

Bernard Gaube



L'exercice d'une peinture

Sommaire

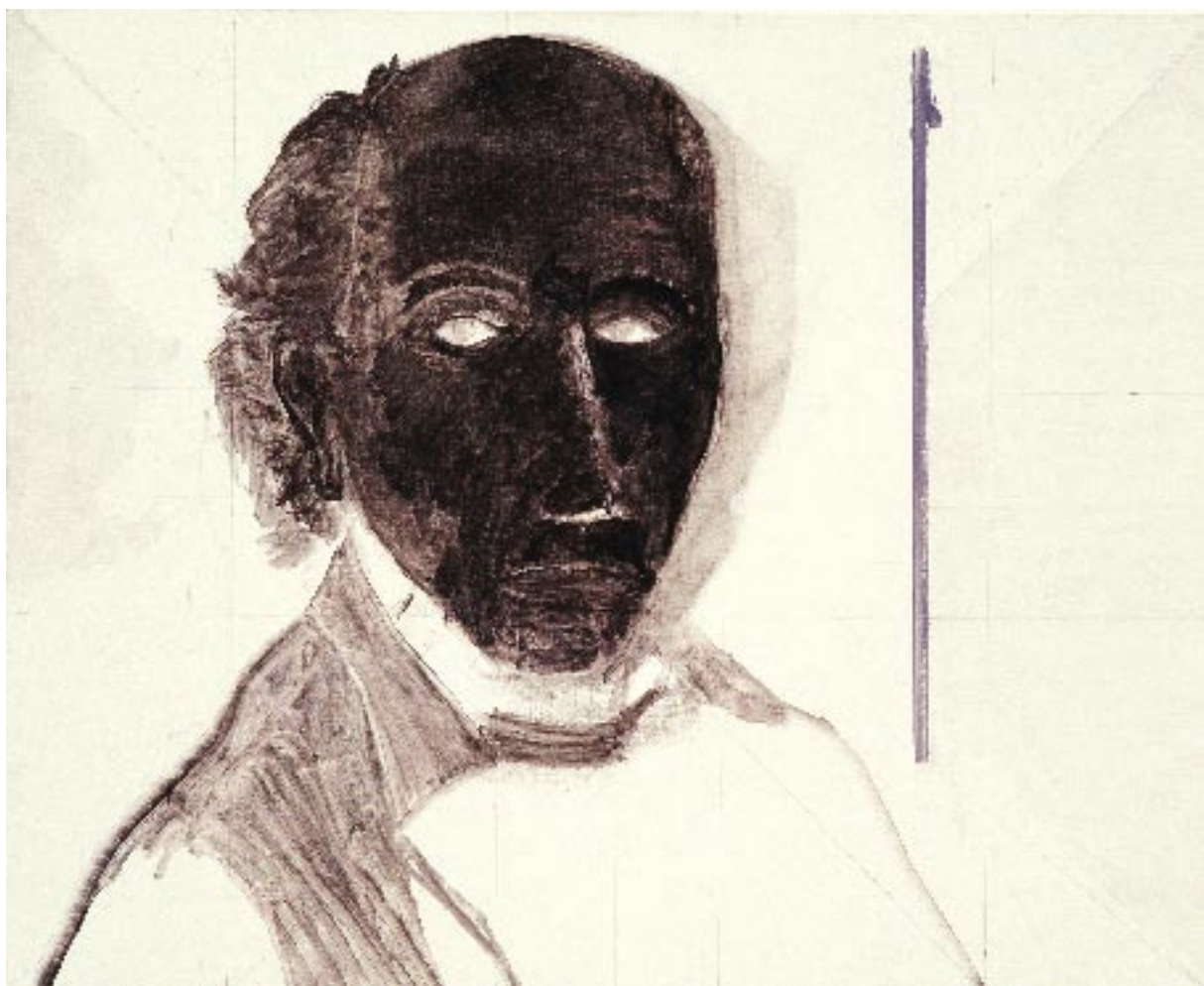
7	En chemin...
15	Avec Gaube dans le miroir (sur sa peinture de têtes) Philippe Vandenberg
28	Parler de ces autoportraits Francis Carrette
33	Alliance avec le réel Aldo Guillaume Turin
55	« Bien sûr la peinture c’est dérisoire. » Philippe Crismer
70	A propos d’un tableau (extrait de « Bernard Gaube – Conversation avec – Baudouin Oosterlynck »)
75	Expositions et bibliographie
79	Extrait de « Bernard Gaube – Conversation avec – Baudouin Oosterlynck »
80	Crédits photographiques et remerciements.



Autoportrait Noir
Huile sur toile 1998
46 x37 cm



M nymphéas
Huile sur toile 2002
160 x130 cm

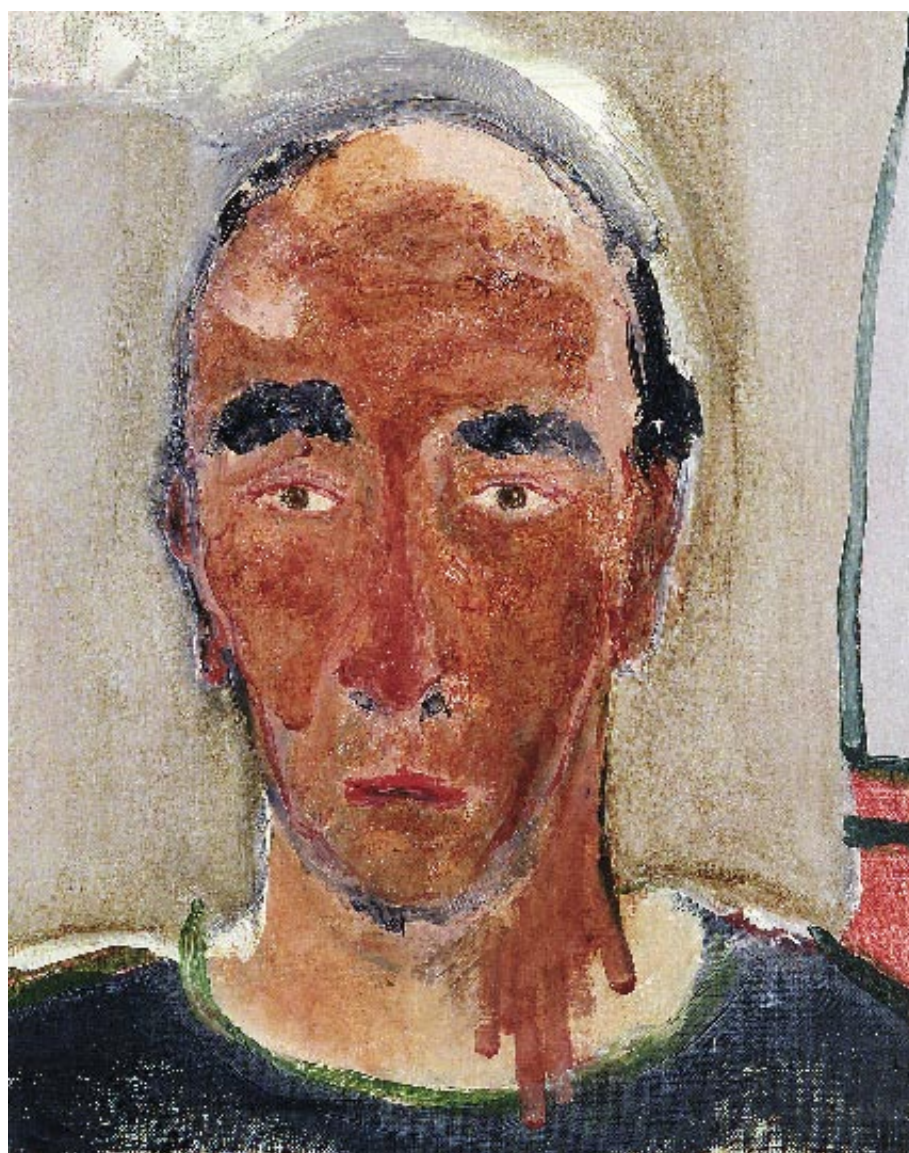


Autoportrait
Huile sur toile 1997
60 x 74 cm





Etude pour un Portrait de famille
Huile sur carton toilé 2002
24 x 30 cm



Autoportrait
Huile sur toile 1998-2000
37 x 30 cm

Car la réalité est terriblement supérieure à toute histoire, à toute divinité,
à toute surréalité. Il suffit d'avoir le génie de savoir l'interpréter.
(Antonin Artaud, Van Gogh le suicidé de la société)

Avec Gaube dans le miroir
(sur sa peinture de têtes)

J'ai été peintre comme j'ai été gosse, longtemps.
Faute d'un langage - disons maternel - , la peinture m'en offrait un pour formuler les questions, les demandes.
Mais les questions posées, les demandes exprimées, où trouver les réponses?
Et je suis devenu un peintre d'embouteillages. Un peintre d'exil. Un peintre de grandes crucifixions d'embouteillages en dedans de la toile, qui déchirent la peau de la belle peinture. Suis-je encore innocent?

Et maintenant que le couteau se rapproche de nos gorges, que tout le dire a été dit – sans résultat aucun - , que le bidon du bonheur est troué par les mensonges (quel bonheur!), qu'aucune stratégie nous aidera encore à dépasser la folie et que seul les imbéciles prétendent ne pas avoir peur, une question s'impose: sommes-nous des peintres ratés? D'ailleurs combien comprennent que peindre c'est dépendre de quelque chose qui est 'hors de soi'.

Je n'aime plus que les nègres, les nègres de la peinture.
Ceux qui vont d'accident en accident. Les errants, les analphabètes, les hantés, les estropiés, les borgnes, les boiteux, les crocodiles dans le désert.
Les étonnés, les désabusés. Ceux qui comme les arbres souffrent de la sève et ne sentent pas la chute des feuilles.
Sommes-nous encore innocents?

Bernard est innocent. Il a raté son coup. Le coup du pinceau qui brosse de la peinture 'comme il faut'. Dans ce sens là, il est un peintre raté, comme moi. Il s'est arrêté au bon moment de 'faire' ce qu'on attendait de lui.
Le possible, à ce moment-là, était devenu effroyable.

Puis, harcelé par sa dislexie picturale, son impossibilité d'accéder à l'image riche, (cette peinture quelque peu faisandée qu'on n'a pu baptiser autre que peinture peinture), sa panique d'autodidacte à vouloir rattrapper une connaissance qu'il croyait nécessaire mais ne fût qu'obstructrice, forcément d'accident en accident il est devenu nègre et s'est retrouvé au bord du gouffre. La botte du possible dans le creux du dos. Et il a sauté. Il a dû sauter. Sans filet: il a bondit hors de la vase de la connaissance dans l'éclair du savoir.

Après Ingres, le nu, la chaire, c'est devenu de la foutaise.
Après Soutine, le paysage, la boue: de l'emmerde.

Travailler, c'est faire des hypothèses (c'est là que la tête rejoint les nerfs) et reconnaître coup sur coup qu'on s'est trompé. La lucidité, c'est justement 'savoir' que dans le drame de l'existence, donc de la peinture, on naît et renaît que de ses propres manifestations. La voilà: la solitude. La solitude du nègre.

Le désir, c'est le manque. La séparation, c'est le désir.

Le désir commence après l'aveuglement.

Il y a ceux paralysés par le 'dire'. Hamlet est perdu d'avance: il est déjà tué, donc immobilisé, avant 'le père'. Hamlet est le peintre tiranisé par la tête, incapable d'agir, d'errer. Sa pensée paralyse ses nerfs. C'est un peintre castré.

Seulement une interaction tête-nerfs permet le peintre d'errer dans son désir, donc d'agir. Hamlet se retrouve dans une solitude banale, inutile. Il s'arrête, sans même avoir commencé.

Puis il y a ceux trompés par le 'faire', comme l'Oedipe d'avant l'aveuglement.

Chez lui, le 'faire', les nerfs, excluait la pensée, la tête. Cela aurait fait de lui un aussi mauvais peintre. Un peintre de ventre. Mais Oedipe peintre – grâce à l'aveuglement – s'est retrouvé projeté sur la route du désir. Là où Hamlet s'arrête, faute de nerfs, Oedipe se remet en route avec Antigone. Ses yeux: deux croûtes de sang (la plaie dans la tête). Il renvoie sa fille (le guide) et continue sa route, seul dans son désir, sauvé par la constatation des ses erreurs, ses faits. Et maintenant errant. Tête à nerfs.

Par la souffrance il a dû accepter que le penser et le faire, la tête et les nerfs, n'agissent qu'ensemble sans norme exact d'équilibre, mais tout deux présents.

La solitude du nègre: Abel, l'errant, celui qui bouge et victime de Caïn, l'immobile.

Et l'angoisse? N'est-elle pas le signal même qu'on est sur le chemin de son désir?

L'angoisse du peintre est la preuve que la toile peut surgir à l'improviste.

L'angoisse du nègre rayonne. Se laisser aveugler par elle serait sa perte.

D'ailleurs, je ne veux ni peux comprendre. Comprendre – si on peut s'en persuader d'avoir compris – n'est qu'un sentiment de satisfaction. Bidon. Il ne faut surtout pas comprendre une toile (-ce serait s'annéantir-). D'ailleurs l'arrière de la toile, son derrière, ses fesses, c'est toujours la mélancolie. Incompréhensible, la mélancolie.

