

Bernard Gaube



26, rue de la Comtesse de Flandre

L'exercice d'une peinture - CAHIER N°2

SOMMAIRE

- 7 D'une adresse à l'Autre.
- 19 Devenir un peintre... être un peintre
CHRISTOPHE VEYS
- 31 Portrait de dos et autres
CLAUDE LORENT
- 39 Du Tintoret
CLAUDE LORENT
- 45 Le pourquoi
CLAUDE LORENT
- 70 Biographie
- 75 Cher Bernard,
FRÉDÉRIQUE VAN LEUVEN - GÉNICOT
- 80 Crédits photographiques et remerciements.



LE PEINTRE
Huile sur toile 2001
60 x 74 cm

D'UNE ADRESSE À L'AUTRE.

Nous vous invitons.

Là où le Peintre *habite* : au sein de différents lieux de tentatives, tel ce Cahier N°2 et cet atelier, 26, rue de la Comtesse de Flandre.

Nous sommes au-delà du miroir, à la croisée du rêve et de la réalité, à la frontière de ces deux mondes où peut naître la création artistique.

Ici les tableaux coexistent avec la parole des autres.

Au travers de la singularité d'un parcours, sans doute s'agit-il de parler à l'Autre, d'ouvrir une brèche à la résonance.

La pratique picturale laisse des traces et s'interroge.

Sans doute s'agit-il tout simplement de se donner les conditions *d'être là*.



ATELIER 1 - *EVIER*
Huile sur toile 1996-2005
74 x 60 cm



L'ENFANT
Huile sur toile 1992-1997
160 x 130 cm



« *MA MÈRE ET MOI* » - C.
Huile sur toile 1998-2000
37 x 46 cm

C DORT
Huile sur toile 2005
46 x 37 cm



VANITÉ-BRUN-BRUN
Huile sur toile 2004
46 x 56 cm



ENFANCE 1
Huile sur toile 1999
46 x 37 cm



ENFANCE 2
Huile sur toile 1999
46 x 37 cm



ETUDE DE MANNEKENPIS
Huile sur toile 1997
160 x 120 cm



ETUDE DE NU
Huile sur toile 2005
160 x 120 cm



Galerie Porte 11.
Exposition : *un regard sur : Bernard Gaube.*

DEVENIR UN PEINTRE ... ÊTRE UN PEINTRE.

Enfant, nous avons tous rêvé d'une panoplie : celle du pompier ou de la fleuriste. Nous avons tous envisagé secrètement de devenir pilote d'hélicoptère ou infirmière. Observant depuis quelques années le travail de Bernard Gaube, je me suis, souvent, dit qu'il poursuivait le rêve d'être un Peintre. Nulle nécessité, ici, de convoquer Vasari ou une quelconque anecdote antédiluvienne. En effet, cette vocation est tardive.

C'est en céramiste de formation qu'il débute sa pratique picturale. C'est donc par la matière et la couleur qu'il se frotte à la peinture. Une peinture vive et bouillonnante qu'il développera durant les années 80. Les œuvres de ses débuts sont une sorte de prolongement de la glorieuse époque de l'abstraction gestuelle américaine. Bien loin de l'air du temps - d'une peinture teintée par la bande dessinée. Il cherche à développer une œuvre autonome tissant des liens étroits avec l'histoire de l'art. Cette posture sera permanente dans sa discipline de travail. Comprendre l'ouvrage de l'autre par l'œil et, surtout, par le faire. Bernard Gaube se transforme en étudiant en quête de solutions. Visite les musées afin de se gorger de manières de poser la matière sur la toile. Il ne s'agit pas, pour autant chez lui, d'un processus simulationniste, mais bien d'une relecture.

Afin d'atteindre son but, Bernard Gaube s'est donné des balises. Laborieux, sensible, il se ménage des terrains d'expérimentation à l'aide de figures imposées. Telles ses études d'une forme de feuille de chêne. C'est aussi le cas d'une série à la splendeur non démentie : L'espace 1,2,3, œuvres construites sur base du nombre d'or. Structures abstraites et délicates aux tonalités subtiles, elles dégagent une géométrie cachée où affleure la délicatesse des paysages. L'espace 1,2,3 est un sommet dans la pratique abstraite. Il lui permet des variations qui firent de lui un peintre -très justement- reconnu. Mais le Peintre n'est-il qu'un peintre abstrait ? Certainement pas.

Pour qui connaît Bernard Gaube, il semblait impossible que l'Humanité soit absente de son oeuvre. Les corps, les êtres vont ainsi faire leur apparition sur les toiles. D'abord par fragments : études de mains, de chignons. Ensuite, au travers d'autoportraits et de poses de nombreux modèles. Se confrontant à la figure humaine, il découvre une nouvelle posture du Peintre. Comme il le



Au 26, rue de la Comtesse de Flandre.
Exposition : *Dans l'espace même* .

dit lui-même : « *La tentative de transcrire la présence de l'Autre au sein de la matière picturale deviendra petit à petit une des premières motivations de [ma] pratique .* » Les œuvres affichent parfois une parcelle non peinte. C'est que les toiles ne sont jamais des réponses définitives. Elles sont des ponts vers d'autres recherches, vers d'autres façons de poser, de superposer, la couleur. Les toiles oscillent entre justesse des proportions et erreurs salvatrices qui accentuent le caractère touchant de l'humanité dépeinte par Gaube. Les repentirs et la mise au carré sont présents afin d'affirmer le labeur.

