

Bernard Gaube

Much later, when he was able to think about the things that happened to him, he would conclude that nothing was real except chance. But that was much later. In the beginning, there was simply the event and its consequences.

Paul Auster, The New-york Trilogy





Vue d'atelier, 2023



Convey, 1
H/T, 2022
30x37 cm



Bliss out, Day to day
H/T, 2022
46 x 37 cm

Day to day
EA, H/T, 2021-2022
46 x 37 cm



Bliss out, Bless
H/T, 2008-2018
50 x 60 cm



Short story, Down-and-out
H/T, 2021-2022
46 x 56 cm



Short story - Drop off on the road
H/T, 2019-2022
46 x 56 cm



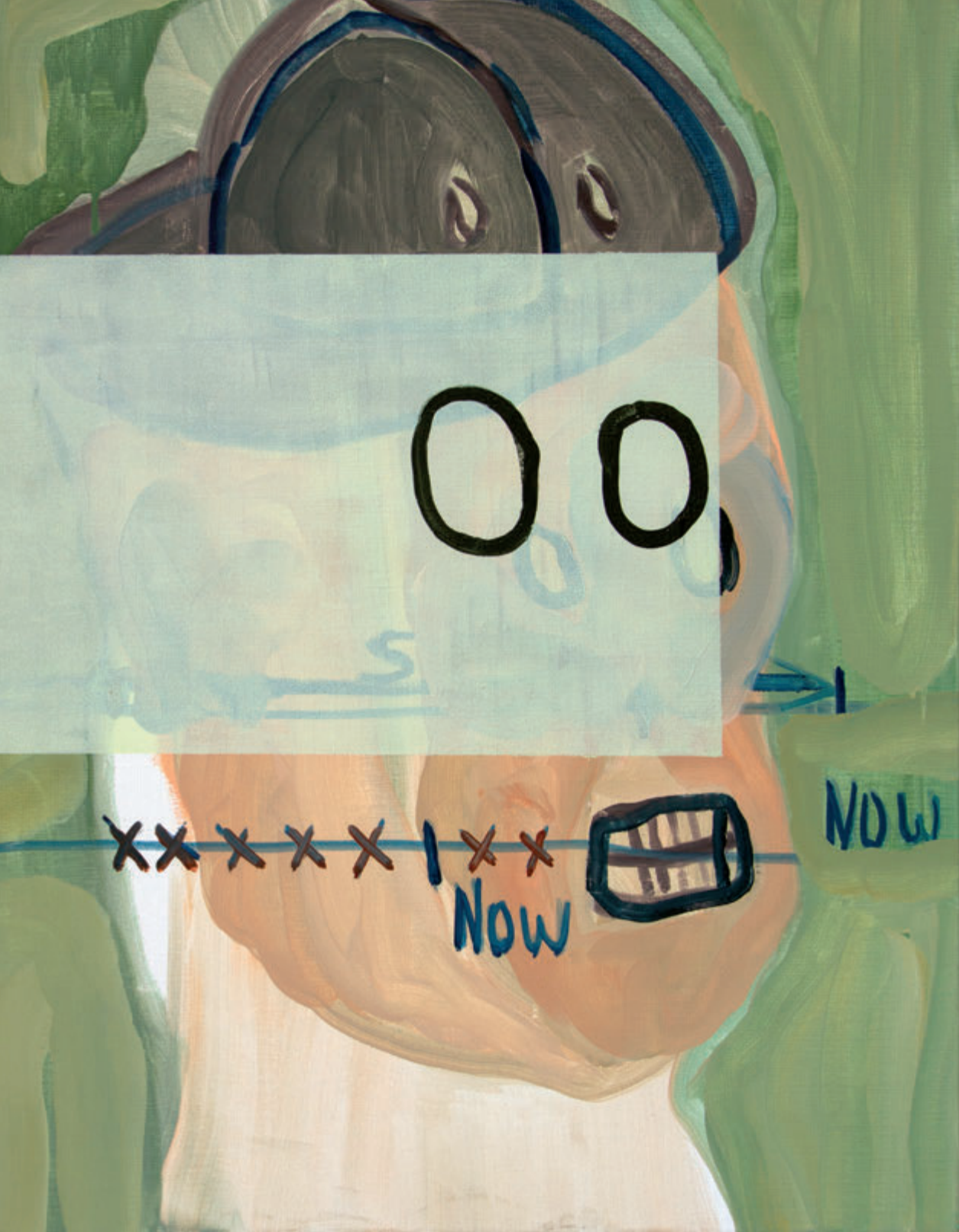
Statement - Down and out
H/T, 2021
46 x 56 cm



Short story-Walled
H/T, 2021-2022
46 x 56 cm



Short story, I'm starving
H/T, 2020-2022
46 x 56 cm



Holy, Holy, Holy - Now
H/T, 2017-2018
74 x 60 cm



Hunimalité, Agrapher
H/T, 2015-2023
46 x 37 cm



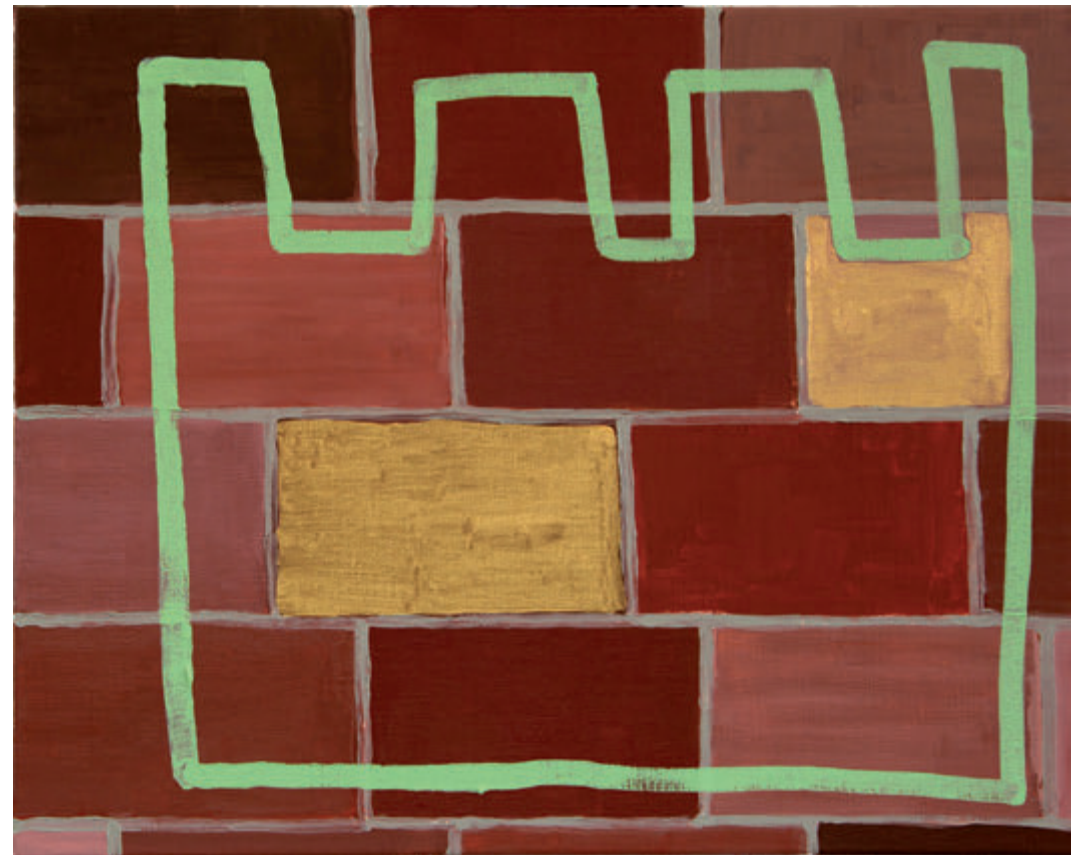
Bernard Gaube
I'm one of them



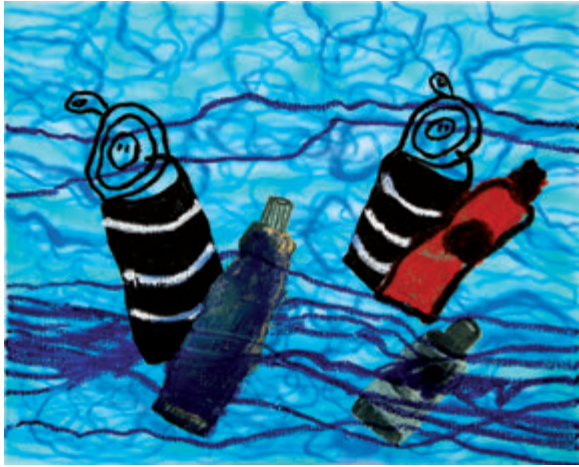




About migration, Mémorial 1, Dédoublement
H/T, 2022-2023
37 x 46 cm



Théâtre de formes, Golden wall
H/T, 2022-2023
46 x 56 cm



Nature Morte, Mer

EA, H/T, 2022-2023

50 x 60 cm

Nature morte, En mer, M

H/T, 2022-2023

37 x 46 cm



Golden calf

EA, H/T, 2023

50 x 60 cm



Short story, Us – Them
H/T, 2021-2022
46 x 56 cm



Exil
EA, H/T, 2022
46 x 37 cm



Day to day
EA, H/T, 2022
46 x 37 cm



Sans papier, juillet 2021, BXL, Motus et bouche cousue
H/T, 2021-2023
46 x 37 cm



Out frame-Wonder, wondering
H/T, 2020-2023
46 x 56 cm



Théâtre de formes, Marine

H/T, 2014
30 x 37 cm

Mémorial, 1

H/T, 2022
37 x 46 cm



Nature morte, Exil
H/T, 2022
76 x 60 cm



Hunimalité, Girafe

H/T, 2017-2018

46 x 37 cm

Autoportrait, Comme une feuille

H/T, 2010

37 x 30 cm



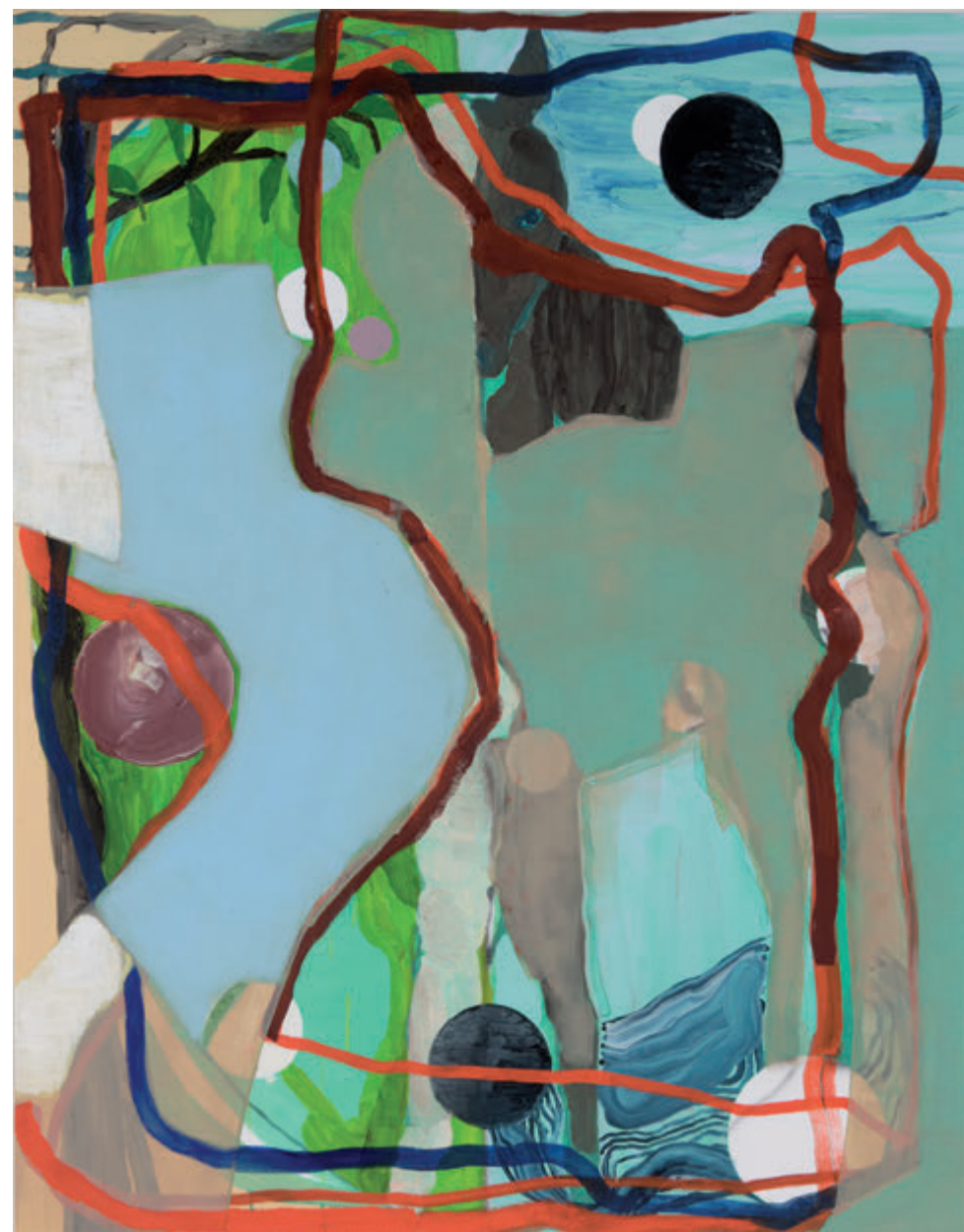
Portrait de S.T.