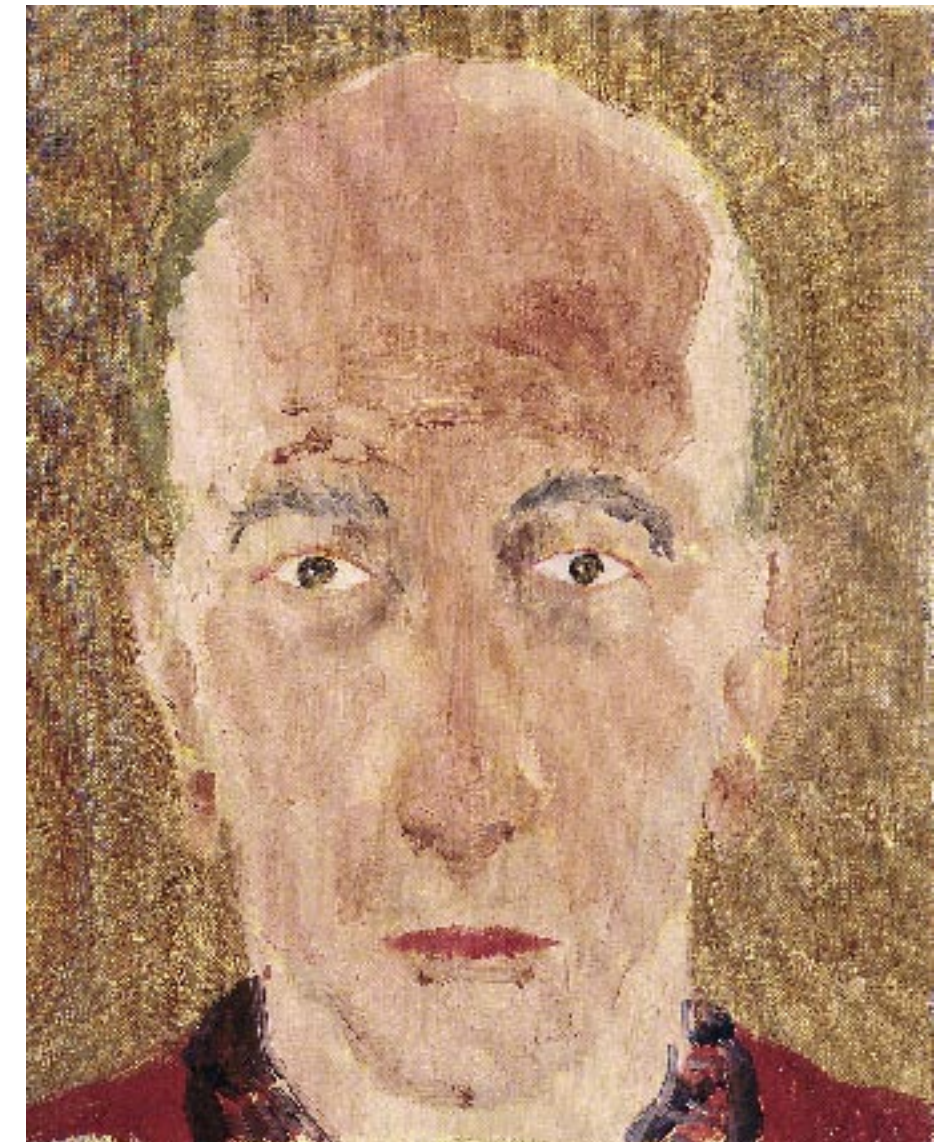
Une toile, c'est un délire sur carré blanc. Tout délire est un travail – inouï – pour essayer de se reconstruire, de s'inventer (-comme tu le fais, Bernard, dans ton foutu miroir-) un semblant d'unité, de se prouver d'être une totalité. C'est une tâche jamais terminée, finie, et il faut le courage de s'avouer: nous sommes en pièces.

Après la séparation commence la solitude. Bernard s'est séparé jusqu'à de lui-même.

Que peindre d'autre que la sublimation du manque? C'est suffisant.

La simplicité est exigeante: le trop est interdit.

Atteindre la simplicité est le pire des désirs.



Autoportrait
Huile sur toile 2000
25 x 20 cm

Que faire? Que reste-t-il à faire?

Scruter, rien d'autre que scruter. Mais scruter quoi?

La peau. La hantise de ce qui se passe derrière la peau de la peinture. Scruter l'invisible mais éblouissante présence derrière la 'matière' peinture. Et pour cela s'arranger avec le temps. Remplir le temps d'attente. Ici une vie d'homme, une vie de peintre ne compte pas. Elle n'est que le prix pour l'oeuvre, et encore faut-il qu'il y arrive!

Il ne lui reste, au peintre, que la splendeur de la misère. La belle misère.

L'exaltation de sa fragilité. La plaie devenue lumière. Mais aussi: le retour à Godot.

L'homme s'est vu homme qu'au moment où il s'est peint. 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.

Un portrait? Non. Le portrait aussi serait un mensonge, un contrat. Une norme. Une pute. (toute norme contient une mise-à-mort de ce qu'elle exclut).

Reste l'icône. L'image du tout soi, qui est tout l'autre.

L'image de soi (petite gueule de Bernard, petite gueule de Philippe, petite gueule de Jésus), qui devient le miroir de la condition inhumaine dans sa splendeur infinie.

Une peinture, c'est toujours une réflexion, une possibilité de réflexion offerte aux disponibles, ceux qui osent se mettre à scruter et à attendre.

Il n'y a que le drame qui vaut d'être peint et l'icône est l'image du drame dans son incompréhensible simplicité. La réflexion, une possibilité de consolation.

Entrer dans l'icône, c'est trouver refuge dans la ruine.

L'homme s'étant peint, s'étant vu peint ne pourra plus vivre ni mourir sans le vis-à-vis avec l'icône, sans sa présence dans l'icône.

Et cela nègre Bernard l'offre. L'artiste prêtre, moine.

Il se sacrifie et l'offrande arrive titubant après. Question de générosité.

Ce que je cherche en peinture, dans la peinture, c'est un témoin sur le chemin de mon désir. L'icône est mon témoin, parfois mon témoignage.

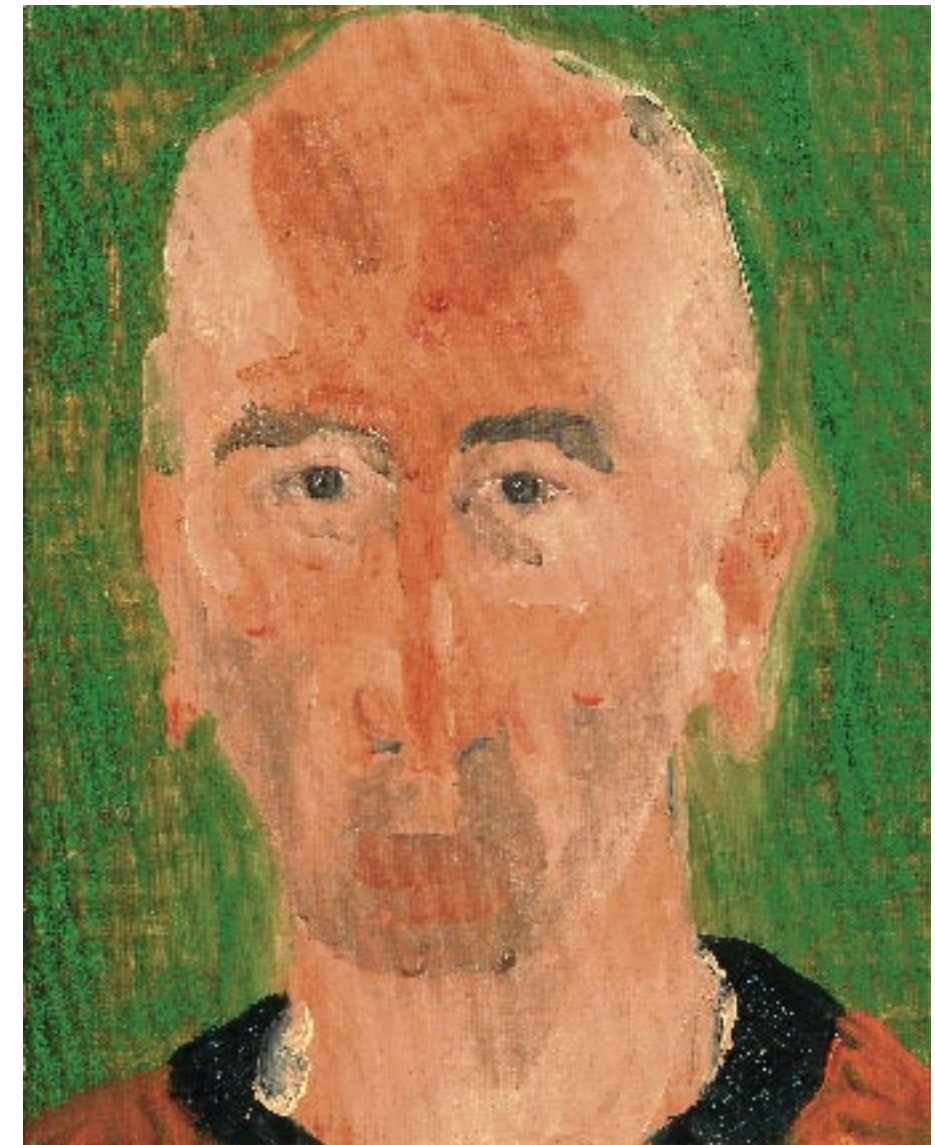
Ce qui me nourrit dans ma recherche, c'est l'étonnement et je ne le trouverai qu'au delà des limites du possible, en dehors de l'effroyable ennui du possible, en dehors de la norme de ce qui peut se faire.

Encore une fois: l'homogénéisation, c'est une mise à mort, et les normes n'acceptent jamais le hasard.

L'homme n'est capable que de répétition.

Non seulement le quotidien (cette douloureuse lucidité à maintenir dans son borborygme!) n'est - dans son interminable chapelet d'actes impossibles à annuler - qu'une infinie répétition de la mort, mais la vie même enveloppée par la mort ne fait que se répéter. Mais, à moins d'être aussi con d'en faire une habitude, la répétition c'est toujours nouveau.

Chaque icône, chaque répétition d'icône doit être nouvelle. Chaque tête que le nègre peint doit être une répétition nouvelle. Chaque caillou auquel se cognera Oedipe aveugle



Autoportrait
Huile sur toile 2000
25 x 20 cm

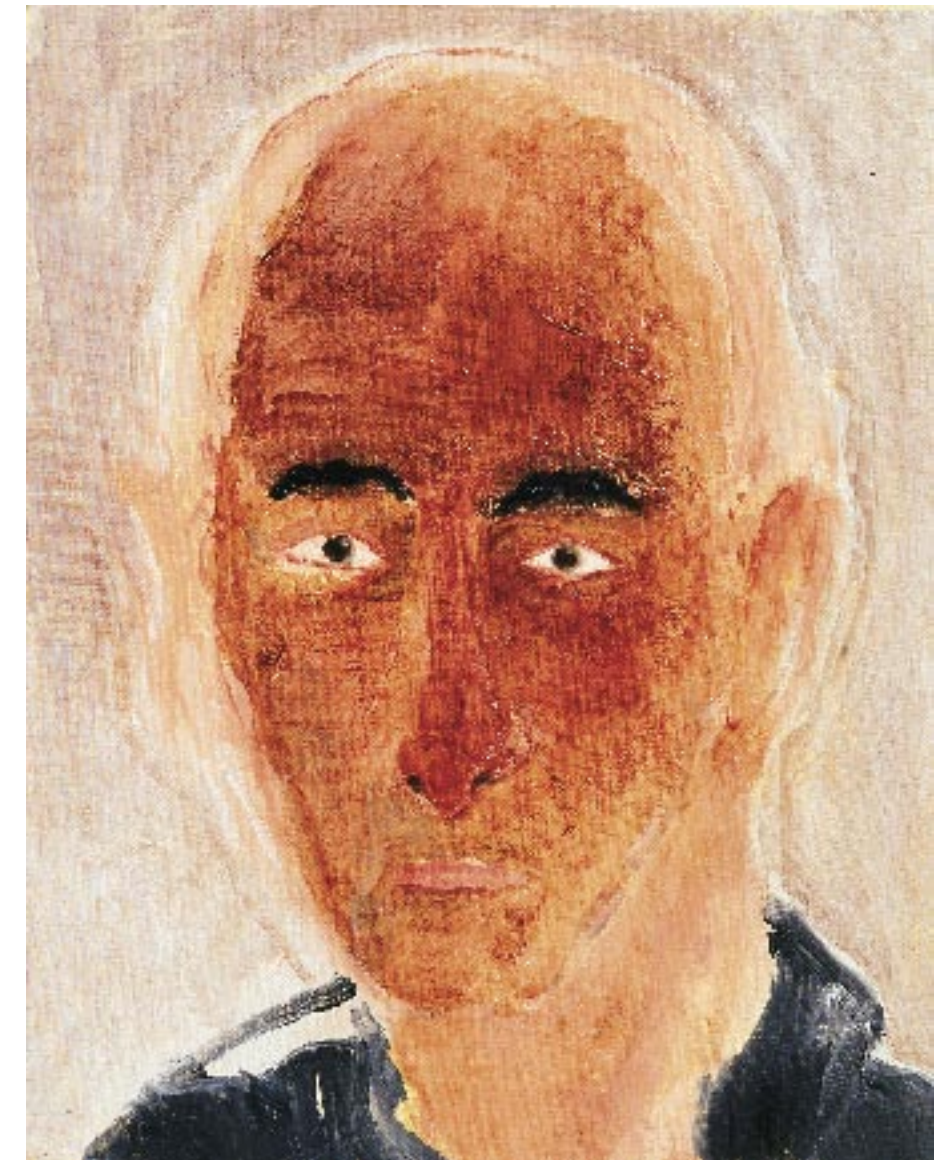
Le peintre n'a pas le choix. Le peintre doit s'arranger avec le temps.
Aucun choix n'est possible. Un peintre ne choisit pas sa toile, c'est la toile qui choisit le peintre. L'icône, inconnue par lui, vient à lui. (Comment la reconnaître? est la question terrifiante qu'alors se pose le peintre se mordant doigts et pinceaux!).
L'attente, là, le peintre doit s'arranger avec le temps. C'est un problème pressant. Il y a urgence. Le tableau se fout du temps et le temps s'en venge sur le peintre.
Une seule icône coûte facilement une vie de peintre.

Un ange sur la route: le hasard.
Pas facile, le hasard. On ne le connaît pas. C'est un ange à tête de chien et il laisse choisir le peintre dans son immense panier. (Là, il y a du choix!)
Fais gaffe, nègre, fais le bon choix: le cadeau du hasard qui t'aidera à rendre la répétition nouvelle.