Dissipons ici un malentendu qui existe en regard de l'œuvre de Bernard Gaube. Il fut donc tour à tour peintre gestuel, peintre abstrait géométrique, peintre figuratif. On lit alors un chemin inverse de ceux des grands maîtres de la modernité. Le malentendu réside dans cette lecture opposant abstraction et figuration. Pour éliminer cette lecture caricaturale, il s'agit de reprendre une citation de Maurice Denis : « *Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.* » Gaube est un Peintre. Il navigue dans l'espace infini de la peinture. Il pose la matière sur le support afin que la magie opère. Ses instruments sont : la couleur, la matière, la transparence, l'opacité... Les sujets ne sont en somme que des prétextes qui lui offrent la possibilité d'autant de figures libres. C'est en somme le chemin qui préoccupe Bernard Gaube et non pas le point de ralliement.

J'ai toujours souhaité montrer le travail de Bernard Gaube dans son ensemble. Sans catégorie, sans chronologie. Etablir des croisements, des pistes afin de vivre au sein de sa peinture. Le choix de Bernard Gaube, en regard des autres artistes de la galerie Porte11, a pu paraître étonnant, incongru. L'un des points communs qui les relie pourtant relève probablement de cette volonté de toujours être en recherche. Simultanément à son exposition monographique *un regard sur : Bernard Gaube* se tenait une exposition plus *conceptuelle* dans la cave de la galerie. Elle offrait au public d'habitues des œuvres qui cadraient plus avec l'image de la galerie. Pour autant j'y avais inclus une photographie de Bernard Gaube. Il s'agissait d'un portrait de son épouse Elisabeth portant une minerve, drapée dans un peignoir et passant devant une reproduction d'un doge à l'allure austère et d'un schéma des voies de l'exclusion sociale. Amour, pouvoir, correspondance chromatique, poésie de l'instant quotidien, fragilité, ... autant d'éléments - convoqués dans cette image- qui me semblent

établir une passerelle entre Gaube et les autres artistes que j'ai défendus. Il y a aussi ce désir de vouloir atteindre une ombre qui se dérobe. Bien entendu, la splendeur des couleurs qu'il entremêle sur chacune de ses toiles n'est pas sans importance dans mon choix. D'autre part, je reconnais toujours un son étrange qui naît dans mon oreille au contact d'une œuvre qui me plaît. Il s'agit d'un profond silence qui possède presque un poids, un corps. Ce son je l'ai rarement ressenti face au travail d'un peintre. Pourtant, lors de ma première visite rue de la Comtesse de Flandre, il s'est glissé, à jamais, dans mon oreille. Depuis, je sais qu'à cette adresse vit un grand Peintre.

Christophe Veys
Février 2007



Galerie Porte 11.
Exposition : *un regard sur : Bernard Gaube.*



AUTO PORTRAIT 11.2003

Huile sur toile 2003
30 x 25 cm



L'ENFANT ET LA FLEUR

Huile sur toile 1999
46 x 37 cm



TROIS ÉTUDES DE MAIN

Huile sur toile 1997
20 x 25 cm



ESPACE DE LA FEUILLE DE CHÊNE ET ÉTUDE DE CHIGNON - COMME UN PAYSAGE

Huile sur toile 1996-1998
160 x 130 cm



ETUDE DE NU
Huile sur toile 1997
160 x 130 cm



PORTRAIT DE DOS ET AUTRES

Etude de chignon, 1997 / Grand papier voûte, 1983 / Etude de chignon, LN 1997 - Etude de nu, 1997

Pourquoi de dos ? Refus de la figure, de la représentation franchement identitaire ou simplement ne pas se sentir prêt à affronter la réalité sans doute la plus complexe de l'individu et la plus difficile à rendre, dès lors, en peinture. Le photographe ne se pose pas cette question, il n'a pas à intervenir sur la personne, c'est au contraire elle qui lui tend son visage composé selon la circonstance. Le peintre, lui, demande la pose pour l'interpréter, pour en livrer sa vision et non pas pour restituer. Restituer en peinture est toujours interpréter. Même de dos, quand le regard ne se pose pas dans un autre regard pour tenter d'y saisir ce qu'il exprime de pensées, d'émotions de sentiments, d'état d'être. Le regard parle, éviter le face à face conduit sans doute à un autre dialogue, à un autre type de dialogue, moins intime, davantage à sens unique et dans le cas présent essentiellement pictural.

La personne à proprement parler n'est pas le sujet, seulement le motif à peindre. Cependant il est d'épaisseur humaine, dès lors irrémédiablement distinct de tout objet, même dans son anonymat. Peut-on, de dos, dans un portrait en buste, percer l'individu ou s'agit-il, bien au contraire de ne pas l'aborder sous cet angle, de le considérer comme un état à rendre en peinture ? Tout porte à croire que c'est bien de cela qu'il s'agit : placer un sujet humain comme centre d'une peinture sans que l'attention ne puisse d'abord se porter sur la personne en tant que singularité humaine. Le propos serait donc strictement pictural : un problème d'image à résoudre. A moins que la préoccupation ne soit la figuration ? Comment l'aborder au sortir d'une longue expérimentation de l'abstraction et réamorcer la prise en compte de la figuration ? Comment placer dans un univers purement plastique un élément emprunté à la réalité la plus courante. Une question plastique somme toute qui ne peut néanmoins se concevoir sans être infiltrée par celle de la perception, de la représentation, de l'expression, c'est-à-dire de l'intervention de la sensibilité propre à l'artiste. En choisissant comme motif une personne, la peinture s'incarne, elle perd une identité singulière, une part d'autonomie et d'autodétermination pour inclure une image si pas reconnaissable en son individualité au moins identifiable en tant que sujet participant d'un environnement connu. L'intervention devient métaphorique de l'humain, phénomène accentué par la manière dont l'artiste s'y est pris pour mettre en scène ce motif humain : le proposer en buste et

