

« Ce n'est pas la perle qui fait le collier, c'est le fil »¹

Entretien avec Gauthier Hubert

François de Coninck : Lors de notre dernière conversation, tu as beaucoup insisté sur le fait que tu considérais ton exposition personnelle au Botanique² comme une exposition *introspective* plutôt que *rétrospective*. Cette orientation est encore plus marquée dans les pages de ce livre où, désirant mettre l'accent sur le processus de travail qui est le tien, tu as pensé le choix, la présentation et les annotations de tes œuvres comme un exercice de revisitation de ton travail sur ces vingt dernières années. Le moteur de ce processus, c'est que tes peintures se génèrent les unes les autres. D'où ce mot de *généalogie* que tu emploies pour désigner le cheminement mental qui est le tien : ce mot oriente cette sélection réfléchie de peintures qui sont reliées les unes aux autres par des filiations que nous allons explorer ensemble. Car c'est en prenant la généalogie à l'envers – en remontant le courant de toutes ces années de peintures, en retraçant un parcours, en établissant le rhizome de ces multiples arborescences thématiques, langagières ou techniques – que tu peux aujourd'hui prendre conscience et formaliser le fait qu'une peinture d'il y a plus de vingt ans est reliée, par un cheminement complexe, à la toute dernière que tu as faite. C'est en remontant tous ces fils que tu tires un à un que des filiations, et donc des sens inaperçus t'apparaissent soudain.

Gauthier Hubert : Oui, c'est tout à fait ça. Je tiens d'abord à préciser que cette exposition au Botanique n'a pas été le déclencheur de cet « exercice généalogique » : il accompagne mon travail depuis le début ; il est à l'œuvre dans la plupart de mes peintures. Simplement, je ne m'étais encore jamais plongé dans la restitution formelle d'un tel exercice : je ne l'avais pas encore « mis à plat » dans le cadre d'une publication comme celle-ci où je montre, explicite et détaille les filiations souterraines entre mes peintures. J'ai donc choisi en effet de retracer une généalogie parmi d'autres, qui relie différentes peintures de différentes époques – elles s'étalent sur un temps long puisque je remonte jusqu'en 1999. J'ai constitué un groupe de peintures pour expliciter le cheminement de ma pensée à travers ma peinture, la façon dont je fonctionne. Car je veux mettre le curseur sur l'importance de ma méthode de travail plutôt que sur la peinture en soi. Je procéderai à rebours : en remontant le temps. Je suis parti d'une de mes toutes dernières peintures : *Portrait d'un berger allemand* (2020). C'est elle qui clôt la généalogie présentée dans les pages qui suivent. J'aurais pu tout à fait démarrer cet exercice généalogique par une autre peinture mais alors j'aurais eu tout autre chose comme résultat – par exemple, si j'avais choisi *La Mer morte face à la Jordanie* (2020), je serais parti dans une autre direction, sur une tout autre sélection de peintures – et donc, aussi, sur d'autres versants du cheminement de ma pensée.

¹ J'emprunte cet aphorisme de circonstance à Louis Scutenaire.

² L'exposition personnelle de Gauthier Hubert au Botanique se sera tenue en deux temps : du 3 au 29 septembre 2020 eut lieu un premier accrochage, sous le titre « Réunions familiales » (un goût de liberté) ; du 15 octobre au 15 novembre 2020 un second, sous le titre « ...Fils de... » (les retrouvailles).

Dans *Portrait d'un berger allemand* (2020), un homme blond se tient face à nous et contemple le ciel. Il est enveloppé d'une sorte d'*aura*. J'ai peint un berger avec son bâton : c'est quelque chose d'assez lumineux. Si le thème du berger est lié au mystique, le syntagme « berger allemand » nous fait évidemment penser à un type de chien bien particulier. Il y a un chien à côté du berger mais ce chien a presque l'aspect d'un mouton – on voit aussitôt que c'est un caniche, en réalité, et non pas le berger allemand qu'on a tous en tête quand on découvre le titre de la peinture. Or ce terme « caniche », quand on le prononce en allemand, c'est une question : *Kann Ich ?* C'est-à-dire : « Puis-je ? » Elle est inscrite sur la toile, à la droite du chien. La présence d'un caniche dans cette toile signe une première filiation : en effet, le caniche apparaît déjà dans un tableau de 2019 intitulé *Kann ich eine Sonntagsmalerei sein ?* – « Puis-je être une peinture du dimanche ? » – qui représentait quelque chose de moche : un genre de caniche nain posé sur un fond rose un peu délavé.