Voilà, Bernard, quand je pense à toi, je pense à tes petites toiles de têtes.
Celles faites, peintes entre-temps. Je veux dire: peintes 'entre' le temps que te vole le système et ses carcans de responsabilités dont on a rien à foutre, mais qui sont là – inévitables – parce que la vie toujours s'impose par les catastrophes inutiles d'un quotidien à conduire.
Je sais, je te connais, que tu ne peins pas à cause des catastrophes, mais malgré elles qui te cernent et ne te lâcheront jamais.
Et c'est là l'attitude juste: il faut peindre le drame pas à cause, mais malgré.
Regarde St. Antoine, même lui: sa solitude dans le désert est entourée d'une foule.

Je pense à tes petites toiles de têtes (ne m'importe que ce soit la tienne), où mon âme à cheval sur mon regard plonge dans la tienne et celle de tous, où j'entre dans ton miroir dont je ne reviens plus. Car après la rencontre (d'un témoin?) rien n'est plus comme avant.
Et seulement – pour en revenir encore une fois à ça, mille fois, cent mille fois, jusqu'à la mort s'en mêlera – l'étonnement autorise la rencontre et le hasard en fait le tissu.
Mais encore te dire cette constatation désabusante et splendide, car elle touche le fonds du marais qui est toujours là à guetter dans l'homme:
ce qu'on désire, c'est aussi et toujours ce qui dans l'autre boîte, fait défaut.
La rencontre dans le manquement. Le miroir, toujours le miroir, toujours la réflexion.
Tes têtes sont la preuve de mon innocence.

Et pour en finir avec la norme, j'écris: si le peintre est prévoyant, il ne peut être voyant.
Ce qui me frappe et me réjouit en lisant ton oeuvre de têtes: c'est que justement toi, l'obsédé, le neurasthénique de l'ordre, toujours à l'affût d'une structure établie avant le ravage qu'est le geste de peindre, toi le cancre de l'étude académique, le chercheur maniaque de points de repères, le bâtisseur de normes ahurissantes qui ne peuvent que te coincer, malgré 'tout ce toi', le bel hasard t'a choisi, a choisi à te fréquenter, et avec lui l'accident, l'imprévu, l'incontrôlable qui te sauvent.



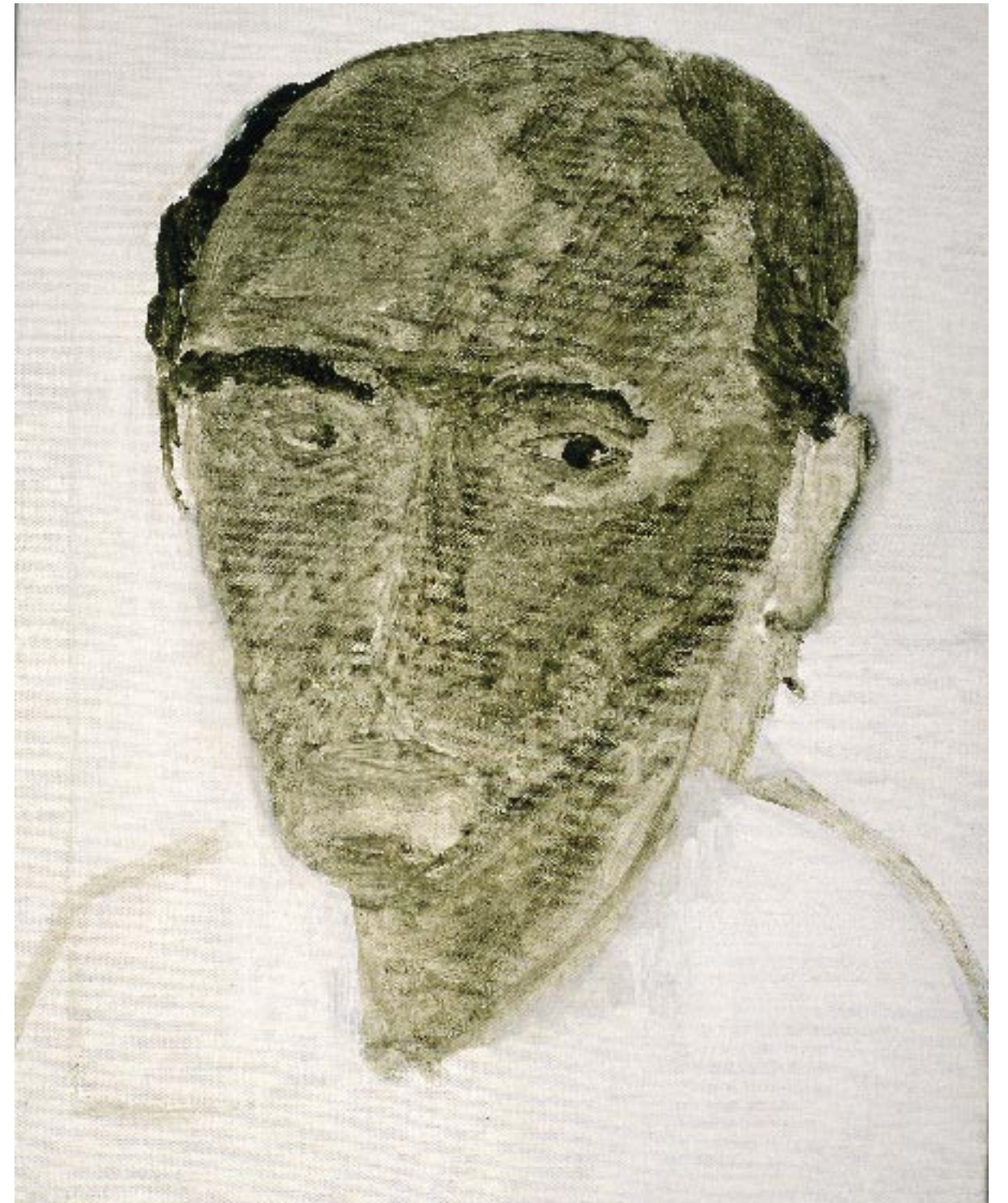
Autoportrait
Huile sur toile 2000-2001
30 x 24 cm

Tu es là dans ton innocence encombrée à choisir dans son grand panier ce quelque chose de rayonnant qui fait que tes têtes deviennent étonnantes de vérité.
Vulgairement écrit: des accueils pour d'autres nègres, des nègres comme moi.
Malgré toi, la magie s'est glissée entres les poils de ton pinceau. Tu as appris, - et cela t'a rafflé presque tout ce qu'un homme construit pour être considéré comme tel - , à être absent sans devoir bouger de ta chaise, en route dans ton voyage.
Et pourtant 'tout toi' est là. Le hasard ne visite que les innocents. Je le sais. J'en suis un, (il n'y a que les coupables pour écrire cela).

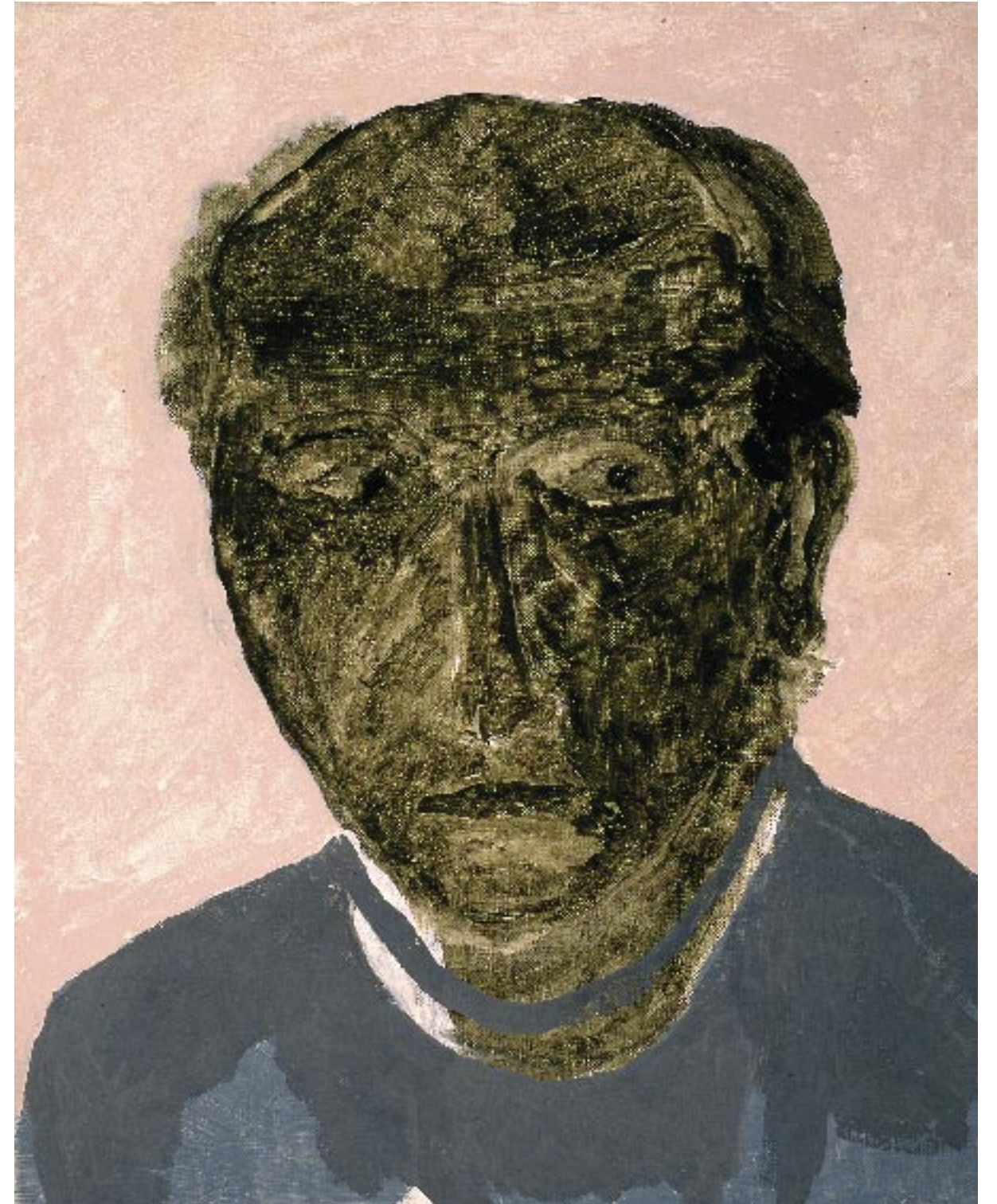
Rien ne sert à gueuler. Il suffit d'attendre. Mais l'attente use son homme.
L'attente, c'est la tension ininterrompue où plus personne ne peut te 'voir'.
C'est le rongement par le vide absolu. Toujours la solitude.
Et alors, parfois, lorsqu'on est à bout, que la catastrophe est invivable au point d'y mettre un terme, que l'urgence risque de t'écraser comme on écrase une vulgaire mouche velue sur la fenêtre (vue sur l'Eden), alors parfois, la toile vient, l'icône, comme une dame en visite. Sans rendez-vous, elle frappe à la porte. T'as avantage à être là. Présent, prêt. Braguette fermée et clé à la main.

La solitude, c'est fabriquer de l'attente. A tout hasard. L'âme est dans la patience.
Le possible est effroyable. Blesse ta peinture, sa blessure me guérira.
L'innocence, c'est justement: ne jamais éviter le pire.

Philippe Vandenberg, Paris, mai 2003



Autoportrait « verdaccio »
Huile sur toile 1997
46 x 37 cm



Autoportrait Rose « verdaccio »

Huile sur toile 1997

46 x 37 cm

Parler de ces autoportraits.

Des raisons pour lesquelles ils me parlent, de ce qu'à mes yeux ils contiennent.

Une remarque préliminaire s'impose : Bernard voulait peindre la figure humaine.

Lui qui a passé de longues années à arpenter la peinture abstraite, il a eu envie de se coltiner à un autre genre de matière : celle du corps et d'un répertoire de formes nouvelles et contraignantes, comme un parcours imposé succède dans certaines compétitions au parcours libre.

Autoportrait donc, figure de la figure, pour une raison toute prosaïque, parfaitement étrangère à un quelconque penchant narcissique : Bernard n'avait pas de modèle sous la main.

Pour peindre du vivant, il n'avait d'autre solution immédiate que de se peindre lui-même.

Ces portraits sont donc traités comme s'ils n'étaient pas le sien en particulier, comme s'il s'agissait de n'importe qui d'autre qui aurait posé pour lui. Quoi qu'il en soit, le sujet n'a pas d'autre importance que d'être un « prétexte-à-peindre ». Il en a toujours été ainsi. On peint pour soi, pour répondre aux questions que l'on se pose, pour se surprendre et pour se découvrir. On peint un tableau rien que pour avoir une bonne raison d'en peindre un autre...

En voyant ceux-là, j'ai été frappé, tout de suite, par leur fragilité ou plus exactement par le registre inférieur de leur existence. Voilà donc comment un peintre abstrait – ou plus simplement un peintre d'aujourd'hui – peint un visage.

Le « Monochrome vert-noir », par exemple, où le fond est barré d'une ligne oblique blanche. La toile apparaît comme déchirée, brisée en deux morceaux. Face à l'évidence de cette cassure, profonde et palpable, le visage semble dilué, partiellement évaporé ou constitué d'une matière incertaine ou instable.

N'y a-t-il que la réalité de cette fracture pour nous faire croire à la réalité de l'ensemble ?