de dos. Une position peu commune en fin de compte si l'on considère qu'un modèle entretient nécessairement une relation avec son commanditaire. Relation de soumission dans la décision de la pose. En ce cas le regardeur ne veut pas être regardé. Tourner le dos, est-ce prendre – faire prendre – une distance avec la personne, une manière pour l'artiste peut-être de s'octroyer plus de liberté d'interprétation et de travailler à l'abri du regard de l'autre, forme de pudeur en quelque sorte afin de ne pas faire sentir ce regard constant sur l'autre et de pouvoir se concentrer sur le pictural. L'engagement vis-à-vis du sujet peut sembler moins prégnant.

Tourner le dos dans la peinture est-ce aussi tourner le dos inconsciemment à la peinture, autrement dit être un motif sans se poser en sujet restituant prioritairement quelque chose de personnel, en tout cas le moins possible. La peinture n'est pas l'autre, elle est image qui avoue la conscience de l'impossibilité à représenter le réel dont le visage, dans le sujet humain, est la partie la plus révélatrice de soi. Le reste du corps, s'il est habillé, appartient à l'identité du paraître et donc aux possibilités de constantes métamorphoses ; s'il est nu, il tient d'un distinctif finalement assez généraliste qui rend l'humain plus en tant que modèle qu'en terme d'individu. – On notera d'ailleurs que Bernard Gaube a également peint un corps féminin de dos et que rien n'y est révélé de la personnalité qui permettrait de distinguer l'individu. - Le sujet sera simplement un homme nu ou une femme nue.

De dos, l'identité recherchée s'avérera, d'abord et une fois de plus, picturale à travers la perception de l'artiste et par le biais de ses options artistiques ; la représentation n'est pas l'objet majeur de la peinture qui serait plutôt un questionnement sur l'intégration du sujet humain dans un langage pictural a priori abstrait. L'artiste donne une vision de l'humanité de quelqu'un, immanquablement, mais cette humanité intégrera-t-elle, animera-t-elle la peinture au point de la rendre plus vivante, plus proche de la vie, ou la peinture va-t-elle au contraire absorber ce sujet dans son propre univers ? C'est précisément en cette tension que la peinture existera pour elle-même. Si elle n'est que représentation, elle est simplement une image de quelqu'un. Image picturale à propos de laquelle on pourra apprécier les qualités plastiques et l'engagement esthétique. Si ce n'est pas le cas, l'image représentative, en ce cas non identifiable, se joindra au rendu pictural en quelque sorte en valeur ajoutée.

La seule distinction possible en cette peinture tient en la coiffure qui serait d'autant plus l'élément particulier que Bernard Gaube tient un propos quelque peu semblable en une autre peinture où il ne subsiste rien de corporel que

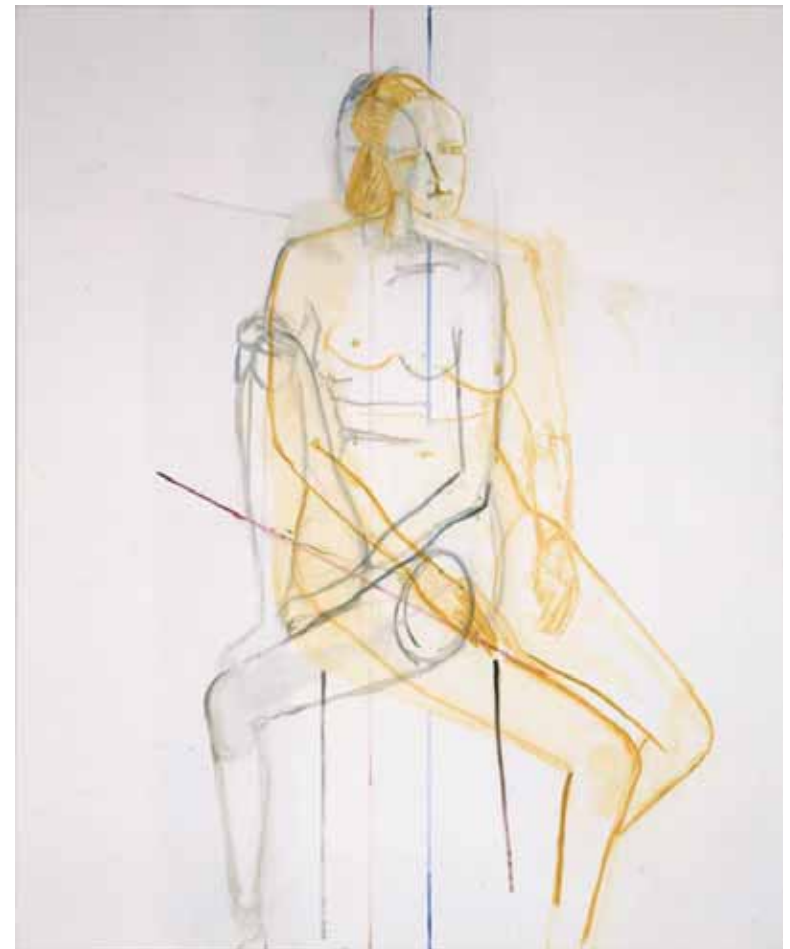
cette coiffure mais appartenant à un autre modèle. Bien que ne permettant pas une identification elle crée un signe distinctif. Par contre, la juxtaposition des deux peintures confirme bien que la préoccupation est avant tout l'insertion harmonique d'une figure dans une autre ou la rencontre d'une figuration et d'un espace abstrait.