FdC : C'est donc la première peinture à laquelle tu relies ce *Portrait d'un berger allemand* ?

GH : Quand je travaille sur un sujet, je commence par écrire un titre ou noter, fixer une idée par rapport à une technique ou par rapport à une image. Ainsi, j'ai écrit le titre du tableau, *Portrait d'un berger allemand*, bien avant de peindre ce caniche à côté du berger. Mais le fait d'avoir déjà peint un petit caniche dans un autre tableau a hélé et alimenté un complément dans la création de cette nouvelle image – c'est-à-dire : la présence du chien à côté du berger allemand, ce chien qui n'est donc pas un berger allemand mais un caniche et qui suggère phonétiquement, en allemand, une forme de question : *puis-je ?* Or cette question se retrouvait déjà, d'une certaine manière, dans *Kann ich eine Sonntagsmalerei sein ?*, cette peinture qui se voulait ennuyeuse – à la façon dont l'est la peinture pratiquée par des « amateurs du dimanche ». Donc « Puis-je être une peinture du dimanche ? », c'est la question que semble nous adresser ce caniche très laid – elle est aussi écrite à même la toile, ici. Je précise enfin que, outre cet élément figuratif qu'est le caniche et les éléments de langage dont il est le vecteur, on retrouve aussi dans *Portrait d'un berger allemand* la palette des couleurs qui composait *Kann ich eine Sonntagsmalerei sein ?*

FdC : C'est donc une généalogie multiple ou pluridimensionnelle : la technique, la matérialité de la peinture – ici, la palette des couleurs utilisées –, l'image représentée, son nom, ses consonances ou ses significations diverses. D'entrée de jeu, ce que tu signifies par là, c'est que la filiation entre deux tableaux ne se réduit jamais à un seul des différents éléments constitutifs d'une peinture, à savoir : le format, la matière, la couleur, l'image et le titre.

GH : Oui, il y a toujours plusieurs recoupements entre mes peintures, qui empruntent effectivement plusieurs voies. Je vais essayer de t'expliquer les recoupements qui se passent ici, entre *Portrait d'un berger allemand* et la seconde peinture que j'ai choisi de présenter dans le cadre de cette généalogie. Ces recoupements sont très complexes mais je constate qu'ils prennent deux grandes directions : l'axe du portrait et celui du paysage. D'une part, en amont de *Portrait d'un berger allemand*, on trouve une autre peinture, antérieure : *Ich bin nicht David* (2018). Cette peinture est le portrait de quelqu'un qui s'interroge tout en proclamant : « Je ne suis pas David ». Il porte une chemise de la couleur de

l'uniforme des SA³. Il a une coiffure un peu *afro* – des cheveux crépus mais ultra-blonds, voire jaunes – qui a déclenché la manière dont j'allais peindre plus tard le berger allemand qui prend un côté un peu ridicule, avec ses cheveux moutonneux – ce jaune qui est le jaune de l'étoile juive pendant la Seconde Guerre mondiale et qui fait résonner ce « je ne suis pas David » avec « Je ne suis pas juif ! » Un peu comme quelqu'un qui se déguiserait en Allemand, d'une certaine manière – c'est ce que j'ai voulu signifier en l'écrivant en allemand sur la toile. C'est une peinture assez lourde de sens, pour moi – elle pourrait être drôle mais très vite, elle ne l'est plus du tout ; en fait, elle glace le sang.

FdC : elle glace *le sens*, pourrait-on dire aussi. Je t'interromps une seconde car il me semble que le nazisme est également un sujet récurrent dans ton travail – c'est une autre forme de filiation entre certaines de tes peintures ?

GH : Oui, c'est quelque chose qui revient régulièrement. C'est le nazisme comme phénomène de société qui m'intéresse, sur le plan historique et sociologique. Mais ici, justement, *Ich bin nicht David* vient longtemps après certaines choses que j'ai peintes et qui sont plutôt directement liées à cette forme picturale qu'est la chevelure jaune. Ça, c'est donc un des recoupements : c'est le recoupement qui passe par l'axe du portrait. On a donc une peinture de 2009 qui va donner naissance à d'autres peintures une décennie plus tard. Ces peintures créent des ramifications différentes qui vont m'amener à peindre *Ich bin nicht David* mais qui vont également m'amener au second axe dont j'évoquais l'importance, ici : l'axe du paysage, dont le paysage romantique. Mais restons-en à la première direction du recoupement que j'opère ici, à savoir l'axe du portrait. *Ich bin nicht David* vient directement d'une autre peinture : *Portrait d'Aline Monreau* (2018), qui est un personnage complètement fictif, dont la chevelure envahit toute la toile : tout le fond de la peinture, c'est la chevelure blonde de cet homme ou de cette femme, ou de ce travesti – on ne sait pas trop mais voilà, c'est Aline Monreau.