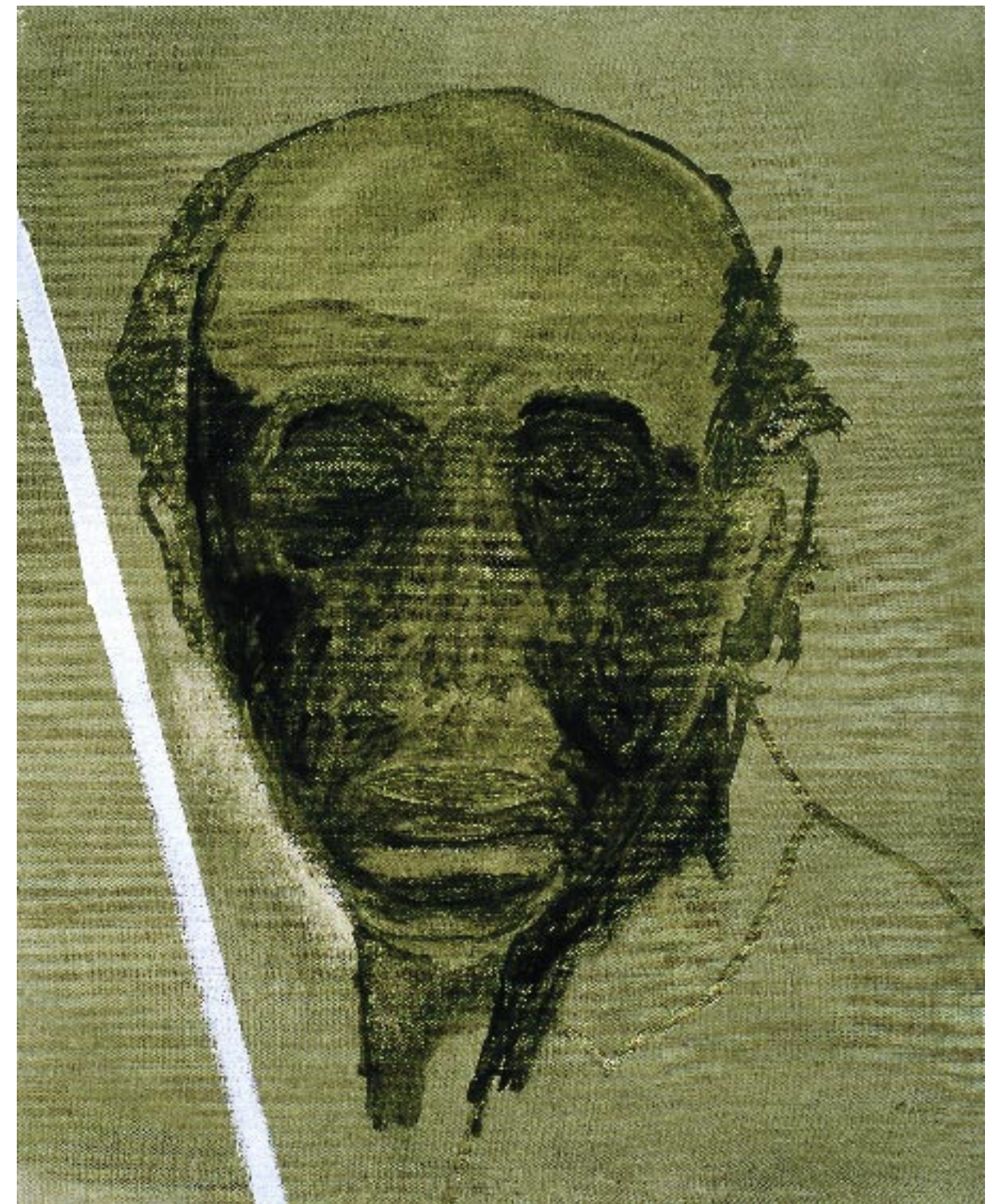
Si on en regarde d'autres, cette impression se renforce. Il y a un « portrait en négatif » où, bien que l'on saisisse instantanément la structure du visage, l'œil est intrigué par l'inversion des valeurs de lumière et l'on se surprend alors à regarder autrement ce que l'on a déjà vu, simplement parce qu'on le voit sous un autre jour.

Vous pouvez y ajouter ceux qui ont l'air d'avoir été effacés, érodés de la surface de la toile, ceux dont le pinceau n'a retenu que l'aspect d'une trace sèche dans la boue, comme une empreinte qui ne révèle que le relief brut de la forme et rien d'autre.

Ceux qui ont l'air d'avoir été enroulés sous des bandages épais ou ceux qui sont vus parfaitement de face, sans cou, sans attache avec un corps supposé, semblables à ces masques africains que l'on conserve pour honorer la mémoire des ancêtres disparus.

Chacun des ces autoportraits, à sa manière, se prête à un curieux manège, un jeu dans lequel le pinceau cherche à rendre visible des signes qu'il s'efforce aussitôt d'altérer ; car le désir est revenu en peinture de se laisser aller à voir sans perdre pour autant l'envie de penser.

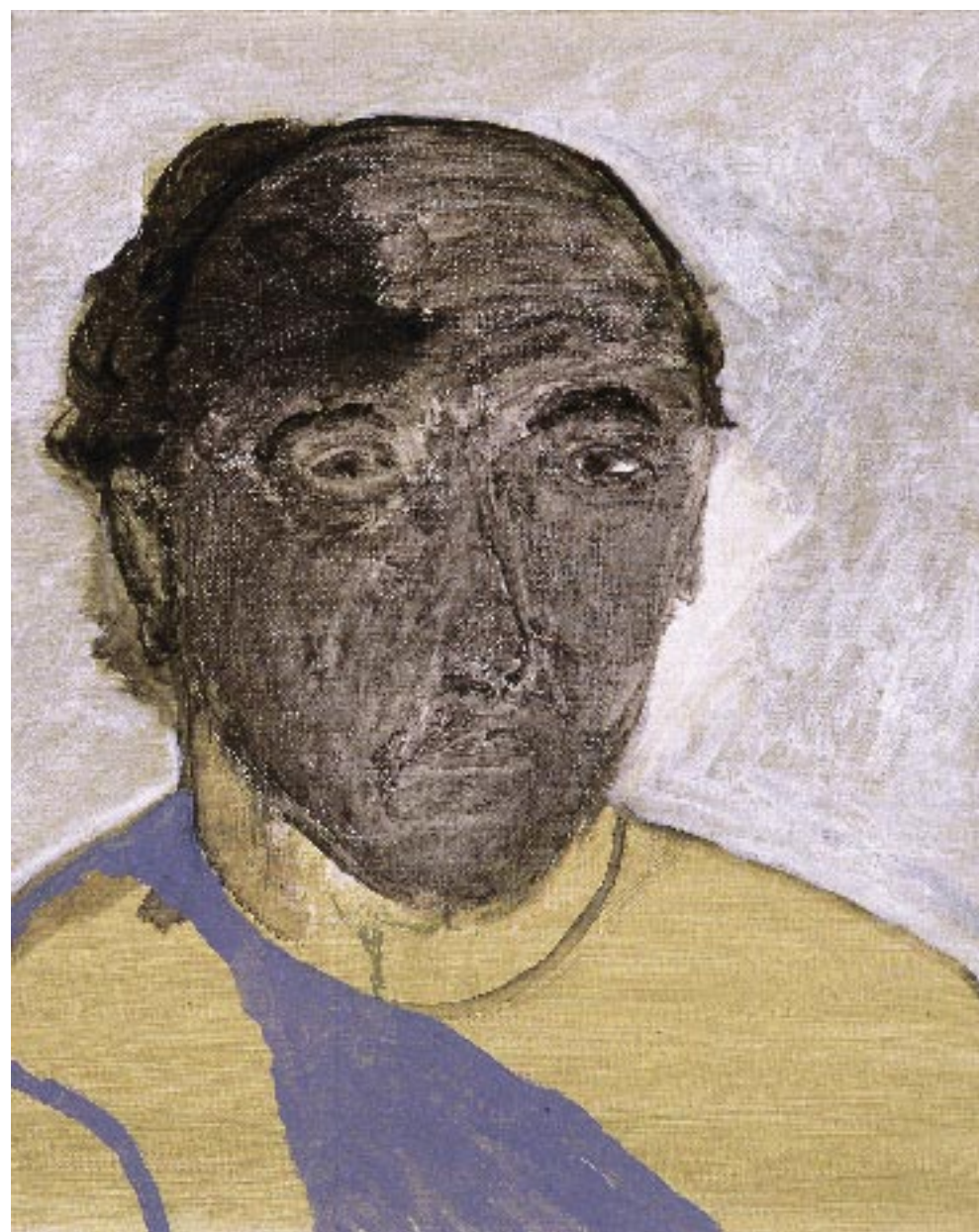
Francis Carrette



Monochrome vert-noir « verdaccio »

Huile sur toile 1997

46 x 37 cm



Autoportrait « verdaccio »
Huile sur toile 1997
46 x 37 cm





ALLIANCE AVEC LE REEL

Comme il est difficile, et comme aussi il semble paradoxal, en cette époque semeuse de perplexités, d'approfondir une lecture tout ensemble utile, active et critique de la peinture telle que l'Europe de ce début du XXI^e siècle tient encore et toujours à en souligner l'importance ! Après tant d'aventures qui, si nous consentons à tirer bilan, faillirent bien des fois lui coûter la vie, la priver des ressources, des règles, et des extensibilités, des défigements qui avaient été sa sauvegarde depuis la Renaissance et – sous condition de se reporter aux origines plus intempestives de l'image, fille du sacré et de son corollaire, le sacrifice, ou d'examiner ses sursauts, ses divergences d'avant toute espèce de conceptualisation – même au-delà, on note avec bonheur que les indices du désastre annoncé ne ressemblent qu'à des flammèches, à côté d'un bivouac, la nuit.

Mais voyons de plus près ce qui se passe, touchons à l'éveiller la Belle endormie. Le constat étonne : partout, en effet, on remarque que si un peintre décide, rouvrant le débat de la perception sensible, de la monstration, d'orienter la tâche pour avant tout la défendre, illustrer son principe, accomplir ses promesses d'immanence et de rupture, et ce au plan d'un langage soucieux de gratitude, d'attention envers les êtres, les choses, les événements, réceptif à ce que défait la mort également, il paraît inadmissible, à tout le moins d'un prix exorbitant, de tenir compte des mille et un détails, des multiples palliatifs dont il construit au long d'une existence, en elle, ce que peu à peu il apprend à considérer tel un secours de l'esprit. Le profilage règne et étend son emprise, les occasions de mélancoliser l'art augmentent leur pouvoir à nous contraindre à de fausses admirations, à nous intimider par leur grondement continu. Et l'on demeure frappé que le discrédit, hâtif et volubile, dont la peinture sous nos latitudes fait désormais l'objet, parfois sans relâchement, se justifie plus d'une fois de l'ample déconsidération vis-à-vis des images que le logos occidental, par à-coups, n'a pas hésité à traiter sur un ton claironnant, manichéen – voire doctrinal.

Les temps sont loin où Origène dissertait à loisir sur l'idole comparativement à la figure, l'une jugée trompeuse, l'autre seule capable de refléter « ce qui existe au ciel, sur terre et dans les eaux », mais toutes deux condamnables. L'interdit chrétien, dont on sait le peu de résistance qu'il a offert en pratique, a laissé place, très tôt, à une coutume fortement charpentée où cohabitent et se repoussent des thèmes divers, comme le statisme de l'artefact, l'harmonie des nombres, la diaphanéité de l'extase. Parler, dans ce contexte, de la démarche accomplie dans son atelier par Bernard Gaube, façon après tout moins générale à la fois et plus risquée de parler de peinture, incite à l'extrême prudence, et ce parce que les visibilité ordinaires se sont faites surabondantes, concurrentielles, massives, et que de nouveaux comportements esthétiques trament dans leur spirale un goût exclusif pour d'autres parisi optiques.

Faut-il, pour commencer, prendre en compte les parentés existant entre le désir de non-figuration du peintre tel qu'il l'a laissé transparaître lors de ses tentatives premières, et l'ambition récente, sans doute longuement mûrie à l'écart, d'un retour – mais on aura scrupule en ce cas précis à employer pareil vocable – à des voies qui flattent, qui exacerbent la référence, si ce n'est le surgissement de la réalité quotidienne, toute décentrement, ou de l'instant qui a été et qui a su accueillir sa propre disqualification, sa propre inconsistance ? Ou bien, option inverse, faut-il se rendre à l'idée que la donne conflictuelle, plus présente qu'on ne le pouvait croire au départ, l'emporte ici finalement sur n'importe quel autre enjeu ou espoir, et que le peintre, quitte à se faire mécomprendre, quitte à soudain se blesser à quelque obstacle inconnu, a subi plus qu'il n'a dirigé l'opération consistant à douer d'autonomie puis à réaffecter à la contingence, à la prose de l'être, les formes et les moyens dont il dispose ?

En demandant à son épouse un jour de poser alors qu'une minerve entrave son cou, c'est, d'un élan double, à la réalité incomparable du modèle que renvoie l'artiste qui achève son ébauche, et à cette mise en emphase d'une durée subécrite à la durée, d'une singularité sensorielle vécue comme intercalaire, comme relevant de la catégorie du transitionnel et fracturant toute assise épistémologique. Et lorsque l'enfant survient – après qu'a été exécuté le portrait de la mère de l'artiste, du frère de celui-ci, après qu'a été initiée la succession très maîtrisée, très caractéristique, très vitreuse aussi, happant le devenir, des autoportraits – et que cet enfant revêt par bravade le couvre-chef écarlate des héritiers des reines et des rois de jadis, voici que, contre l'appoint de la légende, contre l'anecdote redouté, contre le néant susceptible d'étouffer l'instinct à survivre et la proposition originale, le chercheur se mesure à des décisions qui le bouleversent de fond en comble et reconnaît l'instance qui le sollicite vraiment, une de ces percées fulgurantes de la représentabilité par quoi une attitude, une retombée de deux bras, deux jambes, ne se définissent que pour enjoindre la chair à ne pas trahir le regard. Puis les années passent et c'est le même petit garçon espiègle, mais déjà changé, et plus grave, cette fois trônant au milieu du cercle stellaire de ses jouets, qui indique que le climat de l'air tourne, à cette minute exacte, à l'orage, et que la foudre, celle-ci mentale autant qu'effective peut-être, menace d'éclairer d'une lueur trop pâle, trop morne, trop froide, les recouvrements de couches et de matières, les dilutions recrépies sans heurt que Bernard Gaube, qui ne cesse de veiller à rester crédible, à « désinvestir » son tableau, a maintenus unis afin d'ôter de son prestige à la pure apparence. Ainsi disparaît l'asphyxie qui vient avec les images, qui dénature la composition, la mine en surformalisant le sens.