Tout porte à croire que ce questionnement est récurrent dans l'œuvre et l'habite dès le départ ou presque. En effet, tous les éléments présents dans ce que l'on nommera les deux portraits de dos, se retrouvent dans une peinture beaucoup plus ancienne, abstraite mais déjà structurée en rapport et en fonction du corps humain. La verticalité y est franchement affirmée coupée par deux horizontales et deux courbes. La comparaison avec le portrait de dos aux cheveux noirs est frappante : la courbe supérieure correspond à celle de la tête, la courbe inférieure est pratiquement reprise telle quelle, quant aux coupures horizontales elles se situent pratiquement dans les mêmes proportions eu égard aux dimensions de chaque œuvre. Dans les deux cas, la verticalité est centrale, appuyée dans le portrait par une trace noire visible sous le repeint blanc du cou, lui-même consécration de la droite en hauteur. Cette similitude en rien fortuite ne s'arrête pas là : le traitement même, s'il a fortement évolué, conserve des atouts semblables de sensibilité et d'option. La touche prime, l'imprécision est volontaire, les traits ne sont pas tirés au cordeau et les couleurs s'animent dans leur épaisseur, dans leurs nuances, les transparences et les superpositions participent abondamment de l'ensemble : la peinture s'énonce et s'impose.

Bien que plus sobre, le second portrait contient des caractéristiques semblables et la question de l'intégration y est formulée avec plus d'insistance : c'est dans la zone de l'intervention picturale, on le remarquera assez géométrique, qu'elle se manifeste. Verticalité, courbe supérieure, coupures horizontales : les éléments structurants s'y retrouvent dans un positionnement assez comparable. La chevelure, intruse dans l'agencement abstrait, adopte cependant une part du vocabulaire : les cheveux deviennent ligne et accentuent la verticalité, le dessus plus en matière s'harmonise avec la texture de l'autre couleur et trouve une stabilité, quant à la partie queue de cheval elle est accompagnée par la couleur de base pour insister sur la solidarité entre les composantes et descend presque parallèlement aux fines lignes dont l'une détermine le centre.

De toute évidence ces trois peintures sont construites sur le même moule et rien n'est laissé au hasard si ce n'est dans la manière d'appliquer la couleur quand elle couvre presque uniformément. En choisissant de peindre des figures humaines de dos, Bernard Gaube a surtout cherché à trouver des correspondances entre

l'organique humain et une architecture sur laquelle repose la plupart de ses œuvres et ce en détournant le moins possible l'attention sur l'anecdotique (l'identitaire) du personnage.



ETUDE DE NU
Huile sur toile 2002
160 x 130 cm



DU TINTORET

Triptyque : je vieillis au sein de la peinture / Arc noir MC, 1983/ Je vieillis au sein de la peinture, 2004

La dama que descubre el seno, Tintoretto

Le point de départ est forcément reconnaissable : *La dama que descubre el seno* du Tintoret (1556 – 1635). Pourquoi cette image ? Pour le sujet quelque peu érotique d'une femme, apparemment de bon rang social si l'on en juge par la tenue et les accessoires, qui se dénude la poitrine ? Pour aborder le corps humain à travers un modèle de peinture ? Pour traiter du portrait si finement rendu par Tintoret ? Pour se confronter, se comparer, pour rivaliser, pour montrer la permanence et la pertinence d'un motif appartenant à l'histoire de l'art ? Pour l'ambiance chromatique si particulière, moderne dans l'approche du monochrome nuancé ? Pour la composition ?

Les peintures de Bernard Gaube au départ de celle-là sont nombreuses, à la fois proches et différentes, sœurs sans être jumelles elles peuvent se lire comme autant d'essais sur un sujet aussi passionnant qu'ardu qui concentrerait tous les questionnements énoncés. Mais la question n'est-elle pas aussi : quelle personnalité picturale Bernard Gaube peut-il poser en face de Tintoret ? Mais est-ce comparable à cinq siècles de distance ? Cet essai n'est pas le premier du genre, les plus grands et les plus doués ont entrepris la même démarche, que l'on pense par exemple aux *Ménines* de Picasso. Le peintre d'hier et le peintre d'aujourd'hui travaillent-ils, malgré les différences de style, au même projet global et universel : la peinture ? Les questions que se pose le peintre sont-elles semblables à travers des formulations différentes influencées par l'histoire de la peinture, par les connaissances, par l'air et les idées du temps, par l'expérience personnelle de l'artiste ? Le fond de toutes ces interrogations n'est-il pas la réponse impossible à la double question : qu'est-ce qu'un peintre, qu'est-ce qu'une peinture ?

Ceux qui connaissent quelque peu la peinture de Bernard Gaube savent qu'il a effectué un chemin inverse de celui des peintres de la génération précédente : tous partaient de la figuration pour gagner généralement l'abstraction ou y être tenté. Lui a effectué le voyage inverse. Influence de l'époque ? Sans aucun doute : l'abstraction est la grande aventure du XXe siècle en peinture. Bien qu'elle ne soit plus de mode dans les années quatre-vingt, pas plus que la peinture, elle reste l'une des principales références de modernité du siècle. Tintoret, lui, ne pouvait y penser et pourtant son tableau parle énormément

d'abstraction, fond notamment sur lequel se place la figure humaine.

