constatazione: sono delle presenze. Intense e irrevocabili. E tutto il resto è ipotesi, congettura, assunzione. Chi è rappresentato in loro, chi ci si trova? Tutte queste «presenze» hanno l'aspetto della somiglianza. Primo motivo di diffidarne... Il complimento che si sente spesso, «gli manca solo la parola», è, come sappiamo, l'insulto più grave che si possa fare ad un ritratto. Perché, al di là della somiglianza – che, lo sentiamo, è perfetta – dire di questi ritratti che manca solo loro la parola suggerisce che tutto in loro è ovvio, superficialmente evidente. Il che nega la pittura. La pittura non è modo di dare tutte le risposte a tutte le domande. Al contrario, sappiamo da secoli che la pittura comincia quando si evita di rispondere alle domande. Al massi-



Avec Claudia Cardinale et Alfonso de Virgiliis / Con Claudia Cardinale e Alfonso de Virgiliis

cles – lorsque, aux questions qu'on lui pose, elle se dérobe. Et ne donne plus la moindre réponse. Au mieux admet-elle des conditionnels... Il se pourrait... Pourquoi pas? Si vous voulez... Encore que... Ce qui n'exclut pas que... Etc. Impossible d'obtenir d'aucune toile de Gilbert Erouart la moindre réponse sûre... C'est un visage de jeune femme. Une vareuse au col dressé, ouvert, rouge sombre (ou sale). Impassible. Un regard dont on ne sait s'il défie ou fuit. Une moue qui se tait. Les cheveux, des mèches courtes, irrégulières, rases presque, hirsutes. A l'oreille, pour tenir lieu de boucle, une espèce de badge marqué d'une faucille et d'un marteau. L'emblème de tous les PC pour bijoux. De là à en déduire qu'il s'agit d'une inconséquence ou d'une provocation... C'est une petite fille qui se tient debout, raide, les mains tenues devant le ventre. Singulier garde à vous: elle semble comparaître. Silencieuse. Le regard tient

mo, ammette il condizionale... Potrebbe essere... Perché no? Sì, se vuole... Ma nello stesso tempo... Questo non significa che... ecc.

Non si possono ottenere risposte definitive dai quadri di Gilbert Erouart...

Ecco il viso di una giovane. Indossa una giacca con il colletto sollevato, aperto, rosso scuro (o sporco). Uno viso impassibile. Uno sguardo che forse sfida o forse fugge. Una bocca che tace. Capelli corti, irregolari, irti. All'orecchio, una specie di anello, con una falce e un martello. Un emblema del PC, che non si capisce se sia una provocazione, un'opinione o qualcos'altro.

Ecco una ragazzina che si tiene rigida, colle mani sul ventre. Stranamente, sembra essersi messa sull'attenti, come se stesse per comparire davanti a un giudice. Muta. Lo sguardo fisso. O forse indifferente, chi lo sa.

tête. Ou peut-être est-il le signe de son indifférence, allez savoir. Qu'un perroquet, ailes déployées, vole vers elle ne change rien à l'affaire. Cela ne la concerne pas. Debout nulle part, elle est là. Point. Ce sont deux gamines dans un salon. Un salon? Le canapé sur lequel la plus jeune des deux est assise tient lieu d'indice, canapé qu'on aura dit «de style» faute d'être «d'époque», ce qui suffit à satisfaire les exigences d'un salon bourgeois. Elles portent l'une et l'autre – sœurs, cousines, amies? impossible d'en rien savoir – le même genre de robe qui convient à leur rang de (peut-être) petites filles modèles. La plus âgée, debout, tient un couteau par la pointe de la lame. Sur le canapé, sur la droite de la plus jeune, une trace. Indice de quelque méfait qu'on aura effacé? Impossible d'en rien savoir.