Visitions ce lieu inclassable, arrêtons-nous au bord de cette route qui excède toutes les manières de se situer sur une carte : osons évaluer l'impact sur nous, immédiat, de toutes ces formes particulières faisant tomber comme sous un charme. On l'avait oublié, et l'attente auprès des toiles à peine désinstallées de leur chevalet confirme cette impression si densément ressentie à la vue de l'enfant à la toque rouge, certains repentirs, certaines fébrilités qui ne leur rentrent pas sur le contenu secret qu'elles distillent, les impermanences d'une technique qui doit beaucoup à la division de la touche, au brossage direct et nuageux, à la sprezzatura – toutes ces structures dévoilent, plus élémentaire que l'avancée produite, le conflit qu'engagent le signe et le sens. Et si elles pullulent et se nouent et se chevauchent, c'est que cette oeuvre, avec rien que le souci pressant de s'instruire sur la figure humaine, de l'identifier, de la retendre, de la dévoyer du statut homogène où elle se minéralise – autrement dit, et suivant l'argumentation soutenue il y a peu par Jean-Luc Nancy, de la désenchaîner de l'état de nature, instaurant de la sorte « la distance du retrait », précipitant « choc, confrontation, tête-à-tête ou étreinte » –, retrouve pour une part non négligeable, quoique recadrée par des schèmes, des modes qui l'assimilent à une volonté explicite de désaveuglement, l'inquiétude inhérente, et constitutive, pourrait-on dire, à la subjectivité moderne. Le retour à la figuration ? Non, car le terme est impropre : Gaube n'est pas retourné vers une patrie perdue, ce qui serait un imaginaire, une illusion symbolique – simplement, avec âpreté à déclore le sens, à désavouer l'abandon qu'il a connu lui-même à la puissance des signes, il vainc le piège que le signe toujours tend à imposer à la substantivité de ce qui est et dont le retrait de l'image énonce le tourment.

La chape de l'inquiétude, tout comme chez Manet, par exemple, le quel a plaisir ambigu à dissoudre un visage dans un miroir, ou comme chez Lucian Freud, notre contemporain, quand l'appétit érotique de ce dernier oppose sa virulence acide à l'étrangeté à se voir nu – c'est bien de cette expérience que nous entretient Gaube à travers le filtre de sa palette si souvent printanière, si souvent aussi imprégnée par zones, par efflorescences troubles, d'un désarroi capable de paralyser l'acte d'exister. Le peintre dévie de sa course, chauffe l'inquiétude, mais c'est par refus du passéisme – ; d'autre part, on le voit renoncer à la forme chargée d'affirmer la syntaxe dont elle est l'essence : ce qui au total signifie, le parcours ayant été lancé, ayant été échangé contre un autre, qu'il retire son aval, nouvelle montée d'inquiétude, aux notions, défendues par l'avant-garde, de configuration procédurale et d'asthénie stylistique. Toutefois, et comme par un besoin de compensation, il se réclame d'une ébriété elle encore plus fondamentale, ou, pour emprunter à la formule précise de Hegel manifestant le don du savoir, l'exultation à grandir en lui, à prendre recul face aux mirages métaphysiques, une « ivresse », soit donc une griserie liée à l'infini, jaillie du cœur de l'être, refoulant les anciens tressaillements. Et, partant de là, on désignera cette oeuvre comme à son tour porteuse d'une aporie, puisqu'à l'angoisse née de la mise en image du réel, d'un réel séparé de la transcendance, répond, dans l'évocation tout de même illuminante de la femme, de l'enfant, dans l'approche de ses traits individuels par le peintre, un bref, un parlant sourire, mais ni vain, ni assuré d'une quelconque victoire. La peinture qui fit rayonner la gloire d'un ordre lui préexistant, l'équilibre du vrai, le contact avec des valeurs, on s'aperçoit qu'en ces jours elle laisse entendre que l'on a égaré l'absolu, que les images ne sont que des fables, des mythes, jamais plus les ressorts contradictoires de la frustration et de l'apaisement, et nous voici les spectateurs d'une nature humaine à laquelle la joie, la joie paraît-il de demain ne s'accorde guère que dans les affres. La question, l'unique question qui se pose, est : Qu'avons-nous lieu de louer ?

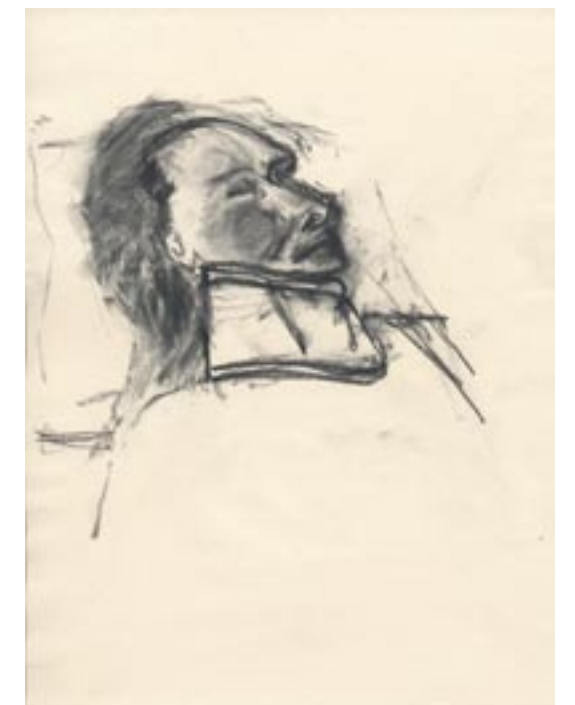


D'où suit que si l'envie démange, pour de bonnes raisons, d'entrer dans le travail en cours de ce peintre se vouant aux forces qui l'appellent, d'interpréter la vigilance sérieuse qui le requiert quant au contraste entre matérialité et pensée, il conviendra de montrer que Gaube depuis à peu près vingt ans ne s'est pas épargné lui-même dans l'économie des signes qu'il a retenus, ayant sans doute pour sa part admis – non sans une violence éprise moins du déchirement qu'elle cause que du danger qu'elle machine – qu'ils étaient une marge, un calcul, une privation d'être. Et de saisir pourquoi il s'est interrogé sur le territoire que ces signes emprisonnent, et pourquoi il a voulu que se rallument les prémices de la création. Déjà on pressent qu'il sait que des exigences pourtant drues peuvent résulter du déshonneur du mensonge, de l'afféterie, de la facilité poétique, ces faiblesses qui ont, depuis au moins la déclaration d'indépendance du faire proclamée par les Impressionnistes, fait verser beaucoup de ses pairs, à un moment ou un autre, dans le décoratif, sinon l'expressivité aliénante. Comme on remarque qu'il sait aussi bien que la figure, arrachée quasiment avec les mains à l'attraction du dehors, au vertige de l'indifférencié, peut glisser au simulacre, au masque, se pervertir, sauf à se garder, et c'est ce que pour sa part il revendique, du mauvais envoûtement qu'engendre l'oubli de cet impératif majeur qu'est l'horizon du sens.

Peut-être faudrait-il avant tout se livrer à une enquête sur la genèse de la maturité dont il est devenu l'acteur, lui qui a exploré les soubassements de son geste sur la toile en le juxtaposant à d'autres et qui, entreprenant de s'appuyer sur d'intimes circonstances, ne craint plus, comme d'abord il le fit, de se laisser désarçonner au plan de ses plus brillantes certitudes – l'aisance au maniement des outils, l'habileté au dosage des pigments – par une dimension d'invisible. – L'inquiétude, l'ivresse : des mots certes, des geôles encore plus sûrement, et des attitudes, des passions émancipatrices. En retournant de semaine en semaine, avec des interruptions, des absences dues au train courant, dans l'atelier de briques chaulées, sous la verrière, là où le peintre se penche sur le pouvoir de nommer, d'exalter l'ombre de la plénitude, on se découvre apte, justement au-delà de ces mots, à jouer d'un écart de nécessité et à fixer les inconséquences découlant du langage dès lors qu'il nous distrait, nous détourné du partage de soi en nous offrant une capacité énorme de recul devant les faits, devant ce prodige qu'est tout uniment chaque point du monde, chaque grain de la montagne, chaque larme sur une joue.

Regardons les toiles, quelques-unes très grandes, monumentales, et hautes, que Bernard Gaube a disposées au pourtour de la salle blanche, et essayons de transgresser les formes par ce qui en elles s'articule d'une pesanteur spécifique et compromet la médiation. La voie est déjà tracée, puisque le créateur s'est imposé de revisiter, de désassigner son dispositif, ne cachant pas qu'il refuse ainsi que son souci de s'attacher à l'existence se trouve freiné ou altéré par les lois qui le surdétermineraient, des lois associées à la censure – sociale, artistique, peu importe –, au devoir de « faire oeuvre », à la tentation de surimprimer à l'essor naturel un désir de différence et d'objectualité, à celle de cimenter un rempart d'exil. Ce temps d'effectuer le pas renvoie à la proximité de tout ce qui est, mais à rebours – comme si la poussée à peindre s'accroissait à la mesure d'un réel qui se creuse en avançant inlassablement le sentiment que l'image retrouvée ne veut pas être délimitée par ce qui la comble.