Dès ses premières œuvres - les grands tableaux verticaux comme on peut en considérer un dans la triptyque précédent -, Bernard Gaube, tout en pratiquant l'abstraction s'inscrit dans ses peintures par les mesures de son corps. Il ne dissocie donc pas la dimension humaine et celle picturale. Bien qu'inversé puisque la figure s'inscrit sur un fond, Tintoret ne pratique pas autrement : l'humain investit la peinture. Mais l'humain est autre que lui-même et donc sujet pictural. En empruntant ce sujet Bernard Gaube souhaite peut-être prendre de la distance avec lui-même et avec ses choix quand il demande à un modèle de poser. En pratiquant de la sorte il se soustrairait à une subjectivité de base en s'imposant un modèle existant et reconnu comme œuvre de qualité supérieure. De la sorte, il aborde la peinture de l'intérieur comme si cette intrusion chez autrui pouvait lui servir de porte d'accès à « la peinture » qu'il ne cesse en fait d'étudier à travers sa propre pratique. Bernard Gaube développe un comportement autant analytique que créatif et prend comme mesure générale le corps humain, en tout ou en partie. Avec quelques écarts mais ils sont rares, se référant à la nature ou à la peinture elle-même dans l'abstraction radicale.

Par le biais de ce tableau ancien on peut penser que l'artiste poursuit un apprentissage qui à mon sens restera permanent. La pratique lui permet de chercher sa propre voie picturale et de l'éprouver constamment. Et cette voie semble précisément être celle de la recherche et du questionnement, non pas celle de l'imposition d'un credo pictural ou d'une manière de faire, voire d'un style. En abordant sa peinture à travers la peinture de l'autre, Bernard Gaube se place dans la position de celui qui étudie, qui décortique, qui décode, qui décompose pour comprendre et recomposer. Comprendre semble être le leitmotiv de l'ensemble de sa démarche picturale : comprendre « moi » et comprendre la peinture dans une sorte de symbiose : moi et la peinture ou mieux, moi dans la peinture et la peinture en moi comme nécessité absolue. Les tableaux réalisés interrogent la peinture autant que l'artiste s'interroge sur lui-même et sur la peinture.

Qu'en est-il plus précisément en ces trois tableaux au regard de celui qui est l'initiateur des deux portraits ? Si le motif a été retenu – il aurait pu être totalement négligé et traité de manière non figurative – c'est qu'il importe dans le projet artistique qui se développe et probablement en tant que figure humaine. Les études successives, particulièrement les deux mises ici en relation, montrent deux intérêts complémentaires, d'une part la construction du tableau, d'autre part la présence humaine. Ce sont deux constantes dans

l'œuvre de Bernard Gaube et tout porte à croire que ce sont les deux moteurs de la démarche picturale, c'est à travers elles que la peinture se met en branle mais absolument pas dans la perspective de la représentation. Dans celle par contre d'une étude. Très curieusement ce qui a retenu l'attention de l'artiste est une forme carrée qui sert de toile de fond et dans laquelle il va inscrire l'ensemble du tableau en procédant par un glissement car la toile originelle est rectangulaire. En traçant le carré, Bernard Gaube va aussi en définir certaines lignes de force par rapport auxquelles il situe le sujet dans un ancrage central invariable. Une fois de plus on se référera à une toile beaucoup plus ancienne *Arc noir MC* de 1963, toujours construite selon des références humaines et inscrivant déjà un carré dans la surface peinte comme s'il fallait concentrer le motif abstrait dans un espace géométrique le plus simple qui soit. Cette référence montre aussi la permanence des préoccupations.

Dans les deux portraits, les lignes droites tracées : des obliques pour une division de l'espace en des carrés aussi bien qu'en des triangles, ou des droites à angles droits pour créer quatre carrés, déterminent l'inscription de la figure dans la page. Le corps est placé quasi symétriquement par rapport à la médiane verticale ; le buste est contenu en une forme triangulaire, peu importe qu'elle déborde de la rectitude, et la tête trouve son emplacement dans deux triangles constituant un carré posé sur la pointe. L'aspect monochrome est maintenu mais en d'autres teintes, les mains quand elles apparaissent entrent dans le carré. La figure humaine, de profil comme chez Le Tintoret ou plutôt de face dans la peinture aux tonalités vertes, est plus esquissée que dessinée tout comme le reste du corps. La fréquentation de la toile du maître a permis de poser une figure dans un champ pictural préalablement défini par des limites géométriques. La question qui semble s'être posée serait alors, une fois de plus, comment inscrire le corps humain dans un espace pictural ? Comment intégrer une réalité visible et vivante, soit-elle image, dans l'espace illusionniste de la peinture et quelle dimension lui donner. Comment établir des rapports entre l'un et l'autre, quelle échelle interne créer et mettre en place pour que chacun en symbiose trouve ses assises ? En investiguant de la sorte Bernard Gaube pose en fait l'éternelle question de la peinture. Au-delà de ces questions, il en est sans doute une beaucoup plus fondamentale que génère le choix d'une peinture de maître : pourquoi peint-on ? Choisir une œuvre reconnue et la décortiquer comme le fait Bernard Gaube est une tentative d'aller au-delà de l'image, à sa source, à son pourquoi davantage qu'à son comment, comme si une autopsie picturale pouvait révéler ce pourquoi ! La seule réponse est une nécessité de peindre inscrite en soi et c'est probablement

cette nécessité que l'artiste essaye à son tour d'inscrire dans la suite de ses travaux, comme si l'image allait soudain révéler la motivation inexplicable. Ce qu'elle ne fait pas.