H/T, 2019-2022

56 x 46 cm



Comme une étude botanique
EA, H/T, 2015
46 x 56 cm



Théâtre de formes, Un cheval en forêt
H/T, 2015-2016
148 x 114 cm



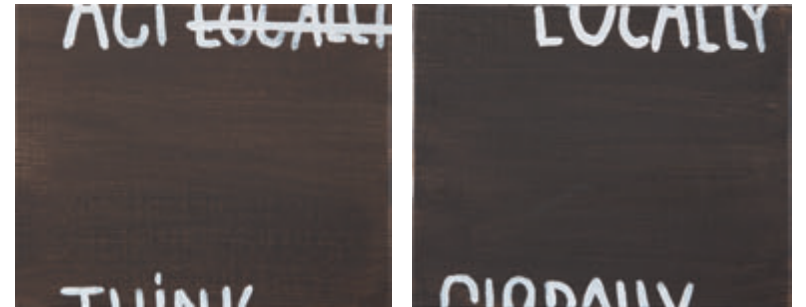
Rébus
H/T, 2021
46 x 56 cm



Palette animale
H/T, 2022-2023
46 x 37 cm



Iles, en Terre
EA, H/T, 2016-2018
195 x 160 cm



Out of frame, Act locally-Think globally
EA, H/T, 2008-2018
Dyptique 24 x 30 cm (chaque)



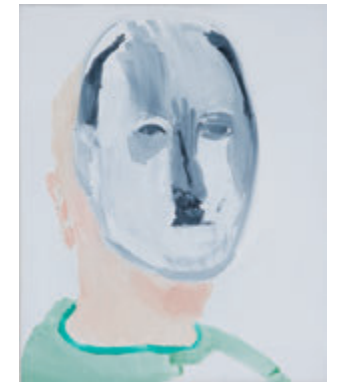
Autoportrait, bandes
H/T, 2015
46 x 37 cm



Côte à côte, Hunimalité
H/T, 2017
46 x 37 cm



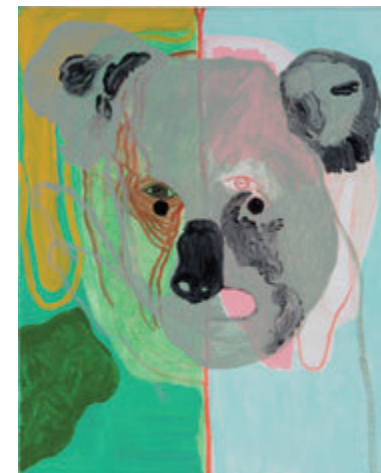
Autoportrait, Herbivore
H/T, 2020-2022
46 x 37 cm



Autoportrait, Goya-Cornes
H/T, 2004-2005
46 x 37 cm



Autoportrait masqué, A.H.
H/T, 2010
37 x 30 cm



Hunimalité, Teddy
H/T, 2017-2019
37 x 30 cm

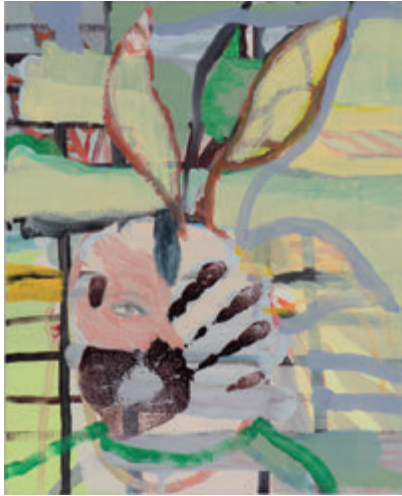


Autoportrait - Oiseau 2

H/T, 2013

46 x 37 cm

Collection privée



Amérindien 1

H/T, 2013-2014

46 x 37 cm

Étude pour une Mandragore

H/T, 2016-2019

46 x 37 cm



Ecce homo

H/T, 2016

46 x 37 cm



Vue de l'exposition
"Bernard Gaube, I am one of them" 2020, L'ahah, Cité Griset, Paris



Z as the saver, 4
H/T, 2022-2023
46 x 37 cm



Wall, 2
H/T, 2022
25 x 20 cm

Wall, 1
H/T, 2022
25 x 20 cm



Vanité, Sourire à la Vie
H/T, 2018-2021
56 x 46 cm



Holy
H/T, 2019-2022
46 x 37 cm



Short story, Down-and-out
H/T, 2020
46 x 56 cm



Holy, génération casquette
H/T, 2019-2022
56 x 46 cm



Holy, Elephant Man
H/T, 2018
74 x 60 cm



Holy, Arc-en-ciel

H/T, 2018-2021
46 x 37 cm

Holy

H/T, 2020-2022
46 x 37 cm

Holy 3

H/T, 2018
46 x 37 cm



Holy, fond doré

H/T, 2018-2021
46 x 37 cm

Holy

H/T, 2018-2021
46 x 37 cm

Holy 2

H/T, 2018
46 x 37 cm



Holy, Col
H/T, 2018-2019
74 x 60 cm



Face à la forme M
H/T, 2022
46 x 37 cm
Atelier, essai d'association



Vanité, In front of
H/T, 2021-2022
61 x 50 cm



Autoportrait, après G. Bellini
H/T, 2001-2023
30x24 cm



Découvrir la Peinture
H/T, 2021-2022
56 x 46 cm



Comme une cruxifixion
H/T, 2023
50 x 60 cm



D'après Hodler
Dessin sur iPad, 2023



Two feet
H/T, 2023
50 x 60 cm



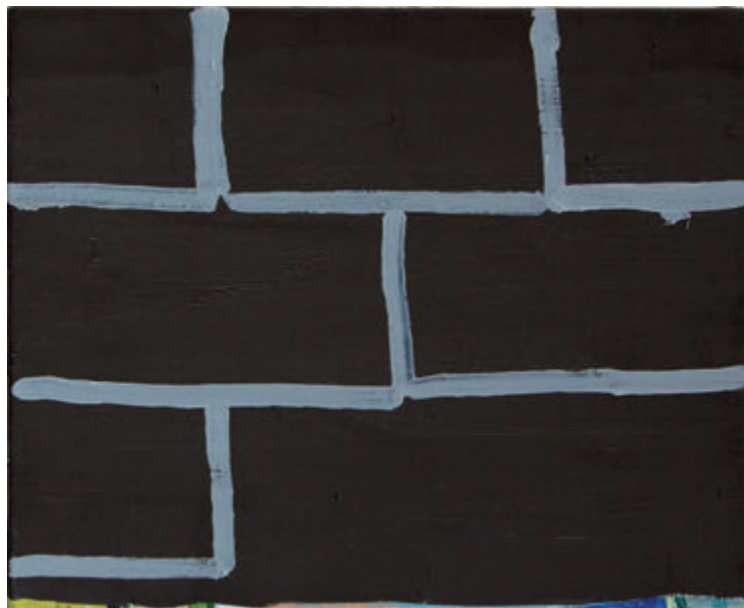
Noir, jaune, blues
 Dessin sur iPad, 2023
The noise of the boots
 H/T, 2023
 50 x 60 cm



Théâtre de formes, Pied dédoublement
 H/T, 2023
 50 x 60 cm
 Collection de la Communauté française de Belgique



Ecce Homo
H/T, 2017
195 x 160 cm



The edge of the wall - Below
H/T, 2021-2022
37 x 30 cm

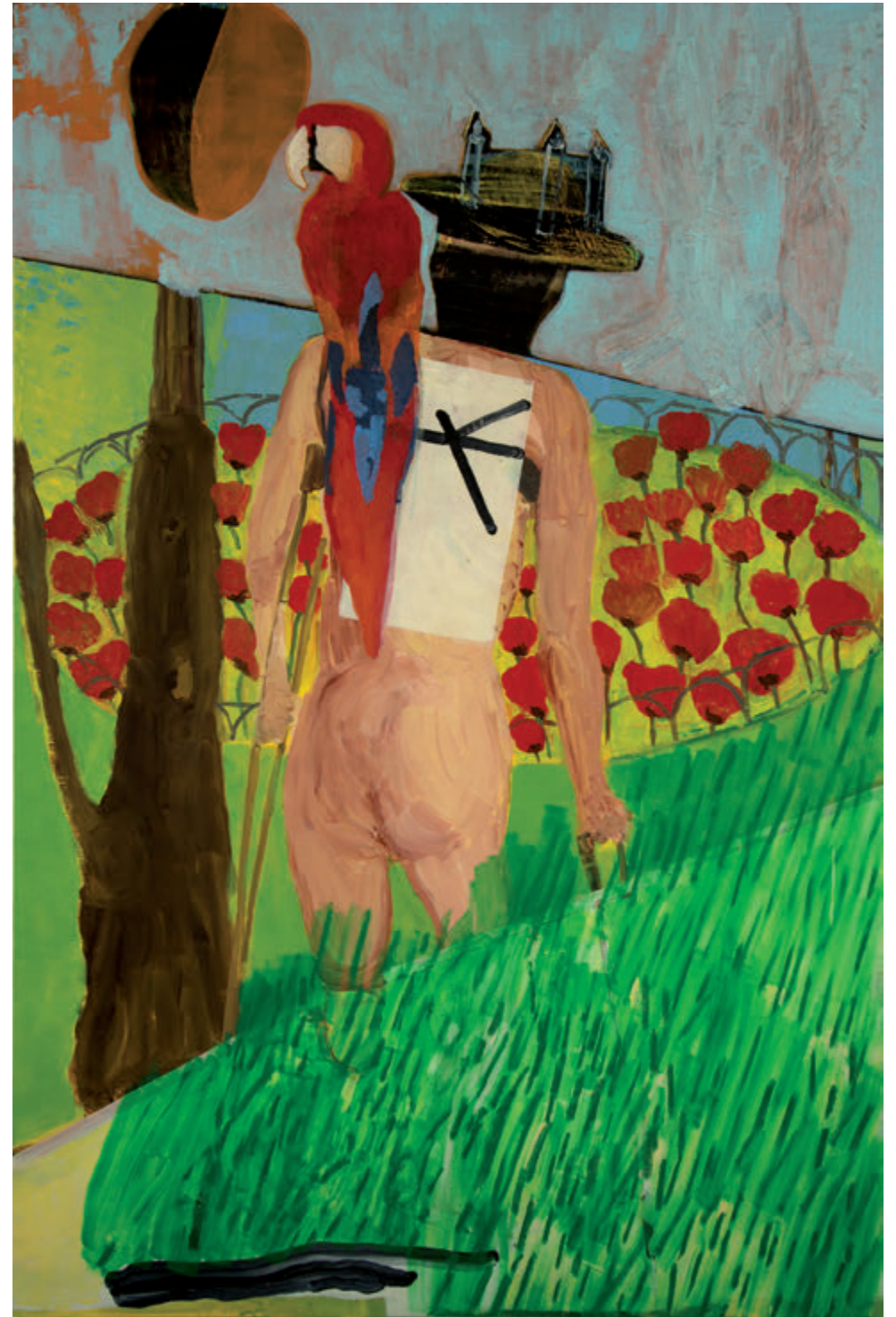


La mer
H/T, 2022-2023
46 x 56 cm



Everyone knows
H/T, 2020-2022
56 x 46 cm

On the road again, Vincent, Artaud et les Autres
H/T, 2014-2016
195 x 130 cm





Portrait de K.H.
Photo enfance Allemagne, 1948

H/T, 2013-2014
46 x 37 cm

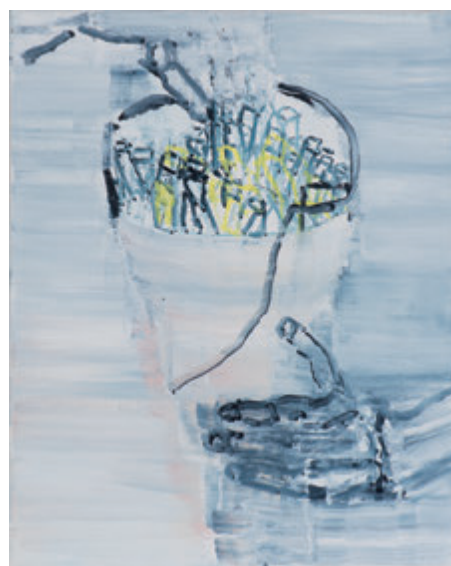
Le baiser, d'après Giotto

H/T, 2021-2022
56 x 46 cm



Autoportrait

H/T, 2004-2020
46 x 37 cm



Main+Visage 4

H/T, 2011
46 x 37 cm

Étude pour un cornet de frites

H/T, 2012
46 x 37 cm



Short story - Heating or Eating

H/T, 2021-2022
46 x 56 cm



Autoportrait
H/T, 2009
50x61 cm



Robinson rencontre Vendredi
HT, 2023
50 x 60 cm

Table des abréviations – Table of abbreviations

H/T	Huile sur toile	Oil on canvas
A	Acrylique	Acrylic
EA	Encre acrylique	Acrylic ink
C/P	Crayon sur papier	Pen on paper
Di	Dessin sur iPad	iPad drawing
T	Tempera	Tempera
IN	Image numérique	Numeric image

Certains dessins sur iPad ont été tirés sur papier Flora Gardena (240 gr) en impression numérique, à la dimension de 29x21 cm.
Chaque dessin est tiré à 7 exemplaires signés et numérotés par l'artiste.