C'est une jeune femme encore, une adolescente. Butée. La main contre le menton. Sur la droite deux mains qui retiennent le bord d'une robe. Qui la rabattent. Ou qui s'approprient à la retrousser. Et, derrière cette robe comme derrière l'épaule de cette adolescente, un homme coiffé d'un feutre qui porte la main à ses yeux. Pour quels pleurs? Pour quelles larmes de détresse ou de remords? Ou... Et commentent les questions... Dont celle-ci parmi tant d'autres: cette adolescente-là, butée, et ces mains serrées sur l'ourlet de la robe sont-elles un seul et unique personnage? Question sans réponse... C'est... ce sont... Chaque fois, c'est la même chose, la description des toiles de Gilbert Erouart achoppe, butte sur ce qui est indéchiffrable, sur l'incertitude. Une peinture ne raconte jamais rien. (Même si elle a l'air de...) Dès que ce que l'on regarde peut se «traduire», dès que ce que l'on regarde se satisfait d'être l'illustration d'un récit ou d'une théorie, la peinture prend son congé. Elle ne commence d'être ce qu'elle doit être que lorsqu'elle convoque le doute. Et que lorsqu'elle lègue le trouble. Regarder les toiles de Gilbert Erouart, c'est prendre rendez-vous avec l'un et l'autre. Avec le doute comme avec le trouble. Parce qu'il ne s'agit que de peinture.

Pascal Bonafoux

28 avril-15 mars 2011, Galerie Marquardt,
Place des Vosges, Paris

Gilbert Erouart peut, comme Georges Duhamel, «se vanter de persévérer dans le changement». Sa précédente exposi-

Un pappagallo vola verso la ragazza ma lei non cambia in nulla. Non reagisce. Si tiene in piedi, in un posto qualsiasi. Ed è tutto.

Ecco due bambine in un salone. Un ambiente borghese, con un divano in «stile». Indossano lo stesso tipo di vestito, che le segnala, forse, come due bambine ben educate. Ma chi sono? Sorelle, cugine, amiche? Chi lo può dire? La maggiore tiene un coltello per la punta della lama. Sul divano, alla destra della minore, vediamo una traccia. Indice di qualche misfatto che hanno tentato di nascondere? Come saperlo?

Ecco un'altra giovane, un'adolescente. Testarda. Mento nella mano. A destra, due mani che tengono il bordo del vestito. Che forse tentano di strapparla. E dietro la ragazza, un uomo con un feltro che si copre gli occhi colla mano. Per nascondere lacrime? Lacrime di angoscia o di rimorso? Oppure...

Ed ecco che cominciano le domande... Fra le quali: di chi sono queste mani? Dell'adolescente? Domanda senza risposta...

Questo quadro mostra... In quello si vede... Ogni volta è la stessa cosa, la descrizione incontra l'indicibile, l'incertezza. Un quadro non dice mai nulla. (Anche se sembra farlo...) Appena quello che guardiamo può essere «tradotto», appena si accontenta di essere l'illustrazione di una storia o di una teoria, la pittura scompare. Comincia ad essere quello che deve essere solo quando c'è un dubbio. E quando ci lascia con turbamento. Guardare i quadri di Gilbert Erouart è incontrare l'uno e l'altro. Il dubbio e il disturbo. Perché è pittura.

Pascal Bonafoux

28 aprile-15 marzo 2011 Galeria Marquardt,
Place des Vosges, a Parigi

Gilbert Erouart può, come Georges Duhamel, «vantarsi di perseverare nel cambiamento». La sua mostra precedente aveva rivelato una delle sue nuove incarnazioni: dopo essere stato storico dell'arte e diplomatico, Gilbert s'impondeva come il pittore di figure insieme «assenti e presenti», nello stesso tempo profondamente espressive e minacciate di venir catturate da sfondi



Avec Riccardo Zucconi / Con Riccardo Zucconi

tion avait consacré une nouvelle incarnation: après avoir été historien d'art, puis diplomate, il se révélait peintre – le peintre de figures à la fois «absentes et présentes» avais-je dit, car simultanément saisissantes d'expressivité et menacées d'être happées par l'achromatisme des fonds noirs ou blancs.

Mais Gilbert, malgré le succès rencontré par sa première manière, entendait persévérer à changer, à «devenir qui il est». Dans les portraits récents, il emprunte aux grands peintres de la Renaissance certains personnages pour leur donner un grand bain de contemporain. On peut y croiser le Doge Loredan de Giovanni Bellini cigarette à la main, la *Mona Lisa* de Léonard chaussée de bottes d'un cuir rouge fauve ou encore, faisant sa révolution sociale, la Bia d'Agnolo Bronzino, la fille naturelle de Cosme I de Médicis, en blouson simili et foulard de jeune anar autour du cou. Chez un peintre moins doué, c'eût été risqué, pur *gimmick*... Mais Gilbert dépasse le simple hétéroclisme, l'ironie facile, et réussit à faire de ces figures si connues de troublantes étrangères. Dans le même mouvement, il laisse s'exprimer son érudition et renoue ainsi avec l'un de ses avatars passés, l'historien et critique d'art; il en devient plus intègre, plus complet, plus personnel. Il y a toujours autant de réussite dans les effets – forcer le regard, susciter le doute, voire l'inquiétude –, mais de nouveaux moyens sont déployés pour les atteindre: marque d'un peintre profondément fidèle à sa sensibilité et, en même temps, à l'inspiration vivante et renouvelée. Plusieurs vies en une seule, un talent de peintre sûr et multiple. De fait, de quoi «se vanter».