LE POURQUOI

Triptyque : Espace de la feuille de chêne, 1996 – 1997 / Montage 5, 7.06.2005 / Nu vert 1996



Ces trois peintures sont apparemment sans rapport entre elles tant elles sont différentes et réalisées à des moments très distants. Pourtant une question les rapproche : comment une forme biologique peut-elle entrer dans le champ pictural ? En d'autres mots cette intrusion perturbe-t-elle le pictural ou en fait-elle intimement partie au point d'en être l'un des éléments indispensables ? Ce qui revient aussi à poser la question plus directement : qu'est-ce que Bernard Gaube cherche à faire participer à sa démarche picturale ? Pose-t-il une différence entre une forme biologique, humaine ou pas, et la réalité physique de la peinture constituée de formes et de couleurs en faisant abstraction de toute référence possible à quoi que ce soit d'existant ? Répondre à cette question reviendrait à déterminer le pourquoi de la peinture alors que l'on s'acharne généralement sur le comment. Mais le pourquoi est-il justement explorable par la peinture elle-même où il ne peut être question de jouer les psychanalystes en aurait-on même la compétence. Ces interprétations concernent l'artiste et non la peinture, il y a souvent confusion en la matière, et ce n'est pas parce que d'aucuns se prêtent régulièrement à cette pratique qu'elle est justifiée pour autant. On essaiera donc de partir des éléments présents dans les tableaux, et des agencements qu'ils provoquent, des solutions proposées par l'artiste, pour tenter, non de résoudre la question, mais de stigmatiser le questionnement posé et dès lors d'envisager ce qui provoque l'acte pictural.

Il est une première et étrange constatation : s'il n'était le titre *Espace de la feuille de chêne*, les formes non rectilignes présentes dans cette peinture pourraient s'apparenter à des formes humaines, l'une dressée dans un geste d'offrande ou de triomphe voire dans une stature héroïque, l'autre couchée comme un gisant. On sait qu'il n'en est rien mais la coïncidence est trop évidente que pour ne pas la souligner et pour penser que le rapprochement n'est pas totalement fortuit. Quoi qu'il en soit la problématique posée à l'intérieur de la surface picturale est la même : une forme irrégulière, qui plus est empruntée à la nature et donc identifiable comme telle, se positionne dans un ensemble guidé par la rigueur géométrique qui ne s'installe pas selon un principe rigide, les couleurs s'accordant quelques libertés par rapport aux frontières que l'on trace mentalement. Ces découpes, on le remarquera interfèrent dans les corps des feuilles, structurant ceux-ci mais sans leur enlever leur identité. Il s'y opère



ainsi un mariage réussi qui confirmerait bien l'intention profonde de l'artiste : la recherche d'une symbiose entre les éléments, appelons-les extérieurs, et les autres composantes de ce tableau, y compris le traitement de la matière qui ne varie pas d'un motif à l'autre.

Bien que l'option picturale de base soit différente dans les deux autres tableaux et qu'il s'agisse de portraits humains, l'un totalement anonyme, l'autre davantage identifiable, le propos reste identique : dans un environnement abstrait prend place une figure dont les contours contrastent avec le reste. On pourrait aussi évoquer la perception spatialiste, moins présente dans le premier exemple, mais on s'attache alors et de nouveau davantage au comment qu'au pourquoi. On ne peut néanmoins l'éviter au regard de *Montage 5* car l'ensemble repose sur un système de plans instituant les trois dimensions tout en imposant une planéité blanche dans laquelle l'usage du trait imprécis donne l'illusion de l'espace par le recours habituel de la perspective soit-elle partielle. Par les transparences, les repeints, les basculements, les recouvrements, les délimitations qui induisent la notion de décor et de mise en situation corroborée par la position étendue du sujet, par les découpes linéaires et chromatiques, se formule l'interrogation sur la place de l'humain. Comment l'humain peut-il être un langage pictural à part entière ? Peut-être ne le peut-il pas ? Ou, à l'inverse, jusqu'à quel point le langage pictural peut-il investir l'humain même en représentation dans la peinture elle-même ? La question ne se pose probablement pas lorsque le propos se résume justement à la représentation, voire même à l'évocation, mais dès que l'on sort de ce type d'approche, elle reste entière et fondamentale. Il semble même qu'elle soit le fondement de la démarche picturale de Bernard Gaube qui pour comprendre la peinture de l'intérieur en évacuant cette problématique est passé par une période de totale abstraction, étudiant précisément les plans, la spatialité, les couleurs, les formes, soit les composantes de toute peinture sur support traditionnel et bidimensionnel.

Le *Nu vert*, postérieur de six mois au tableau précédent, dénote une grande franchise dans la manière d'aborder et de poser les sujets qui s'inscrivent l'un dans l'autre : le nu assis dans la peinture et, en lui, une autre présence interprétable mais incertaine. On assiste ainsi à une mise en abyme de la question initiale d'autant plus que des composantes picturales, les lignes roses et grises n'appartiennent pas au corps proprement dit, en débordent et sont même visibles par transparence sous le vert dominant. Il y a donc bien interférence de plans et interpénétration des éléments en dehors de toute rationalité et de logique visuelle. Ce qui confirmerait que la problématique est

bien celle de l'unité et de l'harmonie picturale dès lors que l'humain s'inscrit dans le champ pictural.