Aldo Guillaume Turin



Portrait de E. - 4 Dessins
Crayons sur papier 2000
28 x 21 cm



Portrait de E.
Huile sur toile 2002
46 x 37 cm

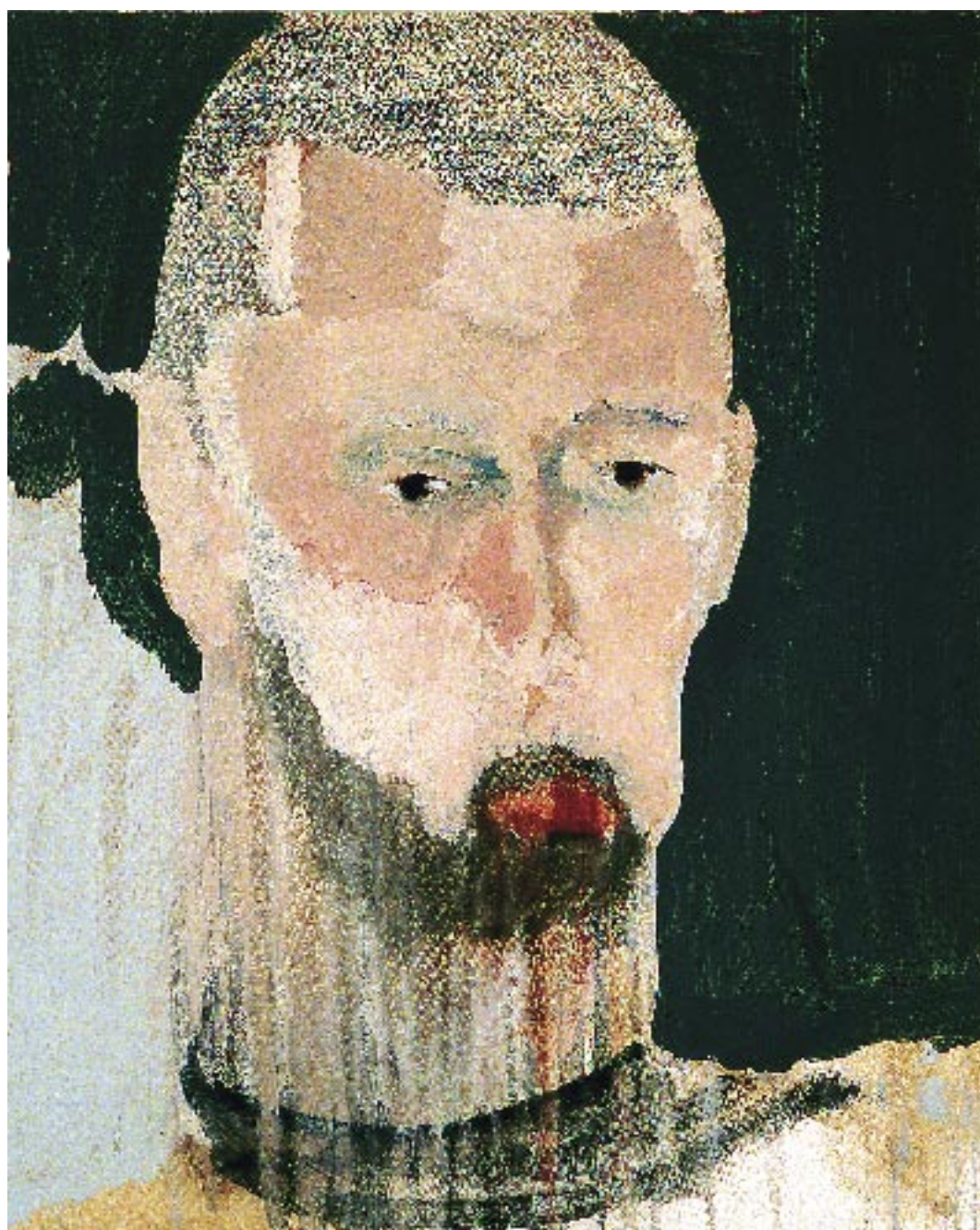


Portrait de E. - Bleu coeruleum
Huile sur toile 1998
46 x 37 cm

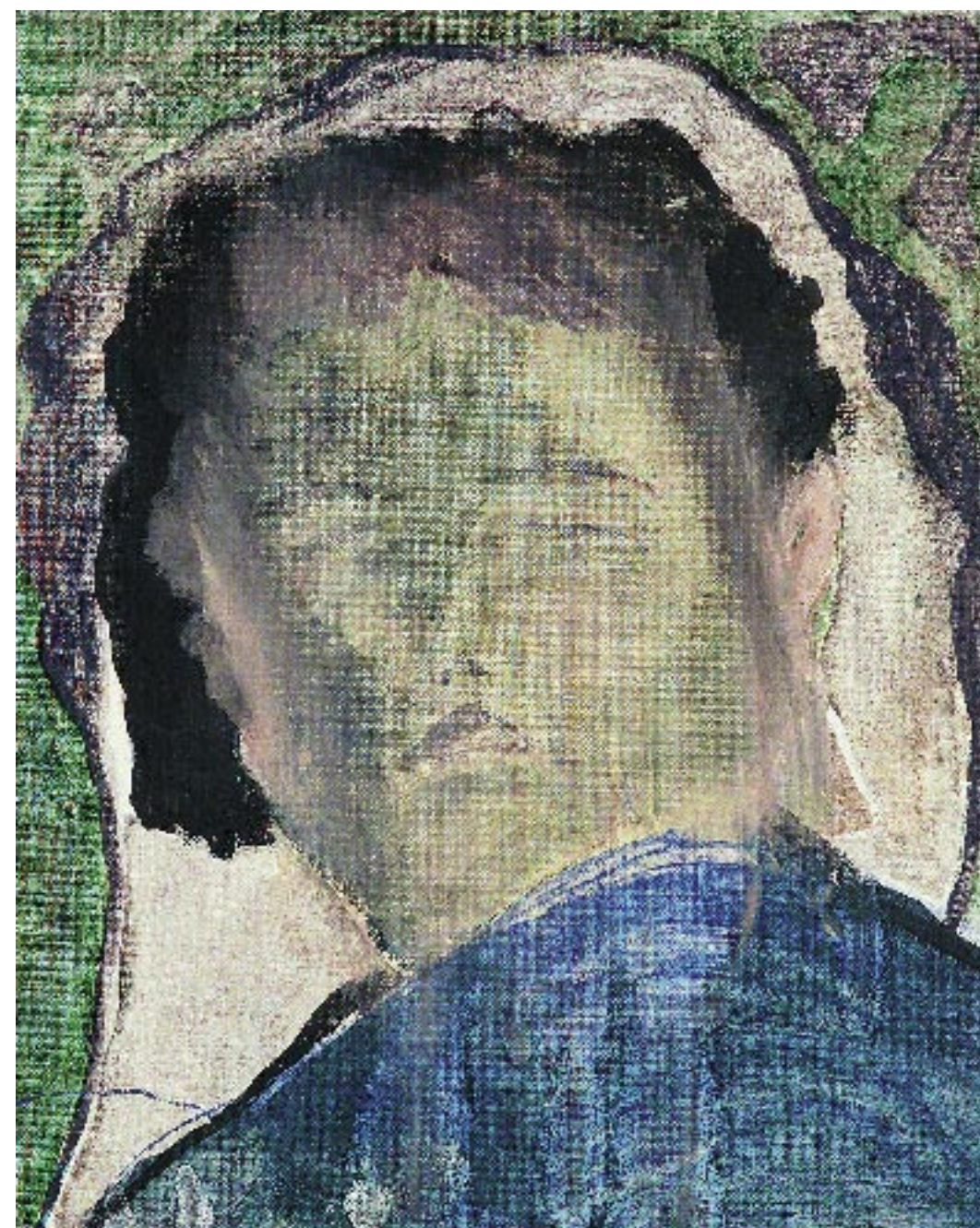




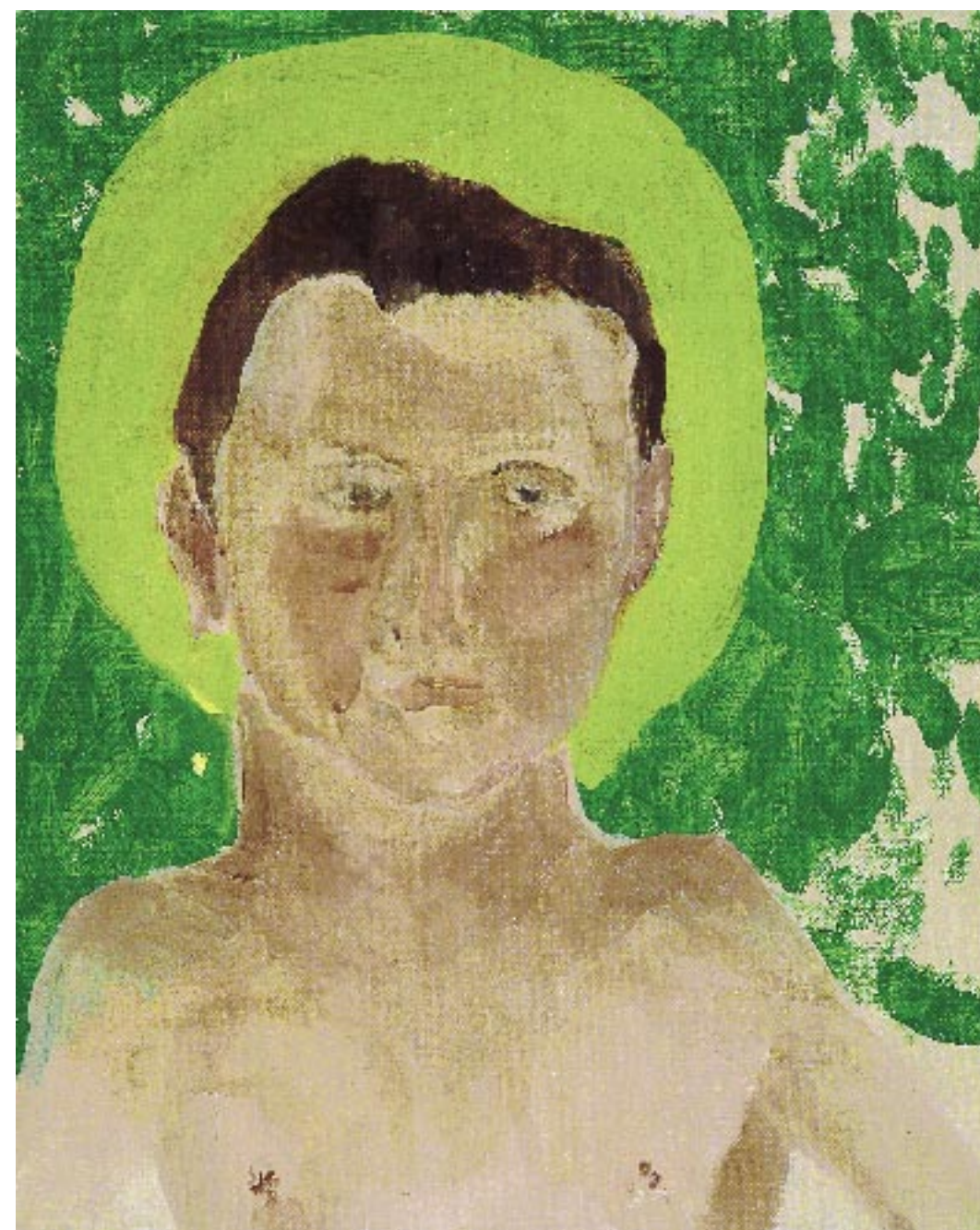
Potrait de O.
Huile sur toile 1998
46 x 37 cm



Portrait de G.
Huile sur toile 1998
46 x 37 cm



Portrait de C. en sommeil
Huile sur toile 1996-1998
46 x 37 cm



Portrait de C.
Huile sur toile 1997-2002
46 x 37 cm



Portrait de M.
Huile sur toile 2002
57 x 46 cm



M nymphéas
Huile sur toile 2002
160 x130 cm



Autoportrait
Huile sur toile 1998
46 x37 cm

«Bien sûr, la peinture c'est dérisoire.

Mais c'est le seul moyen que j'aie de m'approcher de la vie » Bram Van Velde.

Ce fut un lundi, jour de marché à Hannut que je rencontrai Bernard Gaube pour la première fois. Je somnolais dans l'étude de mon oncle, lorsque je le vis dans la porte d'entrée: le sourcil épais, le visage anguleux il portait un jeans et une chemise à carreaux. Le corps jeune, rude, d'une personne vivant en contact étroit avec la nature.

Je fus intrigué de rencontrer ce peintre dont mes amis m'avaient dit l'existence dans la région d'Avennes, petit village de Hesbaye, traversé par une rivière. Je n'avais jamais rencontré de peintre, et dans notre milieu de bourgeoisie rurale, être peintre signifiait en tout cas être différent, au même titre qu'un assistant social, un musicien, ou un missionnaire.

A ce moment en 1987, je m'intéressais à tout ce qui était ancien et je n'avais jamais vu un tableau dit « contemporain », à fortiori je n'avais jamais rencontré de peintre. Lors de ma première visite chez Bernard, tout me parut différent de ce que je connaissais: le dépouillement de la maison, la recherche et l'attention à obtenir dans son atelier la lumière adéquate, et bien sûr son rapport au temps. Le temps de la peinture: toute son énergie, tout son temps était consacré à la peinture: la pensée autour de la peinture et la mise en œuvre de sa peinture.

Je pensais alors qu'un tableau devait être décoratif, et qu'il était appréciable s'il était beau. Je ne m'étais évidemment jamais interrogé sur cette notion, mais je devais considérer à l'époque qu'une chose était belle si on me disait qu'elle l'était et si elle « cadrait » avec ce que je connaissais dans ma famille ou chez mes amis: je regardais le monde avec mes oreilles.

L'odeur de la couleur à l'huile, d'un parfum vanillé, m'indiqua d'abord que j'étais dans l'atelier d'un peintre. Je vis ensuite les tableaux soigneusement empilés contre les murs. Bernard entreprit de m'en présenter quelques uns. Ces tableaux ne « représentaient » pas un paysage, une figure... mais ils n'étaient pas pour autant abstraits. Il y avait alors dans ceux-ci la recherche du rythme, du mouvement, ainsi qu'une obstination à explorer, à entrer profondément à l'intérieur de soi, à sonder un monde, une nature auxquels le peintre participait. Bernard à ce moment était proche de l'expressionnisme abstrait, représenté chez nous par Van Anderlecht (Mortier est plus construit).

Déjà un face à face, avec la peinture, mais pas pour vaincre, pas de tauromachie. Pas de cri triomphant, pas de plainte non plus. L'énergie, la joie d'un artiste qui avait abandonné la céramique, pour expérimenter un nouveau support.

(15ans plus tard)

J'ai raconté à Brigitte que je rencontrais bientôt Bernard afin qu'il dresse mon portrait. Elle m'a paru surprise, me laissant entendre qu'il y aurait peut-être de la vanité là dessous. Brigitte est architecte et céramiste, sensible à notre monde en mouvement dans toutes ses dimensions. Je cherche donc à comprendre sa réaction. Dans notre société où l'image est partout, sur les murs, dans les journaux, ou à l'écran, une image complaisante ou violente, imposée souvent par la publicité, je cherche autour de moi quels sont les portraits, les images que nous choisissons de nous approprier. Dans la plupart de nos maisons de Hesbaye, qu'il s'agisse de constructions clefs sur porte ou de maison de famille, les habitants s'entourent d'abord de photos de leurs proches. J'y trouve aussi fréquemment des images pieuses, de la Vierge, de Thérèse d'Avila,... ainsi que des photos de Guy Coeme, ou Edmond Leburton, souvent coincées entre le chambranle de la porte et le plafonnage de la cuisine.

Elles témoignent d'un besoin de compassion. L'image d'un visage, le portrait, n'est pas accroché pour «décorer». Ce visage témoigne d'une nécessité. Il rend présent. Il établit une relation entre le représenté et le regardeur, il est mémoire.

Lorsque je demande mon portrait à Bernard - je procède ici à mon examen de conscience, mon auto-critique... - je ne crois pas rechercher ces préoccupations. Brigitte me pousse à réfléchir au sens de tout cela.

Il y a d'abord l'envie de partager quelque chose avec Bernard, de faire ensemble un morceau de chemin, de vivifier une relation basée à l'origine sur les rapports peintre/collectionneur.

J'ai rendez-vous samedi à 9 heures. Cassiel et Elisabeth m'attendent sur le seuil. Un rapide bonjour, ils partent nager. Bernard a préparé le café. Il m'invite ensuite à m'asseoir dans le fauteuil. J'ai pêché quelques livres au préalable dans sa bibliothèque.

Dans ce matin de mai, il fait beau, je peux souffler quelques heures: tout ici me rassérène. Après deux heures, Bernard a terminé une esquisse peinte à l'aquarelle. Je suis surpris du résultat: on dirait le portrait d'un instituteur de campagne, croqué par Marcel Pagnol, un dimanche après le dîner. Mon pull noir resté sur mes épaules paraît être un gilet de velours noir entrouvert. Mes cheveux sont effectivement trop longs, j'ai l'air de ce que je suis: bonhomme.

Deuxième tentative, un samedi toujours. Quelques dessins au fusain je crois. Je ne m'en souviens pas.

Pour la suivante Bernard a choisi une toile (50 par 40). Deux heures dans le fauteuil. Ici il s'agit de peinture: j'apprécie la souplesse du pinceau dans le col de ma chemise. Cet éclat blanc fait chanter le tableau. Bernard est un peintre rétinien comme Maurice Pirenne, ou Richard Heintz. Mon visage s'est creusé, le peintre a perçu que mes pommettes étaient trop saillantes. Ce tableau n'est-il pas trop beau. J'hésite.

Nouvelle tentative, quelques semaines plus tard. Dans le fauteuil je n'ose pas bouger. La semaine écoulée m'a préoccupé. Contracté, je ne peux tourner les pages de mon livre. Bernard peint maintenant plus rapidement: il reconnaît la structure, l'ossification de mon visage. Je n'ose pas regarder la préparation de ses couleurs; pourtant chez ce coloriste rare (Bernard utilise des tonalités qui n'appartiennent qu'à lui) la couleur est élaborée avec justesse. Le résultat me consterne: il m'a pris de face le cadre resserré sur mon visage. J'ai une tête de taureau, les cheveux encore trop longs, front large dégarni, je suis raide comme un animal qui sent l'abattoir. Tout est noir - forcément puisque je porte un pull noir. Notre homme ne cherche pas le joli tableau, les harmonies délicates, le portrait ressemblant.

Je dois pourtant admettre que le tableau est juste. Il me semble maintenant que c'est le tableau qui m'a fait voir dans quel état je suis, non pas la longueur de mes cheveux, mais à l'intérieur, la lassitude... De la même manière ce sont les derniers tableaux «tartinés» de Pierre Tal Coat qui m'ont fait regarder puis aimer les champs labourés, gorgés d'humidité sur nos plateaux hesbignons écrasés par le ciel de novembre.

La peinture de Bernard est signifiante. Elle n'est pas représentante. Laisser à mes enfants un portrait de leur père à quarante deux ans ne me semble pas intéressant à moins qu'ils n'y perçoivent cette

nécessaire fêlure, qui nous ramène à la vie. Au vivant, complexe, capable de bien plus, fragile aussi. Cette peinture nourrit, questionne, défie celui qui accepte de laisser ses valises sur le trottoir. Elle interpelle par des moyens plastiques ma perception de moi-même s'il s'agit d'un portrait, mais plus largement du monde.