Some of the iPad drawings are numeric prints made on Flora Gardena paper (240 gr), dimensions 29x21 cm. Each drawing is part of a limited edition of 7 prints.



Bernard Gaube. « L'atelier est devenu au fil du temps un humus »

C'est ce que je vois en premier, le vert, le vert partout. Bernard Gaube ne craint pas la couleur qui a si mauvaise réputation. En regardant à nouveau les photographies de l'atelier, cela ne me saute plus aux yeux, et pourtant : les peintures, la balle de yoga, les bouteilles de lait découpées pour y plonger ses pinceaux, le bidon d'essence de térébenthine... Le vert saisit peut-être un peu plus que d'autres teintes.

Bernard Gaube me fait asseoir sur un fauteuil, celui où il se pose chaque matin pour regarder ses œuvres et se demander comment continuer à peindre. Combien d'heures de contemplation sur ce fauteuil sans doute un peu trop grand pour moi, qui n'en suis qu'aux premières minutes de l'observation ? Comme à mon habitude, j'ai plus de mal à regarder les toiles au mur que ce qui les entoure : les hautes bibliothèques aux casiers fermés, les gouttelettes de peinture sur le sol, les meubles à roulettes et les centaines de pinceaux qui sont posés dessus – « mon brool », commente Bernard Gaube. Et puis les étagères qui accueillent les boîtes en carton qui enserrant les œuvres achevées. Je lis des titres : L'enfant, L'enfant malade, L'enfant orange, L'enfant dormant. Les Études de chignons côtoient avec bonheur les Études de cornets de frites.

À côté du mur où il peint, le miroir placé au-dessus du petit évier m'intrigue. La raison de ma curiosité n'est pas à chercher loin, dans le casier de rangement entrouvert à sa gauche : Bernard Gaube se rase ici. J'ignore s'il sait que Daniel Spoerri a volé, peu de temps après le décès de Brancusi, le coupe-ongles de ce dernier dans son atelier. Machines à ôter un peu de soi, à se départir des scories et de ce qui dépasse, le rasoir et le coupe-ongles ne seraient-ils finalement pas une métaphore possible de l'action de l'atelier sur l'œuvre ?

Pour ce texte, j'ai préféré à l'entretien classique un texte qui témoignerait des échanges que nous avons pu avoir, Bernard Gaube et à moi, en septembre 2023 à l'atelier. Les questions s'effacent, au profit de propos recueillis, certes réécrits et réagencés, pour laisser la parole de l'artiste s'exprimer, au-delà du bienfondé de mes interrogations.

Enfant, j'ai parfois vécu en communauté avec ma famille en Bourgogne ; dans un village, j'y ai rencontré un homme qui était potier et dont le mode de vie et l'environnement intellectuel me fascinait. À l'époque, je suis un jeune adolescent et j'aspire à vivre dans un monde où règneraient la poésie, la littérature, le théâtre et le cinéma, l'écriture et la peinture. Je convaincs mes parents de me laisser étudier la céramique au 75 à Bruxelles, après mes humanités. Nous travaillons dans un atelier qui est à la cave ; la seule vue sur l'extérieur est une fenêtre de soupirail. Ces deux années sont un très bon moment pour moi, je me forme à la poterie, mais à la fin de mes études je me rends également régulièrement à l'atelier de peinture, pour observer ce que les autres font.

Je deviens donc potier à l'âge de vingt ans. Avec ma première épouse, nous achetons des bâtiments abandonnés, une ancienne gare de tram à vapeur en pleine campagne. J'installe immédiatement un atelier de poterie, avec des fours à bois. J'y découvre l'implication et l'engagement du corps dans un processus de création : l'usage de la respiration et de la main, l'alliance nécessaire à construire avec les éléments naturels (la terre, le feu, l'eau et l'air) afin de pouvoir s'exprimer au travers de la matière. J'accepte d'être agi par elle et je développe une connaissance et une expérience de la mise en forme.

Quelques années après, en 1977, invité au symposium de la Borne, je rencontre un peintre français, Maxime Darnaud, et nous devenons amis. Je lui rends visite à son atelier, du côté de Saint-Étienne, et c'est lui qui me permet d'oser peindre. Je peins à côté de lui, je découvre. Quelque temps plus tard, à 28 ans, j'arrête la poterie, et je m'engage en peinture.

Entre temps, j'ai quitté mon premier atelier, et me suis installé dans un nouveau lieu, une ancienne colonie de vacances près de Givet, à la frontière franco-belge. Au rez-de-chaussée, je monte un atelier de céramique, et au premier étage, j'ai un immense espace de trois ou quatre salles dédiées à la peinture. Je consacre mes matinées à l'écriture et à la poterie, et l'après-midi à la peinture.

Je découvre cruellement qu'il me faut choisir un médium privilégié, central dans une pratique artistique. Tous les autres médiums qui apparaissent dans mon parcours existent en périphérie de la peinture.

J'abandonne finalement la céramique parce que je n'arrive pas à concilier les deux. L'écriture disparaît également. Je commence donc à peindre assez tardivement, avec d'abord l'idée d'élargir mes accès au monde du sensible. Je vois peu de peinture, je connais peu de peintres, et comme je n'ai pas fait d'études de peinture, je ne fais pas partie d'un groupe, comme d'autres artistes qui ont formé leur bande à l'adolescence ou pendant leurs années d'école.

Une fois engagé en peinture, je fais des rencontres électives que je provoque, parfois cultivées au long cours. Certaines d'entre elles s'arrêtent brutalement au moment de la mort de ces artistes. La disparition laisse un vide, des dents creuses dans mon environnement.

Je quitte ce deuxième atelier pour m'installer dans une autre région avec ma famille, où j'occupe deux ateliers : une vieille maison en bordure de rivière et une grande menuiserie. Je vais aussi partir vivre deux ans à Montréal, ce qui va être une vraie césure pour moi. J'y loue un atelier, et m'intègre rapidement à cette petite communauté d'artistes.

Je m'installe à Bruxelles en 1994, dans l'atelier que j'ai actuellement, accolé à mon espace de vie. Je ressens la nécessité de développer mon langage pictural ; je le vis figé dans une expression abstraite qui ne me comble plus. J'emprunte alors les chemins du dessin, de la peinture d'après nature. Je découvre l'usage et les multiples familles de pinceaux, leurs possibilités ; je développe une recherche des outils adéquats et constate la présence d'une mémoire de la main dans l'apparition du visible sur la toile.

J'enseigne quelque temps dans une école, avec un collègue qui forme au modèle vivant. Je n'en ai jamais fait, et je suis marqué par la jeune femme qui pose. Elle a une qualité rare de présence et de silence. Je l'engage pour venir tous les matins à l'atelier. Je travaille ainsi une quinzaine d'années avec différentes modèles professionnelles.

À l'âge de 50 ans, je vis une profonde crise existentielle, et me demande si je vais continuer à peindre. L'atelier est toujours là, mais je n'y peins plus, car la peinture n'a plus de sens pour moi. Cela dure un ou deux ans, j'envisage de changer complètement de vie, et je passe un concours qui m'amène à travailler au ministère des Finances. Très rapidement, je demande un emploi à temps partiel, et me remets à peindre.

C'est l'époque (2003) où je publie mon premier Cahier, *Bernard Gaube, L'exercice d'une peinture*, désir qui m'invite à collaborer, interpeller et rencontrer d'autres personnes. C'est une vie parallèle, concomitante à la solitude de ma pratique picturale, une façon de me déplier dans une activité réflexive au contact d'autres regards au sein de l'atelier.

À la fin de ma carrière au ministère, où j'ai passé quand même une quinzaine d'années, je me rends le matin à l'atelier, l'après-midi au ministère.

À partir de 2014, de nouvelles personnes font leur arrivée à l'atelier, puisque je commence à travailler avec des collaboratrices qui m'accompagnent dans la gestion et le développement de projets. Tenir un atelier debout est devenu une tâche complexe et pesante.

Au moment où je peins, je pense que c'est important pour moi d'être seul. Dans la relation que l'on entretient avec la peinture, comme d'ailleurs avec l'écriture, réside un paradoxe : la peinture ou l'écriture sont le produit d'un temps de solitude, d'introspection. Mais cette solitude nous met aussi en lien avec le monde dans lequel on vit, car on ne peint pas ou on n'écrit pas que pour soi. Je suis convaincu qu'il est impossible de créer lorsqu'on est coupé de soi-même et par conséquent des autres, et trop de bruit et d'agitation nous éloignent de nous-mêmes. Comme je suis assez solitaire, peu de personnes viennent à l'atelier, et je vais peu dans les ateliers des autres artistes. Je choisis mes rencontres.

À un moment de ma vie, je suis allé quelque temps au monastère de Wavreumont, car un de mes amis de l'atelier céramique du 75 était devenu moine bénédictin. J'ai aimé le fait de se sentir seul mais en communauté, avec des temps dédiés : celui du repos, celui de la prière, celui du sommeil... Dans ma manière d'être à l'atelier, je suis presque monacal : j'aime me lever tôt, y arriver à 4 ou 5 heures du matin, travailler en silence. À ce moment-là, il n'y a personne, la vie m'appartient. Et c'est immense ! Je peins essentiellement à la lumière naturelle, et comme j'ai beaucoup vécu à la campagne, je suis le rythme de la journée, de l'aurore au crépuscule.

Je me rends à l'atelier tous les jours depuis presque cinquante ans, et je ne déroge pas beaucoup à cela. Me concernant, la notion de travail créatif est liée à celle de disponibilité. Aller à l'atelier, même sans savoir ce que je vais y faire, c'est me rendre disponible à ce qu'il se passe quelque chose. Pour pouvoir commencer à peindre, il faut un déclencheur, mais c'est une forme d'incertitude, quelque chose de très ténu que je ne peux pas déterminer à l'avance. Saisir un livre dans la bibliothèque, l'ouvrir au hasard, grapiller quelques mots, entendre une information, capter distraitemment une image sur un journal qui protège le sol, déplacer un objet, restructurer l'espace de l'atelier rendu possible par la mobilité des meubles, s'arrêter sur un tableau abandonné depuis quelques mois, s'attacher à un reste de couleur de la veille sur le marbre, voici quelques éléments parmi les déclencheurs possibles.

Je fais une grande différence entre fabriquer et vivre, entre fabriquer une peinture et vivre une peinture. Je ne fabrique pas de peinture, je vois la peinture comme un processus de mise au monde, permis par l'atelier.

Venir à l'atelier m'apaise et me pose. J'en ai besoin, une partie de ma vie est construite autour de ce lieu. C'est un espace de travail, mais aussi de regard. Mon premier geste du matin, c'est de m'asseoir dans un fauteuil avec un café, et de regarder. Le temps d'attente est important à l'atelier. À certains moments, j'ai fait beaucoup de dessin d'après nature, et plus je dessine des choses, plus je les mets au jour. J'ai toujours dessiné ce que j'avais autour de moi : mon épouse,

mon fils qui joue à l'atelier, ses peluches... Cette observation a beaucoup nourri mon œuvre.

À l'atelier, je travaille la plupart du temps sur plusieurs tableaux, et à un moment je ne sais plus comment terminer celui-ci ou celui-là. Disons qu'il est arrivé à un état, que je n'ai pas envie de le perdre mais je n'arrive pas à comprendre ce qui pourrait advenir. Alors je le mets de côté puis je le reprends, le lendemain, trois mois ou vingt ans après. La chronologie n'a pour moi aucune importance, je ne regarde jamais les travaux sous cet angle. Le matin, si je ne sais pas par où commencer, je me promène dans mon atelier, et j'attrape quelque chose qui est déjà là pour le continuer. C'est aussi un lieu où je filme beaucoup, où je collecte des images, et ce depuis longtemps. Les processus d'associations et de montage ont pris beaucoup d'importance.

Je n'ai pas d'autres œuvres que les miennes à l'atelier, et peu de reproductions, il faut être économe : une carte postale de Bonnard, de Ensor, du Douanier Rousseau, une autre d'un autoportrait photographique de Brancusi. Dès qu'il y a trop de choses ici, la charge visuelle est trop forte. J'aime en revanche qu'il y ait quelques phrases : « Concentration / vigilance / Rester en vie », c'est issu d'une série anglaise, un des personnages, une jeune femme, répétait cela tout le temps. Aujourd'hui, c'est devenu un mantra pour moi. « Ne pas s'attacher aux phantasmes des autres. Ceux-ci nous disent juste de quel pied ils boitent » : le résultat d'une séance avec ma psychiatre. « We don't rise to the level of our expectations, we fall to the level of our training. », une phrase entendue par mon fils pendant ses études. Et puis, lu dans un livre : « Many creative writers report that they don't actively plan books, they just wait for them to emerge. Too much conscious thinking can really interfere with creativity and problem-solving. » C'est exactement l'attitude que j'ai quand je peins.

L'œuvre aujourd'hui tient à la fois d'un journal, d'annotations journalières, ainsi que de tableaux qui se construisent parfois sur de longues durées et deviennent alors un agglomérat de moments différents réunis sur une surface, moments qui sont traversés par des intérêts différents, de manières singulières dans leurs expressions.

L'atelier est son creuset. C'est vraiment l'endroit où je me forme, où j'apprends, où je découvre, un lieu d'études. L'atelier est devenu au fil du temps un humus.