Jack Lang



Avec Nikki Marquardt et Christian Erouart / Con Nikki Marquardt e Christian Erouart

a-cromatici, neri o bianchi. Ma Gilbert, nonostante il successo della sua prima maniera, intende continuare a cambiare, a «diventare se stesso».

Nei suoi recenti ritratti, prende in prestito le figure più note della pittura rinascimentale e fa subire loro un travestimento contemporaneo. Incontriamo il Doge Loredan di Giovanni Bellini colla sigaretta in mano, la *Mona Lisa* di Leonardo con stivali di pelle rossa, o la Bia di Agnolo Bronzino, figlia illegittima di Cosimo de' Medici, che fa l'anarchica con una giacca di cuoio falso e una sciarpa intorno al collo. In un pittore con meno talento, sarebbe puerilità, giuoco senza profondità.

Ma Gilbert riesce a trasformare queste famose figure in inquietanti estranei. Nello stesso tempo, esprime la propria erudizione e risuscita una delle proprie incarnazioni passate, lo storico e critico d'arte. Diventa così più integrato, più completo, più personale. Riesce come prima negli effetti – catturare lo sguardo dello spettatore, suscitare il turbamento, ovvero l'inquietudine – ma tramite risorse nuove messe in campo per riuscirci. Questo lo segnala come un pittore insieme profondamente fedele alla propria sensibilità e, al tempo stesso, aperto all'ispirazione viva e rinnovata. Una vita che ne contiene tante, un talento di pittore molteplice e indubitabile. Di fatto, di cui «vantarsi».

Jack Lang



Scarlet, Jean-Paul Ngoumou

Ottobre 2013, Festival Tina B.,
Prague «Sustained Hesitations»

I'm not what is called a «fusion artist.» My technique and medium – oil on canvas – are unashamedly traditional. This said, I believe something worthy of the name of fusion takes place when the spectator, by him or herself and for his or her own benefit, lets the work achieve an inner resonance. But such moments are rare. After all, my paintings, like all creative works, are nothing else than hesitations, in-complete, maybe even un-begun. The rest is up to the spectator, and it can take many forms: indifference, wordless neutrality, vague interest, a will to reinterpret the painted image... I don't myself understand what happens on the canvas – as Richter said: «If I understand, I have failed.» I'll let the critic speak for me. For instance Pascal Bonafoux:

«A painting never says anything, even when it seems to. Gilbert Erouart's work, more than almost anyone's, is filled with this silence. His world is peopled with presences of a singular, unavoidable intensity. You can ask them all the questions you want, you'll never get a firm, certain answer in return, only more doubts, more head-spinning puzzlement.»

Gilbert Erouart



Avec Henri Loyrette, Président-directeur du Musée du Louvre /
Con Henri Loyrette, Presidente-Direttore del Museo del Louvre



Avec Alfonso de Virgiliis et Michel Suchod / Con Alfonso de Virgiliis e Michel Suchod

Ottobre 2013, Festival Tina B., Praga
«Esitazioni sostenute»

Non sono quello che si chiama un «fusion artist». La mia tecnica e la mia materia – olio su tela – sono spudoratamente tradizionali. Ciò detto, credo che qualcosa che meriti il nome di fusione accada quando lo spettatore, liberamente, lascia emergere in sé una risonanza interiore col quadro. Ma tali momenti sono rari. Dopotutto, i miei quadri, come tutte le opere creative, sono solo esitazioni, in-complete, forse anche in-cominciate. Il resto spetta allo spettatore, e può assumere molte forme: indifferenza, neutralità senza parole, vago interesse, volontà di reinterpretare l'immagine dipinta... Neanch'io capisco quello che succede sulla tela. Come dice Richter, «Se ho capito, ho fallito.» Lascio al critico parlare per me. Per esempio Pascal Bonafoux:

«Una pittura non dice mai nulla, anche quando sembra farlo. L'opera di Erouart Gilbert, più di quasi ogni altra, è piena di questo silenzio. Il suo mondo è popolato di presenze di un'intensità singolare, inevitabile. Si può porre loro tutte le domande che si vuole ma non si riceverà mai una risposta definitiva: solo più dubbi, più perplessità.»