Depuis que je fréquente le monde de l'art, que je rencontre des artistes, j'observe que le terme «beau» est banni. D'une manière générale les artistes que je considère préfèrent le «vrai» au «beau». Un tableau ne peut être beau qu'accidentellement dit Pol Piérart.

Je pense à Bram Van Velde, à la débâcle à laquelle nous ne pouvons échapper. Non pas la jolité ou non du tableau, non pas la ressemblance, mais au fond à la nécessité de toujours reprendre notre métier avec obstination, de creuser les mêmes sillons. Je pense à la difficulté de tenir debout, aux faux semblants, à nos peurs, à la part d'ombre, aux idoles, aux stars du marché de l'art. Je pense à Robert Filio: l'art nous montre que la vie est plus intéressante que l'art.

Bernard accepte de ne pas bien peindre. Il a fait le tour des harmonies de couleur, des gestes de peintre, il connaît l'importance du fonds, de la tranche du tableau, des glacis, des belles matières. Il sait que cette Virtuosité risque de mener au beau «produit» commerciable.

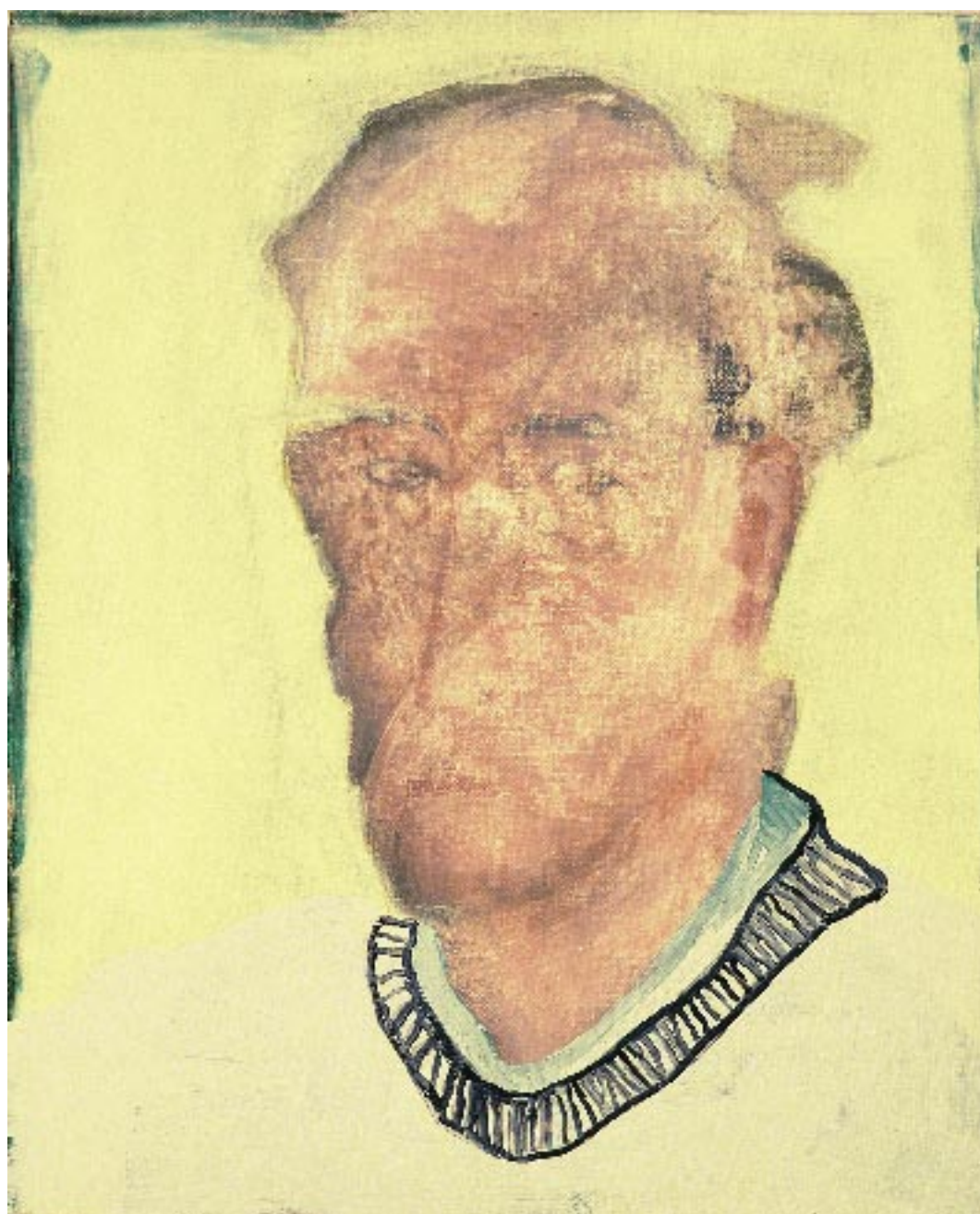
Au contraire les apparentes faiblesses (autodidacte en peinture, il n'a jamais suivi d'enseignement du dessin ...) sont faites siennes, acceptées, creusées, avec obstination, avec simplicité, mais avec ferveur aussi. L'attitude qui consiste à se montrer soi, le plus transparent possible, donne au travail une vérité, une justesse. Ne pas vouloir, être le plus fragile, le plus réactif possible. Bernard est un œil qui écoute. Je pense à la série de dessins montrée il y a quelque temps à Huy. Le dessin occupe une place importante chez Bernard. C'est sa part intime; le dessin apparaît aussi après qu'il ait «tout expérimenté en peinture». Ce dessin hésitant, apparemment maladroit, est étranger à celui des peintres qui, sachant parfaitement dessiner, utilisent une manière pour être plus

(Im)pertinent, Bernard ne cherche pas une manière, il accepte de montrer son travail avec pudeur, avec ses générosités, ses manques, ses pertes, ses ombres.

Son dessin est plus proche de l'Art Brut par sa vérité, par sa simplicité, par sa ferveur. Bernard Gaube est un primitif. Il pourrait avoir pour parent le (grand) peintre méconnu, Georges Le Brun, originaire de Verviers, mort en 1914 sur l'Yser. Après avoir beaucoup voyagé, ce peintre s'est retiré dans un petit village des Fagnes où, avec des moyens apparemment élémentaires, il a peint et dessiné avec obstination des paysages silencieux et des paysans au travail. Georges le Brun, plus attaché à la vérité qu'au succès, résiste au courant, dit son biographe Emile Desprechins.

Après la foire de Bruxelles, je programme mes prochaines escapades: Paris, le quartier du marais, Bâle en Juin, la Biennale de Venise ensuite Et pourtant je sais qu'il ne s'agira là que de divertissement, d'essayer de tromper son ennui, voire son angoisse. Ces rassemblements sont des supermarchés fréquentés par les amateurs qui n'ont pas faim. Les artistes qui comptent sont ceux qui se vendent. Comment résister. Comment trouver un autre sens que celui du commerce. Comment ne pas céder au besoin de se sentir rassuré par des achats «comme de bien entendu».

Je dois conserver à l'esprit la peinture de Morandi, de Bram Van Velde, de Maurice Pirenne et de Pierre

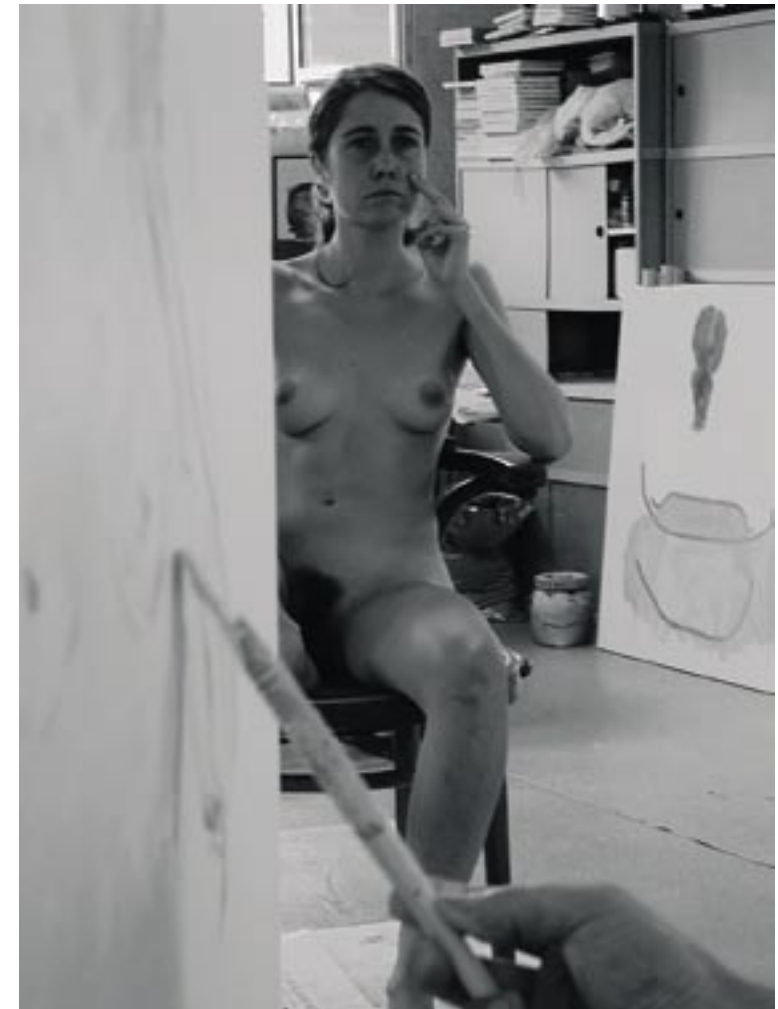


Autoportrait Jaune
Huile sur toile 1997-2000
46 x 37 cm

Tal Coat. De l'« œuvre » plutôt que de la « peinture ». Parce qu'on ne peut pas tricher. Si à l'intérieur le peintre n'est pas juste, si c'est fabriqué, il peut faire quelques bons tableaux, mais pas davantage. Pour cette raison, accompagner un peintre, suivre son travail, avec obstination, avec incompréhension ou émerveillement, constitue une expérience positive, voire excitante.

Ce lundi de pentecôte, je reviens avec un auto-portrait de Bernard sous le bras. Damien mon fils de 13 ans prévient: «Papa arrête d'acheter des trucs de nul. Achète des Picasso ou des machins comme ça

Philippe Crismer. Hesbaye. Mai/juin 2003.

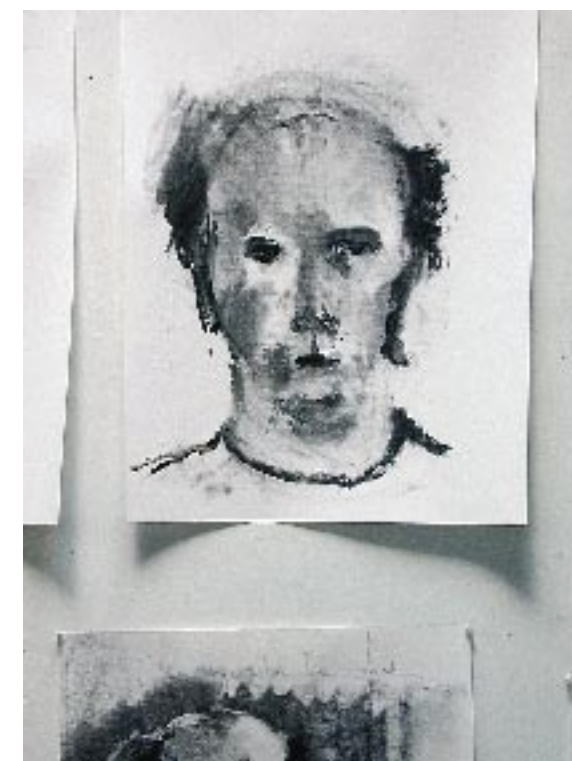




Le Suaire de Marie
Huile sur toile 1997-1998
46 x37 cm



Autoportrait Paysage Vert
Huile sur toile 1996
92 x 74 cm





Autoportrait Drapeau « Les tuiles d'échantillons »

Huile sur toile 1996

46 x 37 cm



Autoportrait Simiesque « Les tuiles d'échantillons »

Huile sur toile 1997-2001

46 x 37 cm

« Tu vois, la façon dont j'ai occupé l'espace intérieur de ce tableau où j'ai été remettre des pseudo-paysages. En fait ce tableau a existé à un moment donné uniquement par son espace, signifié comme tel. En quelque sorte une image de tableau abstrait. Il a été exposé comme tel, admiré comme tel.

Un jour, je suis repassé devant ce tableau, et j'étais alors en pleine découverte de la transparence, en expérimentation de glacis et de médium. Face à ce tableau ce fut comme une illumination. Je ne pouvais plus supporter son opacité uniforme qui réduisait celui-ci à un seul temps, du moins dans la couleur. Je l'ai donc repris pour y introduire un rythme à deux temps dans la qualité de la couleur, usant de lui comme d'une tuile d'essai. L'apport de la transparence prit la forme d'une pseudo-iconographie faisant référence au paysage. Puisque c'est bien connu, les peintres peignent des paysages. Donc, j'ai fait comme si.

Par ailleurs comme il s'agissait aussi d'une tuile d'essai, j'y ai indiqué les couleurs, les ai désignées à l'aide de mots au sein de la surface. J'y ai introduit ces éléments dont les signifiés font référence à la peinture mais qui dans leurs signifiants respectifs sont clairement des éléments picturaux du tableau.

Et il se fait que ce tableau aujourd'hui me parle, me touche. Il parle à mon enfance.

Et il parle et touche d'autres personnes. Je pense qu'il est redevenu tableau, comme l'on devient oiseau.

Est-ce un faux tableau ou une fausse tentative de peindre ?
Une grosse partie de la question se joue là dans ma peinture.»