Camille Paulhan est historienne de l'art, critique d'art et enseignante. Titulaire d'une thèse de doctorat en histoire de l'art portant sur le périssable dans l'art des années 1960-1970, elle est membre de l'AICA-France et enseigne à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon. Recherches en cours : vie de nos homonymes, livres d'or d'expositions, aléas de la critique d'art, scène artistique castelroussine, champignons hallucinogènes ou non, milieux de carrière, techniques de forge, petites énergies, irréproductibilité des œuvres, ateliers d'artistes, histoire anecdotique de l'art, boulettes et scarabées bousiers...

Bernard Gaube. “Over the course of time, the studio has become a kind of humus.

It's the first thing I see, green, green everywhere. Bernard Gaube is not afraid of colour, although it has such a bad reputation. Looking again at the photographs of the studio, it no longer jumps out at me, and yet: the paints, the yoga ball, the cut milk bottles he dips his paintbrushes into, the can of turpentine... The green is perhaps a little more arresting than the other shades.

Bernard Gaube invites me to sit in an armchair, the same one he sits in every morning to look at his work and wonder how to continue painting. How many hours of contemplation has he spent in this armchair, probably a little too big for me, who's only in my first few minutes of observation? As usual, I find it harder to look at the canvases on the wall than at what surrounds them: the tall bookcases with their closed compartments, the droplets of paint on the floor, the furniture on castors and the hundreds of brushes lying on it - “my brot”, comments Bernard Gaube. And then the shelves which house the cardboard boxes that enclose the finished works. I read the titles: L'enfant, L'enfant malade, L'enfant orange, L'enfant dormant. Études de chignons sit happily alongside Études de cornets de frites.

The mirror above the small sink, next to the wall where he paints, intrigues me. The reason for my curiosity can be found not far away, in the half-open storage locker to his left: Bernard Gaube shaves here. I don't know if he knows that Daniel Spoerri stole Brancusi's nail clippers from his studio shortly after his death. The razor and the nail clippers are gadgets for removing a bit of oneself, for getting rid of dross and anything that protrudes, but aren't they ultimately a possible metaphor for the studio's action on the work?

For this text, rather than a traditional interview, I have preferred a text that would bear witness to the exchanges that Bernard Gaube and I had at the studio in September 2023. The questions fade into the background in favour of the words I collected, albeit rewritten and rearranged, to allow the artist's words to express themselves, beyond the legitimacy of my questions.

As a child, I sometimes lived in a community with my family in Burgundy; in one village, I met a man who was a potter, whose way of life and intellectual environment fascinated me. At the time I was a young teenager, who aspired to live in a world where poetry, literature, theatre and cinema, writing and painting reigned. I convinced my parents to let me study ceramics at ‘Le 75’ in Brussels, after finishing my humanities. We worked in a studio in the cellar; the only view of the outside world was through a basement window. These two years were a very happy time for me, as I was learning to make pottery, but at the end of my studies I also went regularly to the painting studio to observe what the others were doing.

So, at the age of twenty, I became a potter. With my first wife, we bought some abandoned buildings, an old steam tram station in the middle of the countryside. I immediately set up a pottery workshop, with wood-fired kilns. It was there that I discovered the involvement and commitment of the body in the creative process: the use of breathing and the hands, the necessary union to make things with the natural elements (earth, fire, water and air) in order to be able to express myself through matter. I agreed to be bound by it, and developed the knowledge and experience of shaping things.

A few years later, in 1977, when I was invited to the Borne Symposium, I met a French painter called Maxime Darnaud, and we became friends. I visited him in his studio near Saint-Étienne, and it was he who gave me the courage to paint. I painted next to him, discovering new things. Some time later, at the age of 28, I gave up pottery and started painting.

In the meantime, I had left my first studio and moved to a new place, a former holiday camp near Givet, on the Franco-Belgian border. On the ground floor, I set up a ceramics studio, and on the first floor I had a huge space with three or four rooms dedicated to painting. I spent my mornings writing and making pottery, and my afternoons painting.

I was also cruelly discovering that I had to choose a preferred medium, central to any artistic practice. All the other media that have appeared in my work over the course of my career exist on the periphery of painting.

Finally I gave up ceramics because I couldn't manage to reconcile the two. I also stopped writing. So, I started painting quite late in life, initially with the idea of broadening my access to the sensory world. I didn't look at much painting, and I didn't know many painters and, as I didn't study painting, I'm not part of a group, like other artists who formed their cliques in their teens or during their school years.

Once I had started painting, I had selective encounters that I elicited myself, sometimes cultivated over a long period of time. Some of these encounters came to an abrupt end when the artists died. Their disappearance left a void, hollow teeth in my environment.

I left this second studio to move to another region with my family, where I occupy two studios: an old house on the banks of a river, and a large joinery workshop. I also went to live in Montreal for two years, which turned out to be a real break for me. I rented a studio there, and quickly became part of this small community of artists.

In 1994 I moved to Brussels, and into the studio I have today, which adjoins my living space. I felt the need to develop my pictorial language; I saw it stuck in an abstract form of expression that no longer satisfied me. So, I turned to drawing and painting from life. I discovered the use and multiple families of brushes and their possibilities; I developed a search for the appropriate tools, and noted the presence of a memory of the human hand in the emergence of the visible on the canvas.

I taught for a while in a school with a colleague who taught life drawing. I'd never done any before this, and I was struck by the young woman posing. She had that rare quality of being both present and silent. I hired her to come to the studio every morning. I continued working in this way for fifteen years with various professional models.

At the age of 50 I went through a profound existential crisis, and wondered whether I would continue painting. The studio was still there, but I didn't paint there any more, because painting no longer had any meaning for me. This period lasted a year or two, during which time I was thinking of changing my life completely, and I passed a competitive examination that led me to work at the Ministry of Finance. Very soon, I applied for a part-time job, and started painting again.

It was at this time (2003) that I published my first Cahier, 'Bernard Gaube, L'exercice d'une Peinture', a desire that called for me to collaborate, reach out to and meet other people. It's a parallel life, in tandem with the solitude of my pictorial practice, a way of unfolding myself in a contemplative activity in contact with other perspectives within the studio.

At the end of my career at the ministry, where I spent around fifteen years, I used to go to the studio in the mornings, and to the ministry in the afternoons.

From 2014 onwards, new people arrived at the studio, and I started working with female collaborators who helped me with project management and development. Running a studio has become a complex and burdensome task.

When I'm painting, I feel it's important for me to be alone. However, there's a paradox in the relationship between painting and writing: painting and writing are the products of a moment of solitude and introspection. But this solitude also puts us in touch with the world in which we live, because we don't paint or write just for ourselves. I'm convinced that it's impossible to create when we are cut off from ourselves, and therefore from others, and too much noise and turbulence takes us away from ourselves. As I'm a rather solitary person, few people come to my studio, and I rarely go to other artists' studios. I choose the people I meet.

At one point in my life, I spent some time at the Wavreumont Monastery, because a friend of mine from the ceramics workshop at 'Le 75' had become a Benedictine monk. I liked the idea of feeling alone whilst being in a community, with times dedicated to things like: rest, prayer, sleep... In my approach to the studio, I am almost monastic: I like getting up early, arriving there at 4 or 5 in the morning, working in silence. At that moment, there's no-one there, and life belongs to me. And it is vast! I paint mainly in natural light, and as I've lived a lot in the countryside, I follow the rhythm of the day, from dawn to dusk.

I've been going to the studio every day for almost fifty years, and I don't deviate much from that. For me, the notion of creative work is linked to the notion of availability. Going to the studio, even if I don't know what I'm going to do, means making myself available for something to happen. To be able to start painting, you need a trigger, but it's a form of uncertainty, something very tenuous that I can't determine in advance. Grabbing a book from the library, opening it at random, picking out a few words, hearing a piece of information, distractedly spotting an image in a newspaper that's protecting the floor, moving an object, restructuring the studio space made possible by the mobility of the furniture, stopping to look at a painting that has been abandoned for a few months, focusing on a remnant of the previous day's colour on the marble - these are just a few of the possible triggers.

I make an important distinction between making and living, between making a painting and living a painting. I don't make paintings, I see painting as a process of giving birth to something, made possible by the studio.

Coming to the studio both soothes and relaxes me. I need it, because part of my life is built around this place. It's a workspace, but also a place for seeing. The first thing I do in the morning is to sit in an armchair with a coffee and simply watch. Waiting time is important in the studio. There have been periods when I've done a lot of life drawing, and the more I draw things, the more I bring them to light. I've always drawn what's around me: my wife, my son playing in the studio, his cuddly toys... This observation has greatly nourished my work.

In the studio, I usually work on several paintings at once, and at some point I don't know how to finish this one or that one. Let's say it's reached a state where I don't want to lose it, but I can't work out what it's going to become. So, I put it aside and then pick it up again, the next day, three months or even twenty years later. Chronology is of no importance to me; I never look at work from that perspective. In the morning, if I don't know where to start, I walk around my studio and grab something that's already there to continue it. It's also a place where I film a lot, where I collect images, and have done so for a long time. The processes of associating and editing have become very important.

I have no works other than my own in the studio, and few reproductions, so I have to be economical: a postcard by Bonnard, Ensor, the Douanier Rousseau, another of a photographic self-portrait by Brancusi. As soon as there are too many things here, the visual load is too heavy. On the other hand, I like to have a few phrases: "Concentration / Vigilance / Staying alive", which come from an English series in which one of the characters, a young woman, used to repeat this all the time. Today, it's become a mantra for me. "Don't get attached to other people's fantasies. They just tell us which foot they're limping on": the result of a session with my psychiatrist. "We don't rise to the level of our expectations, we fall to the level of our training", a phrase heard by my son during his studies. Then I read in a book: "Many creative writers report that they don't actively plan books, they just wait for them to emerge. Too much conscious thinking can really interfere with creativity and problem-solving." That's exactly the attitude I have when I paint.

Today's work is part diary, part daily annotations, part paintings that are sometimes built up over a long period of time, and then become an amalgam of different moments brought together on one surface, moments crossed by different interests, in singular ways of expression.

The studio is its crucible. It's really the place where I train, where I learn, where I discover, a place of study. Over time, the studio has become a kind of humus.

Camille Paulhan is an art historian, art critic and teacher. Holder of a doctoral thesis in art history focused on the perishable in art from 1960-1970, she is a member of AICA-France and teaches at the École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.

Research in progress: the lives of our namesakes, exhibition visitors' books, the vagaries of art criticism, the Castelroussine art scene, hallucinogenic and non-hallucinogenic mushrooms, career environments, forging techniques, small-scale energy production, the irreproducibility of works, artists' studios, anecdotal art history, pellets and beetles...

L'image et le son de la peinture.

Pour une lecture iconographique et politique de l'œuvre de Bernard Gaube.

Comme souvent, c'est par la reproduction qu'il m'a d'abord été donné de découvrir l'œuvre de Bernard Gaube, abordée depuis la relation de l'artiste à l'outil numérique¹. La rencontre s'est produite de manière graduelle, par écran et publications interposés², avant la confrontation avec la matérialité de l'œuvre peinte, à l'ahah à Paris, puis dans l'atelier bruxellois. La consultation des six *Cahiers* a donc favorisé la prise de connaissance concomitante de l'œuvre et de sa littérature critique, éveillant mon attention à un paradoxe.

Les pieds dans le plat

Ce n'est que très récemment, en 2017, soit après tout de même 35 ans d'« exercice de la peinture », qu'un changement semble s'opérer dans la réception critique de l'œuvre de Bernard Gaube³. Pendant près de 15 ans, un consensus s'était ainsi établi pour appréhender sa peinture selon sa seule dimension plastique, reléguant son sujet comme « motif » ou « prétexte-à-peindre⁴ ». Cette disqualification persistante de la représentation semble d'autant plus curieuse qu'elle se formule à l'encontre de la trajectoire de l'œuvre, qui, depuis un registre initialement abstrait – gestuel puis géométrique –, introduit progressivement la figuration, avec *Espace* « *Feuille de chêne* » (1995) d'abord, puis à travers une série d'*autoportraits* (depuis 1996). Au mieux une « équivalence entre dessin et couleur⁵ » est-elle alors consentie, au pire le sujet est-il considéré comme un « problème d'image à résoudre⁶ ». Et s'abriter derrière la fameuse citation de Maurice Denis⁷ ne justifie en rien l'opprobre jeté sur la

1. Conversation en mars 2023 à l'ahah avec Bernard Gaube et Septembre Tiberghien.

2. Intitulés *L'exercice d'une peinture*, les *Cahiers* sont édités depuis 2003.

3. Un changement de point de vue intervient dans le *Cahier n° 5* publié en 2017, peut-être signalé par le titre « Un livre d'images ». De manière inédite, Jeanpascal Février y définit le sujet de la peinture comme « essentiel chez Bernard Gaube » (« L'espace coïncident », p. 49), de même que Catherine Henkinet précise que : « La question du sujet intervient chez l'artiste caché par le masque [...]. Il se meut aussi dans son environnement et aborde des questions plus vastes de société (migration, écologie, ...) [...] d'autres toiles faisant référence à la nature, au massacre des amérindiens [...] ou [à] la question du partage des richesses » (« Sonder le réel », p. 116).

4. Voir respectivement Claude Lorent : « La personne à proprement parler n'est pas le sujet, seulement le motif à peindre » (« Portrait de dos et autres », *Cahier n° 2*, 2007, p. 31) et Francis Carette (« Parler de ces autoportraits », *Cahier n° 1*, 2003, p. 28).