Gilbert Erouart

Erouart

en collaboration avec: / in collaborazione con:

TEATRO
DELLA
PERGOLA
fondazione

CANALE
Italia



FRANCE ODEON
Festival del Cinema Francese
- Firenze -



Fondazione Premio Galileo 2000



INSTITUT
FRANÇAIS
FIRENZE



Crédit photo / Crediti fotografici:
Yannis Tsiganis

Editing / Layout:
Fabrizio Bagatti

Crediti Fotografici:
Yannis Tsiganis

© Gilbert Erouart, 2014
© 2014 by Bandecchi & Vivaldi
Via Giovanni XXIII, 54
56025 Pontedera (Pisa)

Remerciements

L'idée de cette «monographie-catalogue» est entièrement due à mon grand ami Alfonso de Virgiliis, aiguillon et soutien permanent depuis que je me suis mis à peindre.

D'Alfonso aussi l'idée de tenir à Florence en 2014 une rétrospective de mon travail, pour laquelle Marco Giorgetti et ses collaborateurs m'ont ouvert avec enthousiasme les portes de leur magnifique Teatro della Pergola, et Stefania Fuscagni et Giuseppi de Micheli celles, chargées d'histoire, de Santa Croce, dans un élan de collaboration entre deux grandes institutions florentines..

Le professeur Rolando Bellini est vite devenu la cheville ouvrière de ces deux entreprises, auxquelles il a bien voulu apporter tout son talent, son sens critique et sa culture.

Sans l'amitié et la contribution généreuse de Riccardo Zucconi, Lucio Garbo, Francesco Ranieri Martinotti, Edo Pagnoncelli et Michel Suchod, ces projets seraient restés lettre morte.

Isabelle Mallez et son équipe de à l'Institut Français m'ont apporté des encouragements précieux.

Mes collectionneurs à Paris, en Italie, en Grèce, en Asie et ailleurs me font un grand honneur en choisissant de partager leur intimité et leur quotidien avec mes œuvres.

Dans l'ombre, Ophélie, Ioannis et Fabrizio ont fait un travail remarquable, avec un respect de ma peinture qui m'a profondément touché.

Enfin, comme toujours «premiers de cordées» et donc «derniers cités», mon épouse Scarlet et nos familles se sont, sans restriction de temps, d'énergie et d'écoute, lancées tout entières dans l'aventure et lui ont donné sa réalité.

G. E.

Ringraziamenti

L'idea di questa «monografia-catalogo» è interamente dovuta al mio grande amico Alfonso de Virgiliis, pungolo e supporto continuo da quando ho cominciato a dipingere.

Sempre da Alfonso è stata concepita l'idea di organizzare nel 2014 a Firenze una retrospettiva del mio lavoro a cui Marco Giorgetti e i suoi colleghi hanno aperto con entusiasmo le porte del loro magnifico Teatro della Pergola, e Stefania Fuscagni e Giuseppe de Micheli quelle cariche di storia del Complesso di Santa Croce, in prosecuzione del rapporto ideale di collaborazione tra le due istituzioni fiorentine.

Il professor Rolando Bellini è rapidamente diventato il fulcro di queste due imprese, a cui ha prestato il suo talento, il suo senso critico e la sua cultura.

Senza l'amicizia e la generosa contribuzione di Riccardo Zucconi, Lucio Garbo, Francesco Ranieri Martinotti, Edo Pagnoncelli e Michel Suchod, questi progetti sarebbero rimasti lettera morta.

Gli incoraggiamenti e l'aiuto di Isabelle Mallez e del suo team dell'Istituto Francese mi hanno dato un incoraggiamento prezioso.

I miei collezionisti a Parigi, in Italia, Grecia, Asia e altrove mi fanno un grande onore scegliendo di condividere la loro intimità con i miei quadri.

Nell'ombra, Ophelia, Ioannis e Fabrizio hanno fatto un lavoro straordinario, con un rispetto per la mia pittura che mi ha profondamente toccato.

Come sempre i più fedeli sono gli ultimi citati: mia moglie Scarlet e le nostre famiglie, senza mai risparmiare tempo, energia e attenzione, si sono interamente coinvolte in quest'avventura e gli hanno conferito la sua realtà.

G. E.