On peut aussi s'interroger sur les interférences. Portent-elles sur l'image de l'homme dans la peinture ou de l'humain à travers son image dans la peinture ? Dans le premier cas cela relève d'un problème purement pictural, dans le second il y a implication humaine, c'est-à-dire que raison, sentiments, sensibilité, émotions... tout ce qui constitue l'épaisseur humaine non physique est susceptible d'intervenir et donc d'influencer de manière déterminante la conception et le faire. Posée, la question reste entière et rejoint celle du pourquoi la peinture.

Claude Lorent
Mars 2007



ICÔNE
Huile sur toile 1984
46 x 37 cm



ESSUYER
Huile sur toile 2004
46 x 37 cm



JE VIEILLIS AU SEIN DE LA PEINTURE

D'APRÈS LE TINTORET

Huile sur toile 2004
74 x 60 cm





ETUDE DE NU
Huile sur toile 2002
160 x 130 cm



AUTOportrait

ALORS JE PENSE À GOYA
Huile sur toile 2004-2005
46 x 37 cm



ETUDE DE NU - PAROLES ET SOUFFLES

Huile sur toile 2002-2005
160 x 130 cm



TÊTE

Huile sur toile 2007
46 x 37 cm



ESPACE 1,2,3

Huile sur toile 1996-1998
46 x 37 cm



ETUDE DE NU - À GENOUX

Huile sur toile 2002-2005
160 x 130 cm



ETUDE DE NU
Huile sur toile 2003
123 x 100 cm



ESPACE 1,2,3 *VARIATIONS*

gouaches 1996-1997
3X 29 x 21 cm



ETUDE DE PORTRAIT - 4 X C

Huile sur toile 2006
56 x 46 cm



ESPACE 1,2,3 *ÉQUILIBRE*

Huile sur toile
46 x 37 cm



PAYSAGÉ 1, DÉVELOPPEMENT

Huile sur toile 2004
46 x 37 cm



ÉTUDE DE CRÂNE
Huile sur toile 1997-1998
37 x 46 cm



NATURE MORTE
Huile sur toile 1992-2005
195 x 160 cm



RÊVE D'HABITAT - TABLEAU

Huile sur toile 2004
74 x 60 cm



DIALOGUE
Huile sur toile 2004
74 x 60 cm



LAISSER GRANDIR UN JARDIN
Huile sur toile 2004
74 x 60 cm





Galerie Rodolphe Janssen

BERNARD GAUBE

Né à Kisantu (Congo), le 12 juillet 1952.

Il se consacre à la céramique de 1972 à 1980.

Autodidacte, à partir de 1979, son activité principale devient la peinture.

Il montre son travail lors de différentes expositions personnelles et de groupe (Belgique, France, Allemagne, Suisse, Autriche, Etats-Unis, Canada), ainsi que dans différentes foires internationales.

Des œuvres sont présentes dans plusieurs collections privées et publiques, en Belgique et à l'étranger.

De nombreux prix lui sont attribués.

En 2004, il sera boursier de la Fondation Spes pour le projet

Voyage d'Etude, 26 rue de la Comtesse de Flandre

Au sein de la Mémoire du Peintre

Projet toujours en cours, celui-ci tend à la réalisation de 10 retables, chacun de ceux-ci représentant une chambre de la Mémoire du Peintre.

Cet ensemble s'organisera sous la forme narrative du rondeau.

En 2005, le Prix Marcel Hastir de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, lui est attribué pour son *oeuvre de portraits*.

Au cours des quatre dernières années, son travail est montré lors de quatre expositions personnelles avec la collaboration de Christophe Veys, Pierre Hallet, et Albert Dumont.

2006 *Dans l'espace Même*, sous le commissariat de Christophe Veys, Bruxelles.

2005 *L'exercice d'une peinture : études de nus*, Galerie P.Hallet, Bruxelles.

2004 *un regard sur Bernard Gaube*, Galerie Porte 11, Bruxelles.

Pendant deux ans, il conduit également un projet de Portrait avec la collaboration d'Albert Dumont : *BG présente AD*.

Une exposition, en octobre 2007, au sein de l'appartement d'Albert Dumont, montre un état des lieux de ce travail.

Il vit et travaille à Bruxelles.

Un biographie complète a été publié dans le Cahier n°1 en 2003, et se trouve sur le site officiel de l'artiste avec ses dernières mises à jour :

www.bernardgaube.net



Frédérique Van Leuven – Genicot
Wezembeek-Oppem, lundi 27 août 2007

Je découvre en faisant B. Gaube

Cher Bernard,

J'ai lu le texte de Christophe Veys, *Devenir un peintre... Etre un peintre*.
Il est très beau, très fidèle à ton travail.

A propos de souvenirs d'enfance, la grande *Etude de nu* que j'ai acquise l'an dernier m'évoque celui-ci... Petite, je rêvais en observant ma grand-mère jouer au bridge avec ses amies. J'étais fascinée surtout par les figures, valets, dames et rois. Comme tu le sais, elles sont traversées par une diagonale de part et d'autre de laquelle elles sont inversées, ce qui permet à des joueurs assis face à face de les visualiser à l'identique. Je me souviens de cette question qui avait surpris : *pourquoi une diagonale et pas une médiane ?*, là où les joueuses s'étaient attendues à ce que je demande qui étaient ces personnages représentés. Réponse : *sans doute parce que c'est plus beau ainsi !* Beau n'était pas le terme qui convenait à ce lent vertige qui me gagnait à chaque fois en contemplant les figures inversées, et qui m'invitait à saisir la carte pour la faire tourner lentement sur elle-même, le bas devenant le haut, puis le haut vers le bas, une dame étant la même mais une autre quand même, ce mouvement gagnant mon corps jusqu'à un état que je qualifierais aujourd'hui de méditatif ou d'hypnotique.