5. Yoann Van Parys, « L'existence sans détours », *Cahier n° 3*, 2009, p. 19.

6. Voir Claude Lorent, *op. cit.*, p. 31 ; qui poursuit p. 32 : « 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 ».

7. « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une

figure, puisque le théoricien nabis fait certes valoir la matérialité première du signifiant, mais sans pour autant contester l'existence du signifié.

Est-ce en raison du traitement sériel des sujets, perçu comme une menace susceptible d'en épuiser le contenu, que la question de la représentation a d'office été écartée ? Ou parce que l'artiste privilégie des genres classiques, supposés caducs à l'époque contemporaine ? Est-ce la crainte de l'anecdote qui préside au discrédit du sujet et à cette « peur de la figure en peinture » récemment rappelée par Marie Cantos⁸ ?

À contre-pied de cette réduction formaliste, notre lecture défend une approche iconographique, qui, plutôt que de faire abstraction du sujet, mise tout au contraire sur la nature hautement signifiante de ce corpus de formes, replacé au cœur de l'hybridité politique de l'œuvre de Bernard Gaube.

Autoportraits universalistes

Au milieu des années 1990, les têtes – d'autoportraits⁹ et de portraits, isolés ou groupés – et les corps des modèles qui peuplent sa peinture semblent affranchis des contraintes d'une palette mimétique. Composé de natures mortes, de vanités, de paysages, d'abstractions, de représentations d'animaux et de relectures d'après les maîtres, le répertoire pictural de l'artiste se diversifie encore au cours des années 2000, à la faveur de l'introduction de scènes narratives, empruntées à l'iconographie religieuse, à l'histoire coloniale – américaine surtout – ou inspirées de faits divers et de société. Un regard distrait conclurait hâtivement à une ouverture croissante de la focale du peintre, dont l'attention serait d'abord centrée sur la sphère personnelle et familiale, et cristallisée sur le modèle posant à l'atelier, avant de procéder à un élargissement du champ. Mais ce serait postuler une étanchéité absurde de l'atelier au monde environnant et prêter bien trop peu d'attention à la nature singulière de ses autoportraits.

Ceux-ci ont, en effet, pour particularité de revêtir des carnations variées – noires, rouges, jaunes, mais aussi vertes¹⁰ –, qui situent d'emblée le peintre dans une communauté multiculturelle et multiethnique. On rappellera à cette occasion que Bernard Gaube est né à Kisantu en 1952, avant que le Congo n'accède à l'Indépendance. Bien que de nationalité belge, l'artiste s'identifie toutefois plus volontiers aux peuples colonisés, en témoignent les nombreux autoportraits et figures de peintre en Indien et Amérindien¹¹. Ces autoportraits

quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », cité par Christophe Veys, « Devenir un peintre... Être un peintre », *Cahier n° 2*, p. 21.

8. Voir Marie Cantos, « Who's afraid of Bernard Gaube ? », *Cahier n° 6*, 2020, p. 19.

9. Dans un ensemble comptant plus de 2000 peintures, ce ne sont pas moins de 300 autoportraits qui sont recensés.

10. *Autoportrait Noir* (1998), série d'*Autoportraits* « *Verdaccio* » (1997), *Autoportrait jaune* (1997-2000).

11. Série *Comme un indien* (2010-14), *Quand j'étais indien* (2013-14), ensemble *Les Amé-*

sang-mêlés indiquent que l'enjeu ne réside ni dans la représentation fidèle des traits du modèle, ni dans celle des stigmates du temps imprimés sur le corps, malgré ce que pourrait laisser entendre le titre de la série *Je vieillis au sein de la peinture, d'après Tintoret* (2004-05). L'autoportrait s'apparente ainsi à une surface d'accueil de l'altérité¹², de tous les autres sans discrimination, victimes ou bourreaux, jusqu'au plus monstrueux, incarné en 2010 par l'ensemble *Autoportrait masqué, AH*, expédiant le modèle aux confins de l'humanité...

Hunimalité

Précisément, les autoportraits débordent le genre humain pour s'hybrider avec l'espèce animale. Dans ce processus de métissage, l'Indien fait figure d'intermédiaire privilégié, paré de ses plumes, témoins de l'harmonie avec la nature et du transfert du pouvoir animal. Dans la peinture de Bernard Gaube, le croisement d'espèces se décline en de nombreuses variations qui ne préservent pas toujours l'intégrité physique du corps, découpé horizontalement (*Autoportrait*, 2020-22) ou strié en bandes alternées selon le procédé inspiré de Magritte dans *Le Blanc-seing* (1965), et adapté dans la série *Côte à côte, Hunimalité* (2017). Dans son bestiaire, certaines peintures rapprochent le peintre tantôt du singe (*L'autoportrait simiesque*, 1997-2001), tantôt du perroquet (série *Figure de peintre 1 à 5*, 2012). Est-ce une manière de le condamner à la répétition ? D'autres substitutions établissent des analogies récurrentes, comme le lapin suspendu par les pattes, lointain cousin du coyote de Joseph Beuys, comme symbole du génocide amérindien.

Les animaux sauvages aussi bien que domestiques peuplent son corpus : vautours, cerfs, girafes, chevaux, vaches, cochons, chats et chiens sont ainsi associés à des références littéraires et picturales, mettant en scène Tenn, le fidèle compagnon de Robinson Crusoé, les oiseaux de la *Prédication* dérivée du *Prêche de saint François* de Giotto (v. 1295-99), l'âne dans *l'Animalier d'après Goya* (2012-13), ou bien encore *l'Étude de rhinocéros* d'après la gravure sur bois (1515) de Dürer. Investis d'une charge critique particulière, Dürer et Goya sont érigés en modèles de « résistance », pour reprendre le titre de l'huile sur toile de 2011-12. Cette figuration allégorique atteint un paroxysme dans les *Ecce Homo* (2016-18), centrés sur une tête de cerf et, plus subversif encore, sur celle d'un âne.

À cette métaphore filée de l'animal sous les traits humains répond, en pendant, la représentation, non moins incisive, de l'humain en animal, non plus seulement masqué à son effigie, mais en situation de captivité. Ainsi, dans *Indicible* (2015), la présence de figures noires et blanche, positionnées de part et d'autre

rindiens (2013-14).

12. Voir Philippe Vandenberg, « Avec Gaube dans le miroir (sur sa peinture de têtes) », *Cahier n° 1*, p. 18 : « Bernard se peint. Il peint l'autre aussi, parfois une autre tête. Mais c'est pareil, l'autre n'est toujours que lui, l'autre est toujours moi ».

d'un grillage, évoque des scènes de traite et d'exhibitionnisme caractéristiques de zoos humains ou d'incarcérations dans des centres fermés de rétention. L'imprimé caricatural des palmiers sur le tee-shirt de l'homme blanc assis de dos face à la femme noire nue debout, le corps entièrement couvert de tatouages ou de scarifications et portant un jeune enfant dans le dos, désigne le personnage au premier plan comme un touriste et convoque l'histoire de la colonisation. Les nombreux renversements critiques de places entre homme et animal opèrent dans l'œuvre de Bernard Gaube un décentrement de perspective, qui, à l'ère anthropocène de la prise de conscience de l'empreinte humaine, nous invite à réexaminer notre rapport à l'ensemble du vivant¹³.

Pas plus qu'elle ne se borne au seul règne humain, l'empathie de l'autoportrait de l'artiste ne se limite-t-elle au registre animalier. C'est aussi le monde végétal qu'embrassent ses métamorphoses, quand la peau de son visage se colore et se nervure (*Autoportrait, comme une feuille*, 2010), que la polysémie du tronc prend corps dans *Homme-arbre* (2013) et que, dans *l'Ecce Homo* de 2017, les ongles des mains de l'homme à tête d'âne plongent dans le sol pour s'y enraciner¹⁴. Cette cosmologie culmine dans *l'Autoportrait Paysage Vert* (1996), où la tête devient tornade. Très ancrée dans l'œuvre, l'analogie entre homme et nature se déploie de façon exemplaire dans *Iles, en Terre* (2016-18). Centrée sur la plante des pieds d'un gisant inhumé, la composition est rythmée par la répétition du cerne qui ondule autour des extrémités et forme une sorte de module abstrait, réitéré quatre fois dans le tableau. Sur ce motif s'élève en surimpression un arbre dont les contours de la partie supérieure rappellent la silhouette d'un Christ en croix. De nouveau, s'instaure ici un jeu d'écho entre le corps invisible mis en terre et le tronc de l'arbre. Si le point de vue frontal sur les pieds du gisant n'est pas sans évoquer le saisissant raccourci de la *Lamentation sur le Christ mort* (1480) de Mantegna, par sa construction chromatique, l'œuvre hérite de principes de complémentarité très matissiens, autant qu'elle s'inscrit, par sa dimension graphique et sa texture liquide, dans le sillage des ruissellements des *Unfurled Paintings* (1960-61) de Morris Louis. Particulièrement œcuménique, cette représentation du cycle de la vie, irriguée d'une multitude de sources, apparaît emblématique de l'approche non partisane et inclusive de l'artiste, faisant fi des clivages, entre abstraction et figuration notamment.

Du registre religieux à celui de l'histoire politique, la métamorphose revêt une forme autrement plus sinistre dans les deux toiles intitulées *Strange Fruit*

13. Il est amusant à cet égard de relever le témoignage rapporté par l'un de ses modèles, Philippe Crismer, qui constate sa transformation à l'issue d'une séance de pose : « J'ai une tête de taureau [...] je suis raide comme un animal qui sent l'abattoir » (« Bien sûr la peinture c'est dérisoire », *Cahier n° 1*, p. 56).

14. Voir aussi *Étude pour une mandragore* (2016-19) ou le dessin sur iPad, *D'après Hodler* (2023).

(2017), dont les hommes noirs pendus aux arbres renvoient aux lynchages racistes perpétrés à l'encontre des Afro-Américains, de la fin de la guerre de Sécession jusque dans les années 1950. Ici ce n'est pas tant l'interprétation picturale de Bernard Gaube – où se devine l'influence des galeries de portraits grimaçants de James Ensor –, que le titre des œuvres qui consacre l'hybridation de l'humain et du végétal, en référence à la chanson éponyme (1939) de Billie Holiday.

La porosité de l'autoportrait de Bernard Gaube aux différents règnes du vivant et son aspiration universaliste ne sont décidément pas à mettre au compte d'un motif indifférencié, mais témoignent de la mémoire de la genèse, qui se souvient que « le petit humain [qui] se développe est d'abord amibe, méduse, puis têtard, poisson et refait ainsi, avec tout son capital humain, tout le chemin de l'évolution de la vie¹⁵ ». Si ses autoportraits n'en sont pas vraiment – dans une acception étroite du genre du moins –, c'est parce qu'ils incarnent littéralement la volonté de « transcrire la présence de l'Autre¹⁶ », au sens de « donner *visage* à la substance colorée et incarner *là* une présence, une altérité¹⁷ ». Cette tentative conduit logiquement l'artiste à « se sépar[er] jusque de lui-même¹⁸ » dans un détachement physique, qu'il étend non sans humour à des dédoublements jouant les décollations martyres ou les sorties spirites hors du corps dans l'ensemble *Tête de peintre* (2013-14)¹⁹.

Bande son contestataire de la peinture

Un autre facteur d'hybridité de la peinture de Bernard Gaube tient à la bande son très présente dans son œuvre, hantée par la question de l'oralité. Outre les standards de la Beat Generation – de Billie Holiday à Allen Ginsberg et Jack Kerouac – qui traversent sa peinture²⁰, l'artiste adapte d'autres œuvres littéraires, le roman de Daniel Defoe dans les *Études pour un Robinson* (2015-18) ou des citations poétiques, en hommage à Paul Valéry par exemple²¹. Il ne s'agit pas ici de situer cette pratique dans l'un ou l'autre camp – du côté de l'*ut pictura poesis*, fondant le principe de correspondance entre les arts, ou du côté de sa contestation par Lessing dans son fameux traité du *Laocoon* (1766)

15. Voir Frédérique Van Leuven-Génicot, « Cher Bernard », *Cahier n° 2*, p. 79.

16. Bernard Gaube, cité par Christophe Veys, *op. cit.*, p. 21.

17. Bernard Gaube, « Durée contée. Parcours conté », *Cahier n° 3*, p. 81.

18. Voir Philippe Vandenberg, *op. cit.*, p. 16.

19. L'œuvre de Bernard Gaube fourmille de têtes, pas seulement coupées par le cadre du tableau, mais aussi sous formes de crânes dans les vanités des *Ecce Homo*, de têtes coupées, de scalps dans des coupes d'après les lithographies de « Noirs » d'Odilon Redon, de têtes de migrants naufragés qui flottent au milieu de déchets marins (*Nature morte*, *Exil*, 2022 ; *Nature morte*, *En mer M*, 2022-23).

20. Voir d'une part la série *Holy* (2017-21) d'après le poème de 1955 et d'autre part *Sur la route* (2008) et *On the Road again* (2008-18).

21. Voir *Ecce Homo - Féconder l'ennui* (2017).

–, mais d'analyser la manière dont les différentes formes de langage²² jouent et se répondent dans la peinture de Bernard Gaube.