Extrait de « Bernard Gaube - Conversation avec - Baudouin Oosterlynck » Edition Tandem 2003



Tuile d'essai Paysage « Les tuiles d'échantillons »
Huile sur toile 1994-2001
46 x 37 cm

Philippe Vandenberg (1952)

Peintre à Gand. Compagnon de route et témoin de Bernard Gaube depuis 1989

Aldo Guillaume Turin

A partir de 22 ans, voyage à l'aventure, mais c'est un avant-projet. En Egypte, le séjour bref dans une tombe qu'il visite lui fait entrevoir l'écriture comme une trace. Revenu en Europe sur une décision qu'il ne comprend pas, il suit les cours de Roland Barthes, et s'éloigne ensuite. Une période s'achève où est née l'impression que le magistère critique déliait de l'immédiateté.

Sémiologue, il tente simplement de parler - et c'est pour reconnaître toujours que le devoir de théorie n'inclut pas assez nos intimes frémissements.

A publié aux Cahiers du Double et aux Editions des Cendres, à Paris, où il participe aussi à Critique.

Rédacteur temporaire dans plusieurs revues dont, à Liège, Flux-News. Consacre du temps à un journal intime que la revue Archipel, à Anvers, a accueilli par fragments. Se propose d'en passer encore plus à achever une enquête commencée il y a quinze ans à propos de Piero della Francesca, sur les terres où il vécut, au Quattrocento, et où peut-être il fut seul à peindre l'hésitation entre l'or et l'être.

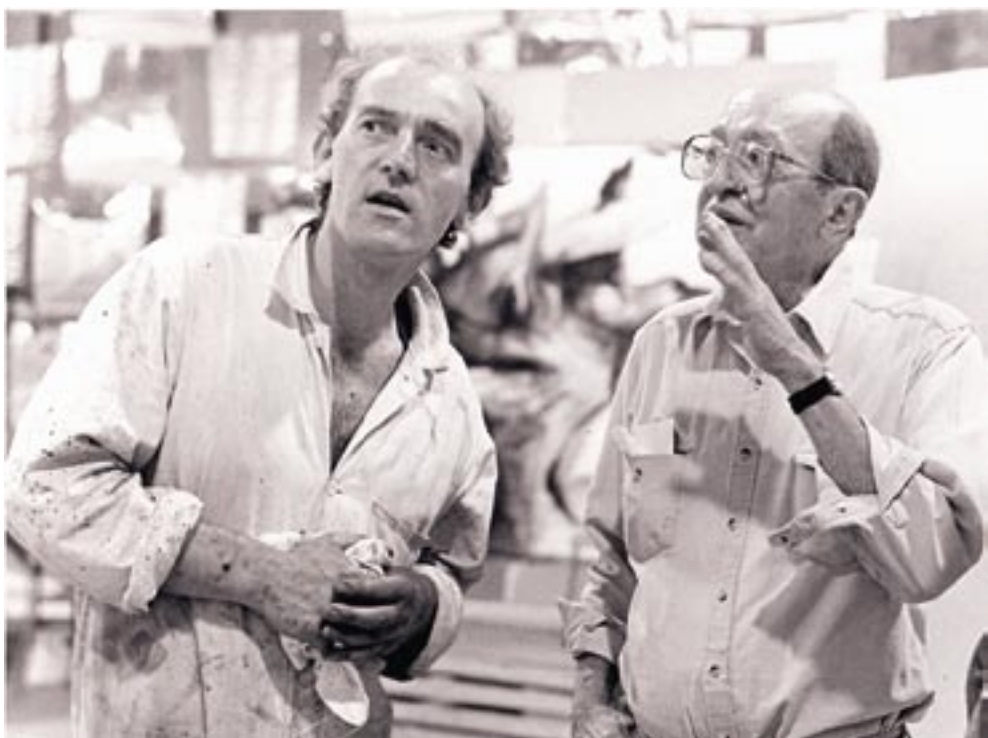
Francis Carrette

Négociant en oeuvre d'art.

Commissaire d'expositions (« F.Shirren » 1999 - «Les peintres du Silence » 2001.)

Philippe Crismer

Juriste et jardinier en Hesbaye. Attend de la peinture qu'elle provoque, nourrisse, voire déchire son regard sur le Monde.



Clement Greenberg et Bernard Gaube - Baie Saint-Paul, Québec
Journal «Le Devoir», Montréal, samedi 22 août 1987.

Bernard Gaube

Né à Kisantu (Congo), le 12 juillet 1952.
Il se consacre à la céramique de 1972 à 1980, et montrera son travail lors de différentes expositions personnelles et de groupe (Belgique, France, Allemagne, Autriche, Etats-Unis).
Des œuvres sont présentes dans différentes collections privées et publiques, en Belgique et à l'étranger.

Autodidacte, à partir de 1979, son activité principale devient la peinture.
Il vit et travaille aujourd'hui à Bruxelles.
Il est chargé de cours de 1995 à 2001 au sein de l'Académie Internationale d'été de Libramont.
Conférencier à l'Ecole supérieure des Arts plastiques et visuels de Mons.

Expositions Personnelles

- 2003 Liège, Galerie Flux.
Marchin, Centre Culturel de Marchin.
- 2001 Huy, Galerie Juvénal. « Le monde de l'enfance »
- 1999 Bruxelles, Galerie Pierre Hallet. « 1989-1999-un choix »
Paris, Galerie Véronique Smagghe & Simone Kervern.
- 1997 Bruxelles, Galerie Rodolphe Janssen.
- 1995 Oostende, Galerie Magnus Fine Art.
Bruxelles, Galerie Gille-Stiernet. « Trois fois rien, c'est déjà quelque chose »
- 1994 Bruxelles, Galerie Rodolphe Janssen.
Liège, « Salle 7 », Bernard Gaube, « Ex-Position ».
- 1992 Bruxelles, Galerie Rodolphe Janssen.
- 1991 Bruxelles, Galerie Gokelaere & Janssen.
Namur, Maison de la Culture, Bernard Gaube, « deux et deux font dix »
Fribourg (Suisse), Galerie Jean-Jacques Hofstetter.
Liège, VI Charles Magnette Art Gallery.
- 1989 Bruxelles, Galerie Carette & Cité Fontainas.
Montréal, Galerie Trois Points.
- 1988 Middelkerke, Galerie Het Oog. Introduction L.Madelein.
- 1987 Herstal, Galerie Gloria Mathijs.
Fribourg (Suisse), Galerie Jean-Jacques Hofstetter.
- 1986 s'Hertogenbosch (Hollande), Galerie 96
Rotterdam, Galerie Het Draaipunt.
Bruxelles, Galerie La Main.
Bienne (Suisse), Galerie Muck.
Mons, Banque Bruxelles Lambert.
Namur, Banque Bruxelles Lambert. Introduction Cl.Lorent.
Gand, Galerie C.D.
- 1985 Klagenfurt (Autriche), Galerie Carinthia.
Luxembourg, Galerie La Cité.
- 1984 Bruxelles, Galerie La Main.
Luxembourg, Galerie La Cité.
Herstal, Galerie Gloria Mathijs.
- 1983 Jambes (Namur), Galerie Détour.
- 1982 Jehay-Bodegnée (Liège), Galerie Le Vieux Tribunal.

Expositions Collectives

- 2003 Bruxelles,
2001 Bruxelles, « 30 minutes d'art contemporain », Chirurgie plastique- du corps à l'âme.
2000 Liège, Musée de l'Art wallon de la Ville de Liège, « Un double regard sur 2000 ans d'art wallon »
1999 Bruxelles (Botanique), « Liberté, libertés chéries ou l'art comme résistance à l'art ». Délémont (Suisse), S.P.S.A.S., Espace Art Contemporain.
Bruxelles, Foire d'Art Actuel, Galerie V. Smagghe & S.Kervern (Paris).
1998 Bruxelles, Foire d'Art Actuel, Galerie V.Smagghe (Paris).
Lyon, Galerie V.Smagghe & S.Kervern. « Corps, Accords ».
1997 Bruxelles, Foire d'Art Actuel, Galerie Rodolphe Janssen. « Made in Belgium ». Marchin, « Pays », Centre Culturel de Marchin.
1996 Bruxelles, Galerie Rodolphe Janssen. « Bonne Année »
Gand, Galerie Moving Space, édition « Le Chemin » avec Aldo Guillaume Turin.
1995 Liège, Espace B.B.L. « Rencontre »
Bruxelles, Foire d'Art Actuel, Galerie Rodolphe Janssen.
Bruxelles, Galerie Rodolphe Janssen, « Bonne Année ».
1994 Verviers, Musée des Beaux-Arts. « Rencontre »
1993 Bruxelles, Foire d'Art Actuel, Galerie Rodolphe Janssen.
1992 Oostende, « Easter in Oostend », Contemporary Art Confrontation, Galerie Dialogo.
Gand, Campo Santo, "Facetten van Abstract Hedendaags Expressionisme".
1991 Bruxelles, Galerie Rodolphe Janssen.
1990 Bruxelles, Galerie Gokelaere & Janssen.
1989 Malmédy, invité au premier Symposium international d'offset d'art.
1988 Paris, Salon de Montrouge.
1987 Namur, Maison de la Culture, « Abstraction 87 ».
Baie Saint-Paul (Canada), invité au Symposium International de la Jeune Peinture.
Réalisation de deux toiles (dyptique 300x300 cm) pour le Centre d'Art Contemporain de Baie Saint-Paul. Rencontre avec Clement Greenberg.
1986 Liège, Foire d'Art Moderne, Galerie La Main.
Stockolm, Foire d'Art International, Galerie La Main.
Namur, Maison de la Culture, « 50 Artistes, 50 Dessins ».
Bruxelles, Palais des Beaux-Art, Sélection « Prix de la Jeune Peinture ».
Cologne, Foire d'Art Contemporain, Galerie Gloria Mathijs.
Namur, Maison de la Culture, « 4^{ème} Triennale des Artistes de la Province de Namur ».
1985 Bruxelles, Galerie La Main, Galerie des Galeries.
Cagnes-sur-Mer, Festival International de Peinture.
Jambes (Namur), Galerie Détour.
Cul-des-Sarts, « 3^{ème} Biennale Internationale du Petit Format de Papier ».
Liège, Musée d'Art Moderne, « Biennale Européenne de la Gravure Contemporaine ».
1984 Jambes (Namur), Galerie Détour.
Bâle (Suisse), « Art15'84 », Galerie La Main.
Flémalle, Centre Wallon d'Art Contemporain, « Tendances et Projets ».
Bruxelles, De Tinne Pot, « Confrontation 84 ».
Baden (Suisse), Galerie Im Trudelhaus Baden.

- 1983 Bruxelles, Galerie La Main, « Petits Formats ».
Paris, « Réalités Nouvelles ».
Bâle (Suisse), « Art14'83 », Galerie La Main.
Bâle (Suisse), « Sonderchau », Selection de la Communauté Française de Belgique.
Namur, Maison de la Culture, « 3^{ème} Triennale des Artistes de la Province de Namur ».
1980 Bruxelles, Galerie La Main, « Support papier, Volume de terre ».

Collections

Ministère de la Communauté Française de Belgique.
Banque Nationale de Belgique.
Banque Bruxelles Lambert.
Crédit Communal de Belgique.
Winterthur S.A.
Zurich Assurance, Belgique.
Collections privées en Belgique et à l'étranger.

Documents

Emission « Rencontre avec Bernard Gaube », R.T.B.F., Michèle Cédrique. 9 mars 1983.
Emission « Art Magazine », R.T.B.F., Christian Bussy, 18 mars 1983.
Cahier d'Art Contemporain, « Bernard Gaube », co-édition Galerie La Main, mars 1984.
Film « Nomade, Bernard Gaube », Marie-Christine Lambert.
Production Atelier Jeune Cinéaste/C.B.A., novembre 1984.
Emission « Cargo de Nuit », Peinture en direct avec le groupe de rock quebecquois.
Monographie « Bernard Gaube », introduction Claude Lorent. Coédition Galerie Carette, janvier 1989.
Emission « Intérieur Nuit », « Portrait d'un critique, Stéphane Penxten ». 1992.
Monographie « Bernard Gaube », conversation avec Baudouin Oosterlynck. Edition Elibeduo 1995.
« Bernard Gaube - Conversation avec - Baudouin Oosterlynck ». Edition Tandem 2003
« L'exercice d'une peinture » Cahier n°1 - Bernard Gaube. Edition Elibeduo 2003.
Repris dans différents catalogues d'exposition.

Prix, distinctions et résidences

- 1984 Oostende, Prix Europe, médaille de bronze.
1986 Oostende, Prix Europe, médaille de bronze.
1987 Baie Saint Paul (Canada), invité au Symposium International de la Jeune Peinture.
1989 Malmédy, invité au Premier Symposium International d'offset d'art.
1997 Invité en résidence à la Fondation d'Art de la Napoule, Fondation Henry Clews (France)
1998 Reçoit le Prix « Gustave Camus » de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique pour l'ensemble de son œuvre.
Reçoit un Prix de la Région Wallonne pour le projet de réalisation d'une tapisserie
« Espace 1,2,3 – Cadmium Jaune » 7 x 2,7 m.



« Entre une très grande naïveté et une inconscience clairvoyante, je crois.
J'aimerais tellement être peintre ... tel que mon imaginaire me le raconte.
Je crois que ma peinture est effectivement une peinture du faire. Ce que tu appelles l'œuvre ne se dévoile que dans ma pratique de la peinture, dans une mise au jour de fragments épars et qui font corps.
La métamorphose de l'œuvre est tributaire de chaque tableau déposé, bien au-delà des séries de tableaux. »

Extrait de « Bernard Gaube - Conversation avec - Baudouin Oosterlynck » Edition Tandem 2003

Crédits Photographiques : Luc Scrobiltgen, Mara Pigeon et Bernard Gaube.

Conception, réalisation et mise en page du Cahier n°1 : Bernard Gaube.

Achevé d'imprimer à Bruxelles en septembre 2003 sur les presses de l'imprimerie Auspert & cie.

Dépôt légal Bibliothèque Royale de Belgique D/2003/Bernard Gaube, auteur-éditeur.

© 2003 Bernard Gaube ; les auteurs.

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

Nous remercions vivement les différents intervenants qui nous ont apporté leur avis et leur aide, leurs appuis financiers dans la réalisation de cet ouvrage, dont nommément le Ministère de la Communauté Française de Belgique.