J'observe souvent ton *Etude de nu*. Je t'avouerai qu'il m'est arrivé de le suspendre à l'envers, le bas devenu le haut, et de découvrir avec fascination un, deux, trois nus, et pourtant le même, dans la même toile. Ce nu n'invite pas à se demander *de qui s'agit-il ?*, il crée du mouvement et de la pensée.

Tu m'as dit que c'était une feuille de chêne ramassée en forêt qui t'avait mené à peindre la diagonale, qui t'a elle-même amenée à représenter un corps. Je rêve parfois au destin de cette petite feuille tombée en tourbillonnant, et qui s'est retrouvée modèle dans ton atelier. Je ne pourrai plus jamais regarder une feuille de chêne comme avant. Pour moi, c'est à cela que je sais que j'ai rencontré un grand artiste, quand, par son oeuvre, mon regard sur un objet banal a radicalement changé, et que cet objet a pris une dimension poétique.

J'ai eu la curiosité de venir t'observer au travail, dans ce très bel atelier rempli de silences et de chants d'oiseaux. Était-ce la magie du lieu, l'organisation de l'espace où la place de chaque objet semble rigoureusement pensée, l'enchaînement des gestes du peintre, sa posture à la fois souple et dégageant une tension extrême ? Tout cela m'a donné la sensation d'un rituel sacré. J'ai pensé soudain à un solo de Steve Paxton, vu au Single en 1998. Cette chorégraphie était inspirée par la mort de son père, quelque vingt ans plus tôt. Il nous a expliqué qu'il lui avait fallu tout ce temps pour pouvoir donner cette forme là à leur histoire et à son deuil. Ce fut un moment très fort, cette danse très lente, où sous les pas du danseur se laissait peu à peu deviner une forme. Où tant était dit, sans qu'un mot soit prononcé. Te regardant, j'ai pensé que nos gestes racontent toujours une histoire. L'art est comme le rêve : il se reçoit ; l'interpréter, c'est déjà le perdre ; il dit quelque chose autrement, c'est là toute sa force.

Pour en revenir au texte de Christophe Veys, j'émets simplement une réserve sur la phrase « *les repentirs et la mise au carré sont présents afin d'affirmer le labeur* ». Rien, ni dans la grande *Etude de nu* que j'observe quotidiennement, ni dans les gestes de l'artiste que j'ai pu voir à l'ouvrage, ne suggère un dur labeur, au sens où on l'entend aujourd'hui, à savoir « *travail long et pénible* » synonymes « *fatigue, corvée* » (sic). A moins que l'on ne retourne à l'étymologie latine ? Ouvrant mon vieux Gaffiot, je découvre que « *lavorare* », signifie « *glisser, trébucher, tomber* » ; exemple : « *anguis lapsus, le serpent se glissant* ». Je t'ai vu peindre, décrocher et raccrocher les toiles pour y ajouter parfois un seul trait ; ces allées et venues du chevalet au mur, ces hésitations, la vigueur soudaine du pinceau, les longues poses où je me demandais ce que tu regardais, si le regard était tourné au-dehors ou au-dedans, tout cela me donnait l'impression que tu peignais comme tu respirais : avec un naturel absolu, dans une ouverture complète à la dimension inconsciente. Dont on sait bien que c'est le signe de la vraie maîtrise.

Les repentirs et la mise au carré me font penser à cette nécessité humaine de refaire sans cesse le chemin. « *Je découvre en faisant.* » Nous longeons nos traces. Je repense à cette notion qui m'avait sidérée pendant mes études de médecine, au cours d'embryologie : « *L'ontogenèse récapitule la phylogenèse* ». Quand le petit humain se développe, il est d'abord amibe, méduse, puis têtard, poisson, et il refait ainsi, avec tout son capital humain, tout le chemin de l'évolution de la vie... Et je me dis que nous, humains, poursuivons cette trajectoire spirale en parcourant sans cesse des trajectoires oubliées.

Très amicalement,

Frédérique



Cette édition originale 26, rue de la Comtesse de Flandre, *L'exercice d'une peinture*, Cahier N°2 a été imprimée à Bruxelles en décembre 2007 sur les presses de l'imprimerie Auspert-Pauwels.

Elle a été tirée à 500 exemplaires, dont 25 exemplaires signés, et accompagnés d'une gouache originale, le tout constituant l'édition originale.

Crédits Photographiques : Marc Guillaume (p.10), Gaëtan Massaut (p.18,20,22), Mara Pigeon (p.16), Luc Scrobiltgen (photos des œuvres) et Bernard Gaube (p.2,10).

Conception, réalisation et mise en page du Cahier n°2 : Bernard Gaube.

Bernard Gaube, 26, rue de la Comtesse de Flandre, 1020

e-mail : info@bernard.gaube.net

Nous remercions vivement les différents intervenants qui nous ont apporté leur avis et leur aide.

Dépôt légal Bibliothèque Royale de Belgique D/2007/Bernard Gaube, auteur-éditeur.

© 2007 Bernard Gaube ; les auteurs.

Tous droits réservés. Cet ouvrage ne peut-être reproduit, même partiellement, par quelque moyen que ce soit, sans autorisation écrite des éditeurs.