La traduction de la parole dans l'image prend la forme de bouches ouvertes, qui demeurent toutefois le plus souvent muettes²³, comme si « les paroles s'en [étaient] allées²⁴ ». Ainsi de *Convey 1* (2022), où le titre et le mot inscrit dans la peinture renvoient au discours du protagoniste, dont les bords disjoints du tableau signalent qu'il nous parle depuis un écran, de télévision ou d'ordinateur. Pour seul indice situant le locuteur de cette image dans l'image, un drapeau est planté à ses côtés, mais, privé de ses couleurs, l'emblème reste aussi énigmatique que son voisin, privé de son. Et quand des phylactères ou des formes apparentées à des bulles – nuages ou espaces du souffle – accompagnent les dialogues, ils sont presque toujours paradoxalement vides²⁵.

Dans le même temps, de nombreuses peintures accueillent des inscriptions – le plus souvent en anglais. De nature et de ton très variés, ces mots répètent tout ou partie du titre dans l'œuvre (série *We are the 99%*, 2013 ; *Ecce Homo* 2016-18 ; *Short story, Us – Them*, 2021-22) ou redoublent la représentation comme « fist » dans *Short story, Down-and-out* (2021-22). Cet entrelacement de signes aboutit parfois à la fusion de la lettre et du dessin dans une sorte d'écriture idéogrammatique, où la typographie s'étire pour prendre la forme du signifié, comme dans le « AND » du *Statement - Down and out* (2021) où l'exagération de la ligature reliant le A au N semble tracer le toit manquant du sans-abri²⁶. Parfois tronqués par les bords du tableau, les mots demeurent néanmoins lisibles, même s'ils conservent toute leur polysémie, taquinant ouvertement la curiosité du regardeur, abandonné à la perplexité (*Out frame-Wonder, wondering*, 2020-23). Fort de son goût prononcé pour les mots et leurs jeux, l'artiste multiplie les glissements sémantiques et sonores, passant de « Bliss out » (se réjouir) à « bless » (bénir) – sans exclure non plus l'acception française du vocable – (2008-18), et faisant entendre dans ses titres la fantaisie d'associations souterraines (*Iles, en Terre*, 2016-18) ou de rébus (2021) hybridant texte et image, « La / vache / de / cerf / veau ».

Dans un registre plus grave et politique, la peinture de ses *Short Stories* véhicule un ensemble de revendications et de *statements*, tels « Act Locally / Think Globally », relayant les slogans protestataires du mouvement *Occupy Wall Street* (« We are the 99% »), se faisant l'écho de la crise économique (« Heating or eating »), ou reportant les messages des écriteaux des sans-abris (« I'm starving », « Down and out »). À la question de savoir qui parle dans ces peintures de Bernard

22. Voir *Language Boundaries*, 2018.

23. Cf. *Paroles et souffles* (2002-05), *Dire* (2008), *Dialoguer* (2008-12), *Indicible* (2015), *Parole 1* (2016), *Convey 1* (2022) entre autres.

24. Selon l'expression de Catherine Henkinet, *op. cit.*, p. 116.

25. Voir *Le cerf parle* (2011) et *Arbre, deux vautours* (2015).

26. Dont la forme polysémique peut en outre aussi rappeler celle du gibet...

Gaube, le cadrage répond les mains. Ces mots qui s'écrivent dans ses œuvres sont ceux des laissés-pour-compte et des invisibles : migrants, sans domicile fixe, minorités ethniques colonisées et lynchées, ceux-là même que l'artiste représente bouches cousues (*Sans papier, juillet 2021, BXL, Motus et bouche cousue*, 2021-23) ou muselés, la main de l'autre en travers de la bouche (*Amérindien 1*, 2013-14).

Pour autant, Bernard Gaube se défend de tout activisme politique. Et de fait, les sauveurs de sa peinture apparaissent bien vulnérables, tout Zorro qu'il soit, juché sur son cheval cabré (*Z as the saver 4*, 2022-23), ou petit chevalier médiéval échappé d'un dessin d'enfant, brandissant son épée (*Vanité, In front of*, 2021-22). Ils ont quelque chose de dérisoire en regard des vanités et des fléaux contemporains contre lesquels ils se dressent. Cette défiance du peintre envers l'engagement se traduit également par son point de vue réservé et distant, qui ménage une ouverture constante à l'interprétation. Chez lui, la résistance semble davantage transiter par des intermédiaires artistiques, picturaux et littéraires. Incarnée par Dürer (*D'après Dürer, Le Capitalisme nuit à la santé*, 2009-10), Goya et Manet (*D'après Goya*, 2012 ; *Résistance*, 2011-12), elle s'exprime aussi à travers les voix de la contre-culture américaine.

Une picturalité dérangeante

Ouvert sur un désaccord lié à la place assignée au sujet, cet essai se clôt sur l'unanimité critique formée autour de la matérialité de l'œuvre. Sur ce point, s'impose la confrontation avec les originaux, là où la reproduction échoue à rendre compte de la si singulière picturalité de l'œuvre de Bernard Gaube. S'il n'est besoin de revenir sur cette question de la reproductibilité technique, magistralement théorisée par Walter Benjamin, il importe néanmoins de souligner quel vertigineux abîme sépare la peinture de Bernard Gaube de son image, beaucoup trop cohérente et lisse. Ses exégètes s'accordent sur le caractère dérangeant de sa peinture, à l'écart de toute virtuosité technique. En conséquence, les uns affirment que « Bernard accepte de ne pas bien peindre²⁷ », que « la recherche de la maîtrise parfaite ne fait pas partie de ses *habitus*²⁸ », les autres constatent, non sans amusement, qu'il « a raté son coup. Le coup de pinceau qui brosse la peinture "comme il faut". Dans ce sens-là, il est un peintre raté²⁹ ». Et chacun de souligner combien cette distance prise avec l'exactitude relève de l'acte délibéré.

Parmi les procédés qui concourent à cette impression de dissonance, certains ont déjà été signalés, comme « une apparence parfois gauche ou [...] un aspect à première vue hésitant, non affirmé, ou même inachevé³⁰ ». Mais plus encore que l'inachèvement, les libertés prises avec les règles anatomiques et

de la perspective troublent le regardeur, déconcerté par les aberrations physiques contorsionnant le touriste au premier plan d'*Indicible*. Qu'en ce début de 21^e siècle, libéré du carcan normatif de l'art pompier, un artiste s'affranchisse des conventions au point de passer pour « le cancre de l'étude académique³¹ » est de bon augure. Reste que si ces entorses données au titre de la licence poétique sont si souvent relevées à l'endroit de Bernard Gaube, c'est peut-être parce qu'elles contrastent avec la méthode de travail classique dont elles procèdent ; pour lui qui demeure tant attaché à l'étude d'après modèle vivant et à la mise au carreau.

À ces transgressions des règles de construction anatomique s'ajoute un usage libre et tout à fait décomplexé de couleurs stridentes, qui ponctuent ses compositions de dissonances chromatiques. L'inconfort ou l'intranquillité éprouvés face à l'œuvre émanent aussi de son organisation spatiale, faite de ruptures et de disjonctions, évidentes dans les espaces fracturés des portraits à bandes alternées. Un autre exemple éloquent de la complexité de ses compositions est fourni par *Iles, en Terre*, caractérisé par ses plans imbriqués dans des jeux de transparence, d'affleurement et de reflux. D'autant plus qu'à la discontinuité de ces surfaces déchirées répond le morcellement quasi généralisé des corps dans sa peinture. Enfin, l'hétérogénéité de l'œuvre paraît encore accentuée par la récente appropriation picturale, depuis 2012, des outils et des effets du numérique. Les *Études pour Robinson* témoignent de cette cohabitation de techniques et de factures multiples, associant craies à l'huile, huile et encre acrylique, et provoquant une impression de matérialité et de spatialité éclatées, proche de celle opérée par le collage. C'est la raison pour laquelle la confrontation avec les originaux, particulièrement avec les grands formats, apparaît tellement saisissante, exigeant du regardeur un temps d'apprivoisement.

Comprise comme une manière d'habiter le monde contemporain, la dimension politique de l'œuvre de Bernard Gaube est cultivée et enracinée dans chaque parcelle de peinture, où l'artiste engage son image dans un questionnement empathique sur l'altérité et jette le trouble sur la frontière entre le familier et l'étranger. Et si l'atelier peut sembler, à première vue, à l'écart du monde, c'est au sens d'une nécessaire mise à distance, spatiale et temporelle, étymologiquement d'un « éloignement » volontaire. « S'éloigner de, se détacher, se séparer » sont aussi les racines linguistiques de l'« abstraction », à propos de laquelle Bernard Gaube s'interroge : « Pourquoi abstraire ? La vie est tellement belle » (*Abstraire*, 2011). Premier degré ou ironie ? L'artiste nous laisse à nos doutes existentiels.

Camille Debrabant

27. Philippe Crismer, *op. cit.*, p. 57.

28. Septembre Tiberghien, « Vendredi ou la peinture sauvage », *Cahier n° 6*, 2020, p. 10.

29. Philippe Vandenberg, *op. cit.*, p. 15.

30. Claude Lorent, « Opter pour l'atout pictural », in *La Libre Culture*, 3 mars 2010.

31. *Id.*, *Cahier n° 1*, *op. cit.*, p. 20.

Camille Debrabant est docteure en histoire de l'art, membre de l'AICA et enseigne à l'ENSAD Nancy. Elle collabore régulièrement à *Artpress* et consacre ses recherches actuelles au renouvellement des pratiques picturales contemporaines dans l'environnement numérique, ayant assuré le commissariat des expositions « Peinture Obsolescence Déprogrammée » (MASC Sables d'Olonne ; Musée de l'Hospice Saint Roch d'Issoudun, 2020-22).

The image and sound of painting.

An iconographic and political approach to Bernard Gaube's work

As is often the case, I first came across Bernard Gaube's work via reproduction, beginning with the artist's relationship with digital tools¹. The process was a gradual one, involving looking on screen and in publications², before being confronted with the materiality of the painted works, first at L'ahah in Paris, then in the artist's studio in Brussels. And so, consulting the six 'Cahiers' helped me to familiarise myself with the work and its associated critical literature, whilst at the same time, alerting my attention to a paradox.

Putting his / one's foot in it

It's only very recently, in 2017, after 35 years of "the practice of painting", that a change seems to be occurring in the critical response to Bernard Gaube's work³. For almost 15 years, a consensus had been building to understand his painting solely in terms of its plasticity OR: plastic / artistic / physical / aesthetic dimension, relegating his subject matter to the status of "motif" or to a "pretext for painting"⁴. This persistent rejection / denial of representation / the figurative seems all the more curious in that it runs counter to the trajectory of the work which, from an initially abstract register - first gestural, then geometric - gradually introduces figuration, first with *Espace "Feuille de chêne"* (1995), then in a series of *self-portraits* (starting in 1996). At best, an "equivalence between drawing and colour"⁵ is acknowledged, but at worst, the subject is seen as an "imagery problem to be solved"⁶... And taking refuge in Maurice Denis' famous quotation⁷ in no way justifies the stigma cast on the figure, since the Nabi theo-

1. Conversation in March 2023 at L'ahah with Bernard Gaube and Septembre Tiberghien.

2. Titles *L'exercice d'une peinture*, the Cahiers have been published since 2003.

3. A change of perspective occurs in Cahier n° 5, published in 2017, possibly reflected in the title "Un livre d'images". In an original way, Jeanpascal Février defines the subject of painting as "essential to Bernard Gaube" ("L'espace coïncident", p. 49), just as Catherine Henkinet states that: "The question of the subject comes into play in the work of the artist hidden by the mask [...]. He also moves in his environment and tackles broader social issues (migration, ecology, etc.) [...] other paintings refer to nature, the massacre of native Americans [...] or [to] the question of the sharing of wealth" ("Sonder le réel", p. 116).

4. See Claude Lorent: "The person, strictly speaking, is not the subject, only the motif to be painted" ("Portrait de dos et autres", *Cahier no. 2*, 2007, p. 31) and Francis Carette ("Parler de ces autoportraits", *Cahier no. 1*, 2003, p. 28).

5. Yoann Van Parys, "L'existence sans détours", *Cahier n° 3*, 2009, p. 19.

6. See Claude Lorent, *op. cit.* p. 31, who continues on p. 32: "Representation is not the major purpose of painting, which is rather a questioning of the integration of the human subject in a pictorial language that is a priori abstract".

7. "Remember that a painting, before being a warhorse, a naked woman or some kind of anecdote, is essentially a flat surface covered with paint in a certain assembled order". Quote

rist certainly emphasizes the primary materiality of the signifier, but without denying the existence of the signified.

Was it because of the serial treatment of the subjects, perceived as a potential threat to the exhaustion of their content, that the question of representation was dismissed out of hand? Or is it because the artist favours classical genres that are supposedly obsolete in contemporary times? Is it the fear of the anecdote that presides over the discrediting of the subject and the "fear of the figurative in painting", as recently cited by Marie Cantos⁸?

In contrast to this formalistic reduction, our interpretation champions an iconographic approach which, rather than ignoring the subject, focuses on the highly significant nature of this body of forms, positioned at the heart of the political hybridity of Bernard Gaube's work.

Universalist self-portraits

In the mid-1990s, the heads - of self-portraits⁹ and portraits, whether in isolation or in groups - and the bodies of the models that inhabit his paintings, all seem liberated from the constraints of a mimetic palette. Comprising still lifes, vanitas, landscapes, abstractions, depictions of animals and reinterpretations of the old masters, the artist's pictorial repertoire became even more diversified in the 2000s, with the introduction of narrative scenes borrowed from religious iconography, colonial history - mainly American - or inspired by various societal events. A cursory glance might lead us to the hasty conclusion that the painter's focus is becoming increasingly open, with his attention focused firstly on the personal and family sphere, then on the model posing in the studio, before expanding the field. However, this would be to postulate an absurd imperviousness of the studio to the world outside, and to pay far too little attention to the distinctive nature of his self-portraits.

These are characterised by the use of a variety of skin tones - black, red, yellow, and even green¹⁰ - which immediately situate the painter in a multicultural and multi-ethnic community. Bernard Gaube was born in Kisantu in 1952, before the Congo became independent. Although a Belgian national, Gaube nevertheless identifies more readily with colonised peoples, as evidenced by his many self-portraits, and portraits of the painter as an Indian and native American¹¹. These mixed-blood self-portraits show that what is important is neither the faithful representation of the model's features, nor the stigmata of the passage of time etched on the body, despite what the title of the series *Je vieillis au*

from Christophe Veys, "Devenir un peintre... Être un peintre", *Cahier n°2*, p. 21.

8. See Marie Cantos, "Who's afraid of Bernard Gaube?", *Cahier n° 6*, 2020, p. 19.

9. In a body of more than 2,000 paintings, there are no fewer than 300 self-portraits.

10. *Autoportrait Noir* (1998), series of *Autoportraits « Verdaccio »* (1997), *Autoportrait jaune* (1997-2000).

11. Series *Comme un indien* (2010-14), *Quand j'étais indien* (2013-14), ensemble *Les Amérindiens* (2013-14).

sein de la peinture, d'après Tintoret (2004-05) might suggest. Self-portraiture is thus a kind of welcoming surface for otherness¹², for all others without discrimination, victims or aggressors, right up to the most monstrous, represented in 2010 by the ensemble *Masked Self-Portrait, AH*, which expels the model to the farthest reaches of humanity...

Hunimality

In fact, the self-portraits transcend the human race to blend with the animal kingdom. In this process of crossover, the Indian is a privileged intermediary, adorned with his feathers bearing witness to the harmony with nature and the animalistic power. In Bernard Gaube's paintings, the crossover of species finds its expression in numerous variations that don't always preserve the physical integrity of the body, cut horizontally (*Self-portrait*, 2020-22) or striped in alternating bands using a process inspired by Magritte in *Le Blanc-seing* (1965), and adapted in the series *Côte à côte, Hunimalité* (2017). In his bestiary, certain paintings show the painter closely resembling a monkey (*L'autoportrait simiesque*, 1997-2001) or a parrot (*Figure de peintre, series 1-5*, 2012). Is this a way of condemning him to repetition? Other substitutions establish recurring analogies, such as the rabbit suspended by its paws, a distant cousin of Joseph Beuys's coyote, as a symbol of native American genocide.

Both wild and domestic animals feature in his work: vultures, deer, giraffes, horses, cows, pigs, cats and dogs are thus associated with literary and pictorial references, featuring 'Man Friday', Robinson Crusoe's faithful companion, the birds derived from Giotto's *St Francis of Assisi preaching to the birds* (c. 1295-99), the donkey in *L'Animalier d'après Goya* (2012-13), and the *Study of a Rhinoceros* after Dürer's woodcut (1515). Endowed with a particular critical weight, Dürer and Goya are cast as models of 'resistance', to use the title of the oil on canvas piece from 2011-12. This allegorical figuration reaches its climax in *Ecce Homo* (2016-18), centred on a stag's head and, even more subversively, that of a donkey.

This extended metaphor of the animal in human guise is echoed by the no less compelling representation of the human as animal, no longer simply masked in his their own effigy, but in a state of captivity. Thus, in *Indicible* (2015), for example, the black and white figures, positioned on either side of a fence, evoke scenes of trafficking and exhibitionism characteristic of human zoos or incarceration in closed detention centres. The caricatured of palm trees on the T-shirt of the white man seated with his back to the naked black woman standing, her body entirely covered in tattoos or scarification marks, and carrying a young child on her back, identifies the figure in the foreground as a tourist, and evokes the

12. See Philippe Vandenberg, "Avec Gaube dans le miroir (sur sa peinture de têtes)", *Cahier n° 1*, p. 18: "Bernard paints himself. He paints the other too, sometimes with a different head. But it's all the same, the other is always just him, the other is always me".

history of colonisation. The many critical inversions of the position between man and animal in Bernard Gaube's work lead to a shift in perspective, inviting us to re-examine our relationship with all living things¹³ in the Anthropocene era, as we become increasingly aware of the human footprint.

The empathy of the artist's self-portrait is no more limited to the animal kingdom than it is to the realm of the human. His metamorphoses also embrace the plant world, when the skin on his face becomes coloured and veined in *Homme-Arbre* (2013) and when, in *Ecce Homo* (2017), the fingernails of the man with a donkey's head plunge into the ground to take root there¹⁴. This cosmology culminates in *Autoportrait Paysage Vert* (1996), in which the head becomes a tornado. The analogy between man and nature, which is deeply anchored in the work, is exemplified in *Iles, en Terre* (2016-18). Centred on the soles of the feet of a recumbent figure, the composition is rhythmically punctuated by the repetition of the outline that undulates around the extremities, forming a kind of abstract pattern that is repeated four times in the painting. This motif is overlaid by a tree, the contours of the uppermost part of which are reminiscent of the silhouette of Christ on the Cross. Here again, there is an echo between the invisible body in the ground, and the trunk of the tree. While the frontal view of the recumbent figure's feet is reminiscent of the striking foreshortening in *Mantegna's Lamentation over the Dead Christ* (1480), the work's chromatic construction inherits highly Matisian principles of complementarity, while its graphic dimension and liquid texture place it in the wake of the trickles in Morris Louis's *Unfurled Paintings* (1960-61). Particularly ecumenical, this representation of the cycle of life, drawing on a multitude of sources, is emblematic of the artist's non-partisan, inclusive approach, flouting the divisions between abstraction and figuration in particular.

From the religious register to that of political history, the metamorphosis takes a far more sinister form in the two canvases entitled *Strange Fruit* (2017), whose black men hanging from trees recall the racist lynchings perpetrated against native Americans from the end of the Civil War until the 1950s. Here, it is not so much Bernard Gaube's pictorial interpretation - which reveals the influence of James Ensor's series of grimacing portraits - as the title of the works, which reflects the crossover between human and the botanical, in reference to the eponymous song (1939) by Billie Holiday.

13. In this context, it is amusing to note the account of one of his models, Philippe Crismer, of his transformation after a posing session: "I have a bull's head [...] I'm as stiff as an animal that smells the abattoir / slaughterhouse" ("Of course the painting is derisory", *Cahier n° 1*, p. 56).

14. See also *Étude pour une mandragore* (2016-19) or the iPad drawing, *D'après Hodler* (2023).

The porosity of Bernard Gaube's self-portraits to the different realms of life, and his universalist aspirations are definitely not the result of an indiscriminate theme, but bear witness to the memory of Genesis, which recalls that "the little human [who] develops is first an amoeba, then a jellyfish, then a tadpole, then a fish, and so repeats, with all its human capital, the entire evolutionary journey of life¹⁵". If his self-portraits are not really self-portraits - in the narrow sense of the term at least - it's because they literally embody the desire to "transcribe the presence of the Other¹⁶", in the sense of "giving a face to the coloured substance and embodying a presence, an otherness¹⁷". This quest logically leads the artist to "separate [himself] even from himself¹⁸" in a physical detachment that he extends, not without humour, to duplications re-enacting martyred beheadings or spirits leaving the body in the series *Tête de peintre* (2013-14)¹⁹.

A soundtrack that challenges painting

Another factor in the hybrid nature of Bernard Gaube's paintings is the soundtrack that features so prominently in his work, which is permeated by the question of orality. In addition to the soundtrack of the Beat Generation - from Billy Holiday to Allen Ginsberg and Jack Kerouac - which feature in his paintings²⁰, the artist has also borrowed from other literary works, such as Daniel Defoe's *Études pour un Robinson* (2015-18) or poetic quotations, in tribute to Paul Valéry, for example²¹. The point here is not to situate this practice in one camp or another - on the one hand, on the side of 'ut pictura poesis', founding the principle of the correspondence between the arts, or on the other hand on the side of its opposition by Lessing in his famous treatise on the *Laocoon* (1766) - but to analyse the way in which the different forms of language²² interact and respond to each other in Bernard Gaube's painting.

The translation of speech into imagery takes the form of open mouths, which remain silent²³ for the most part, as if "the words had vanished"²⁴. This is the case in *Convey 1* (2022), where the title and the word that appears in the pain-

ting refer to the speech of the protagonist, the disjointed edges of the painting indicating that he is speaking to us from a screen, either a television or a computer. The only clue as to where the speaker of this image is in the picture is a flag planted alongside him, but stripped of its colours, the emblem remains as enigmatic as its neighbour, deprived of sound. And when phylacteries or bubble-like shapes - like clouds or breathing spaces - accompany the dialogue, they are, paradoxically, almost always empty²⁵.

At the same time, many of the paintings feature lettering - most frequently in English. Varying in nature and tone, these words echo all or part of the title of the work (the series *We are the 99%* (2013); *Ecce Homo* (2016-18); *Short story, Us - Them* (2021-22) or duplicating the image, like 'fist' in *Short story, Down-and-out* (2021-22). This interweaving of signs sometimes results in the fusion of letter and drawing in a kind of ideogrammatical writing, where the typography is extended to take the form of the signified, as in the "AND" in *Statement - Down and out* (2021), where the exaggeration of the line linking the A to the N seems to trace the missing roof of the homeless man²⁶. Sometimes truncated by the edges of the painting, the words nevertheless remain legible, even if they retain all their polysemy, openly teasing the viewer's curiosity and leaving them perplexed (*Out frame-Wonder, wondering*, 2020-23). The artist's strong penchant for words and wordplay has led to a proliferation of semantic and sonic shifts, from "Bliss out" to "bless" (without excluding the French meaning of the words) (2008-18), and his titles conjures up the fantasy of subterranean associations (*Iles, en Terre*, 2016-18) or rébus (2021) combining text and image, "*La / vache / de / cerf / veau*".

In a more serious and political vein, the paintings in his Short Stories contain a set of slogans and statements, such as "Act Locally / Think Globally", which echo the protest slogans of the 'Occupy Wall Street' movement ("We are the 99%"), reflecting the economic crisis ("Heating or eating"), or conveying the messages on the signs of the homeless ("I'm starving", "Down and out"). In answer to the question of who is speaking in these paintings by Bernard Gaube, the framing answers the hands. The words that are used in his works are those of the forgotten and the invisible: migrants, the homeless, colonised and victimised ethnic minorities, the very people the artist depicts with their mouths sewn shut (*Sans papier, July 2021, BXL, Motus et bouche cousue*, 2021-23) or muzzled, with the other person's hand clamped over their mouth (*Amérindien 1*, 2013-14).

For his part, Bernard Gaube denies any political activism. In fact, the saviours in his paintings appear to be rather vulnerable, be it Zorro astride his prancing horse (*Z as the saver 4*, 2022-23), or as a small medieval knight who has escaped from a child's drawing, brandishing his sword (*Vanité, In front of*, 2021-22).

15. See Frédérique Van Leuven-Génicot, "Cher Bernard", *Cahier n° 2*, p. 79.

16. Bernard Gaube, quoted by Christophe Veys, *op. cit.*, p. 21.

17. B. Gaube, "Durée contée. Parcours conté", *Cahier n° 3*, p. 81.

18. See Philippe Vandenberg, *op. cit.*, p. 16.

19. Bernard Gaube's work is teeming with heads, not just cut off by the frame of the canvas, but also in the form of skulls in the *Ecce Homo* vanitas paintings, severed heads, scalps in bowls based on Odilon Redon's lithographs of 'Noirs', and the heads of shipwrecked migrants floating amidst the marine debris (*Still Life, Exile*, 2022; *Still Life, En mer M*, 2022-23).

20. See the series *Holy* (2017-21), based on the 1955 poem, and *Sur la route* (2008) and *On the Road again* (2008-2018).

21. See *Ecce Homo - Féconder l'ennui* (2017).

22. See *Language Boundaries*, 2018.

23. Cf. *Paroles et souffles* (2002-05), *Dire* (2008), *Dialoguer* (2008-12), *Indicible* (2015), *Parole 1* (2016), *Convey 1* (2022) inter alia.

24. In the words of Catherine Henkinet, *op. cit.* p. 116.

25. See *Le cerf parle* (2011) and *Arbre, deux vautours* (2015).

26. Its ambiguous form is also reminiscent of the gallows...

There is something derisory about them compared to the vanities and contemporary scourges against which they stand. The painter's distrust of commitment is also reflected in his reserved and distant point of view, which is always open to interpretation. For him, resistance seems to be expressed more through artistic, pictorial and literary vehicles. As embodied by Dürer (*D'après Dürer, Le Capitalisme nuit à la santé*, 2009-10), Goya and Manet (*D'après Goya*, 2012; *Résistance*, 2011-12), it also finds its expression in the voices of the American counter-culture.

A disturbing pictoriality

This essay opens with a disagreement over the importance assigned to the subject, and closes with a critical consensus on the material nature of the work. On this point, confrontation with the originals is essential, where reproduction fails to convey the singular pictorial quality of Bernard Gaube's work. Although there is no need to return to the question of technical reproducibility, so eloquently formulated by Walter Benjamin, it is nonetheless important to emphasise the yawning chasm separating Bernard Gaube's painting from his image, which is far too coherent and smooth. His commentators agree on the disturbing quality of his painting, which is far removed from any display of technical virtuosity. Consequently, whilst some might say that "Bernard accepts he cannot paint well²⁷", and that "the quest for perfect mastery is not part of his *habitus*²⁸", others might note, with a certain amusement, that he "missed the mark". The brushstroke that applies the paint "in just the right way". In that sense, he's a failed painter²⁹. And they all emphasise the extent to which this detachment from accuracy is the result of a deliberate act.

Some of the processes that contribute to this impression of dissonance have already been mentioned, such as "a sometimes awkward appearance or [...] an aspect that is at first glance hesitant, uncertain, or even unfinished³⁰". But even more than the apparent incompleteness, the liberties taken with the rules of anatomy and perspective are disturbing to the viewer, who is disconcerted by the physical aberrations of the contorted tourist in the foreground of the indescribable. It's a good omen that, at the start of the 21st century, liberated from the rigid straitjacket of traditional art, an artist is freeing himself from convention to the point of being considered "the dunce of academic study³¹". The fact remains that if these breaches of poetic licence are so often mentioned in relation to Bernard Gaube, perhaps it is because they contrast with the classical working methods from which they originate; for an artist who remains so attached to the study of live models and to the "mise au carreau".

27. Philippe Crismer, *op. cit.*, p. 57.

28. Septembre Tiberghien, « Vendredi ou la peinture sauvage », *Cahier n° 6*, 2020, p. 10.

29. Philippe Vandenberg, *op. cit.*, p. 15.

30. Claude Lorent, « Opter pour l'atout pictural », in *La Libre Culture*, 3 mars 2010.

31. *Id.*, *Cahier n° 1*, *op. cit.*, p. 20.

On top of these transgressions of the rules of anatomical structure comes a free and completely unbridled use of strident colours, which pepper his compositions with a chromatic dissonance. The unease or disquiet we feel when we come face-to-face with the work also stems from its spatial organisation, characterised by ruptures and disconnections, evident in the fractured spaces of the portraits with their alternating strips. Another striking example of the complexity of his compositions is provided by *Iles, en Terre*, distinguished by its interlocking planes in a play of transparency, outcrop and ebb. What's more, the discontinuous nature of these torn surfaces is matched by the almost universal fragmentation of the bodies that appear in his paintings. Finally, the heterogeneous nature of his work seems to have been further accentuated by his recent acquisition, since 2012, of the tools and techniques of digital painting. The *Études pour Robinson (Studies for Robinson)* bear witness to this cohabitation of multiple techniques and media, combining oil stick, oil and airbrush, and creating an impression of fragmented materiality and spatiality akin to that created by collage. This is why the encounter with the originals, particularly the large-format works, is so powerful, as it demands that the viewer takes the time to assimilate them.

Understanding his work as a way of living in the modern world, the political dimension of Bernard Gaube's work is both cultivated and deeply-rooted in each of his paintings, where the artist invests in his image an empathetic examination of otherness, blurring the boundary between the familiar and the foreign. And while, at first glance, his studio may appear to be far-removed from the world, it is, in fact, in the sense of a necessary spatial and temporal distancing, etymologically a deliberate 'distancing'. "To distance oneself from, to detach oneself, to separate oneself" are also the linguistic roots of "abstraction", about which Bernard Gaube asks: "Why abstract? Life is so beautiful" (*Abstraire*, 2011). Taken at face value, or irony? The artist leaves us to our own existential doubts.

Camille Debrabant

Camille Debrabant is a doctor in art history, member of the AICA and teaches at ENSAD Nancy. She regularly collaborates with Artpress, and her current research is devoted to the renewal of contemporary pictorial practices in the digital environment, having curated the exhibitions "Peinture Obsolescence Déprogrammée" (MASC Sables d'Olonne; Musée de l'Hospice Saint Roch d'Issoudun, 2020-22).

L'inventaire

Ceci n'est pas un répertoire ordinaire.

C'est un glossaire fantastique.

Les toiles de Bernard Gaube sont peuplées d'un bestiaire imaginaire.

Parmi les figures et motifs récurrents, j'en ai identifié quelque uns que je livre dans le désordre.

- Les têtes

Il y en a beaucoup : debout, couchée, elles semblent vivre indépendamment de leurs corps

Décollées comme celle de saint Jean-Baptiste (p.16, 25, 27)

ou en lévitation (page de couverture)

Elles portent des visages effacés (p. 46, 48, 50-51)

ou des masques (p. 21, 37, 77)

Elles sont réduites au silence (p.23)

et parlent de la mort (p.13, 55)

aussi bien que de la vie

Quelque fois il y a des portraits réalisés d'après modèles (p.29, 72)

Et très régulièrement des autoportraits du peintre (p. 28, 36-37, 39, 73, 77)

Elles sont le résultat d'une hybridation, d'une métamorphose (p.11, 28, 36-37, 39, 41, 65)

- Les mains

Elles tiennent le plus souvent quelque chose

une pancarte, le tableau lui-même (p. 7, 8, 9, 75)

ou déplace un objet comme dans un petit théâtre de poche (p. 6, 21, 22, 74)

On imagine aisément que ce sont celles du peintre

Qu'elles servent aussi à mettre de la couleur sur la toile (page de couverture)

Que c'est de cette manière qu'elles l'aident à réfléchir le monde qui l'entoure

Rarement elles sont inutiles (p. 59)

Mais elles laissent parfois une empreinte négative (p.40)

- Les pieds

Ce sont des pieds bots

chaussés, bottés, cintrés

qui marchent seuls (p. 61, 62, 63)

ou avec des jambes (p. 60, 71, 78)

parfois en raccourci il montre le corps allongé (p.34)

celui d'un gisant, par exemple (p.47)

- Le mur de briques

La géométrie imparfaite de ses contours attire l'œil

Opaque ou translucide

C'est dans tous les cas un mur-rideau - une façade qui ne participe pas de la stabilité de la structure - pour parler en architecte

Plein cadre c'est une forteresse imprenable (p. 17, 44)

Recouvert d'une couche il devient support à graffiti (p.24)

Ruine ou décors (p. 66, 69)

- L'arc-en-ciel

Les couleurs sont celles du spectre de la lumière

quand il est décomposé

Du violet au rouge ou l'inverse

Façon code-barre avec une alternance de bandes blanches (p.8, 54, 75)

ou classique en arc de cercle (p. 50, 55)

Pris en sandwich entre deux figures (p.46, 50)

Il est aussi toile, écran de projection recouvert de textes (p. 8, 75)

qui sont autant de manifestations significatives

- Les nuages

Cumulus se détachant sur un ciel bleu (p.4-5, 69)

Aux contours nets

et vaporeux à la fois (p.67)

Ils forment de prophétiques phylactères (p.4-5, 69)

- La boîte de conserve

Ouverte

c'est l'emblème même du déchet (p.18-19, 27)

Fermée (p.15)

Celui de la pop culture

Plus qu'une nourriture c'est un support à message

- Les animaux

Chien (p.15)

Vache (p.11, 19, 32)

Cerf (p. 32-33, 41)

Girafe (p.28, 36)

Koala (p.37)

Cheval (p.31, 43)

Éléphant (p.49)

Perroquet (p.39, 71)

- Les plantes

De la chlorophylle en abondance

Des feuilles vertes et vivaces (p.30, 31)

Avec des racines qui se prolongent loin dans la terre (p. 34, 40, 65)

Quelque fois une fleur solitaire pousse (p. 45)

Voire tout un parterre (p.71)

Septembre Tiberghien est directrice de l'École supérieure d'art Saint-Luc Bruxelles. Présidente de la Commission des Arts plastiques de la Fédération Wallonie Bruxelles, elle est également membre de l'AICA Belgique. En tant que critique d'art, elle a publié dans de nombreuses revues (l'art même, artpress, The Art Newspaper, Facettes, Flux News, Hippo-campe, Possible, Zérodeux) et catalogues d'expositions.

Elle a été commissaire de trois expositions récentes de Bernard Gaube : *I'm one of them* à L'ahah, Paris, en 2020 ; *Holy ! Holy ! Holy !*, en duo avec Julien Saudubray, à Art Antwerp en 2021 et *Rear Window*, consacré à sa pratique de dessins numériques, à L'ahah, en 2023.

The Inventory

This is no ordinary inventory.

It is a fantastic glossary.

Bernard Gaube's paintings are peopled by an imaginary bestiary.

Among the recurring figures and motifs, I have identified a few that are listed here, in no particular order.

- Heads

There are many of them: standing up or lying down, they seem to live independently of their bodies.

Detached, like that of Saint John the Baptist (p.16, 25, 27)

or levitating (cover page)

Their faces have been erased (p. 46, 48, 50-51)

or they wear masks (p. 21, 37, 77)

They have been reduced to silence (p.23)

and speak of death (p.13, 55)

as well as of life

Sometimes there are portraits made using models (p.29, 72)

And very regularly there are self-portraits of the painter (p. 28, 36-37, 39, 73, 77)

They are the result of a hybridisation, a metamorphosis (p.11, 28, 36-37, 39, 41, 65)

- Hands

They are usually holding something

a sign or the painting itself (p. 7, 8, 9, 75)

or moving an object, like in a small studio theatre (p. 6, 21, 22, 74)

It's easy to imagine that they are the painter's.

That they are also used to apply paint to the canvas (cover page)

That this is how they help him to reflect on the world around him

They are rarely useless (p.59)

But sometimes they leave a negative mark (p.40)

- Feet

These are club feet

shod, booted, arched

walking alone (p. 61, 62, 63)

or with legs (p. 60, 71, 78)

sometimes, foreshortened, showing the body lying down (p. 34)

that of a recumbent statue, for example (p. 47)

- The brick wall

The imperfect geometry of its contours draws the eye

Opaque or translucent

In either case, it's a wall-curtain - a facade that doesn't contribute to the structure's stability - to use an architectural term

Filling the frame, it's an impregnable fortress (p. 17, 44)

Covered with a layer of paint, it becomes a support for graffiti (p. 24)

Ruin or decor (p. 66, 69)

- The rainbow

The colours are those of the spectrum of light

when it's broken down

From violet to red, or vice versa

In bar-code style, with alternating white stripes (p.8, 54, 75)

or the classic arc of a circle (p. 50, 55)

Sandwiched between two figures (p.46, 50)

It is also a canvas, a projection screen covered with words (p.8, 75)

all of which are meaningful representations

- Clouds

Cumulus clouds standing out against a blue sky (p.4-5, 69)

With crisp contours

Yet hazy at the same time (p. 67)

They form a kind of prophetic phylactery (p.4-5, 69)

- The tin can

Open

the very emblem of waste (p.18-19, 27)

Closed (p.15)

The emblem of pop culture

More than just food, it's a carrier of messages

- Animals

Dog (15)

Cow (p.11, 19, 32)

Deer (p. 32-33, 41)

Giraffe (p.28, 36)

Koala (p.37)

Horse (p.31, 43)

Elephant (p.49)

Parrot (p.39, 71)

- Plants

Chlorophyll in abundance

Hardy green leaves (p. 30, 31)

With roots that extend deep into the earth (p.34, 40, 65)

Sometimes a solitary flower blooms (p. 45)

Or even a whole flowerbed (p. 71)

Septembre Tiberghien is director of the École supérieure d'art Saint-Luc Bruxelles. President of the Commission des Arts plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles, she is also a member of AICA Belgium (Belgian Art Critics Association). As an art critic, she has published in numerous magazines (l'art même, artpress, The Art Newspaper, Facettes, Flux News, Hippocampe, Possible, Zérodeux) and various exhibition catalogues. She recently curated three exhibitions by Bernard Gaube: I'm one of them at L'ahah, Paris in 2020; Holy! Holy! Holy!, together with Julien Saudubray, at Art Antwerp in 2021; and Rear Window, dedicated to his digital drawings, at L'ahah in 2023.

Conception, réalisation, mise en page et : Bernard Gaube
Traduction vers l'anglais : Lisa Davies
Crédits photographiques : Luc Schrobiltgen, Marc Damage, Bernard Gaube

Nous remercions vivement les auteurs, l'équipe de L'ahah (Paris), ainsi que Lise Duclaux, Elisabeth Golinvaux, Marie Papazoglou, Camille Debrabant qui nous ont apporté leur avis, leur relecture et leur aide.

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Achévé d'imprimer à Liège en janvier 2024 sur les presses de l'imprimerie SNEL.

L'ouvrage a été tiré à 600 exemplaires, le tout constituant l'édition originale.

Dépôt légal Bibliothèque Royale de Belgique D/2013/Bernard Gaube, auteur-éditeur.

Tous droits réservés. Cet ouvrage ne peut être reproduit, même partiellement, par quelque moyen que ce soit, sans autorisation écrite de l'éditeur.



Concept, production, layout : Bernard Gaube
English translation: Lisa Davies
Photographic credits : Luc Schrobiltgen, Marc Damage, Bernard Gaube

We would like to thank the authors, the team of L'ahah (Paris), as well as Lise Duclaux, Elisabeth Golinvaux, Marie Papazoglou, Camille Debrabant who have provided us with their input, proofreading and support.

Realised with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles.

Printed in Liège, January 2024, on the printing presses of SNEL. The print-run of 600 copies constitutes the original edition.

Legal deposit: Royal Library of Belgium D/2013/Bernard Gaube, author-publisher. All rights reserved. This work may not be reproduced, even partially, by any means whatsoever, without the written permission of the publisher.