FdC : Aline Monreau, ça sonne un peu comme Marilyn Monroe ?

GH : Évidemment – on est dans le subliminal, d'une certaine manière ! Outre la consonance du titre, volontairement choisie, quelque chose dans l'image peinte peut nous amener à penser ça : son maquillage, une espèce de grain de beauté qui apparaît plus comme une tache ou un défaut... Il y a une ressemblance lointaine. En fait, c'est toute une série de prétextes, les uns derrière les autres, qui m'amène à vouloir faire exister un personnage ; cette peinture en est un bon exemple. C'est important parce que cette manière de faire, de peindre c'est aussi ma manière d'écrire, de décrire mes peintures en amont – donc avant de les réaliser. Je travaille comme un romancier qui s'apprête à écrire un roman et qui va créer des personnages. Pour élaborer sa fiction, il va devoir les identifier, les nommer, les décrire, les faire exister, leur donner un caractère et une singularité – bref, il va

³ Abréviation de *Sturmabteilung*, littéralement : la section d'assaut (de *Sturm*, « tempête » ou militairement « assaut » et *Abteilung* signifiant « détachement, section »). Organisation paramilitaire du Parti national-socialiste des travailleurs allemands (le NSDAP ou « parti nazi ») dont fut issue ensuite la SS, elle joua un rôle important dans l'accès au pouvoir d'Adolf Hitler, en 1933. (Wikipedia)

devoir leur donner une forme. Je fais exactement pareil avec mes personnages, je les invente complètement. Il y a donc d'abord une invention des personnages, même si elle est toujours liée à des réalités historiques – sociologiques, politiques, artistiques ou esthétiques.

FdC : Tu (d)écis donc tes peintures, mentalement, bien avant de les peindre.

GH : Oui, je décris ma peinture avant de peindre : je la pense, je la prépare. Et ça peut durer longtemps : six mois, un an, deux ans parfois, avant que je me décide à la commencer. Entre-temps, je travaille sur d'autres choses qui génèrent d'autres peintures à venir. C'est un processus incessant. Ainsi *Portrait d'Aline Monreau* semble ne rien avoir à faire dans cette généalogie, sauf qu'elle fait partie d'un autre groupe de peintures que je rassemble dans le groupe « ressembler à ». Elle est donc reproduite dans ce cahier à côté d'une peinture que j'ai faite dix ans plus tôt : *Portrait d'un homme ressemblant au diable* (2011). Une peinture qui suggère l'idée du mal. Je l'ai faite après *Nature morte – favourite meal* (2009) qui représente des assiettes un peu fantomatiques posées sur une nappe, une nappe qui a la même couleur que l'uniforme des SA. Elle vient d'un scandale qui a eu lieu à la télévision, dans une émission culinaire où un grand cuisinier préparait chaque fois, en direct, le plat préféré de certaines personnalités connues : Orson Welles, Freddie Mercury, etc. Le but était de donner une recette aux téléspectateurs, qui leur permette de déguster le repas préféré d'un personnage célèbre décédé. Un jour, ce cuisinier a donc préparé le repas préféré d'Hitler et cela a fait scandale. Le repas et la recette en elle-même importent peu : c'est la symbolique qui importe. Et finalement, quand j'ai peint ces assiettes rondes et blanches sur un fond ocre, je me suis retrouvé devant une peinture qui s'apparente à une forme d'abstraction géométrique, quelque chose qui s'approche un peu du constructivisme qui, dans l'histoire de la peinture, fut même banni par le régime nazi. Et cela m'intéresse de constater, maintenant que je me replonge dans cet axe généalogique du portrait, que *Ich bin nicht David* – dans la négation même du titre – rejoint ce groupe « ressembler à » : il en fait partie.

FdC : Cela dit, tu introduis dans cette peinture l'élément alimentaire, qui va ensuite se retrouver dans d'autres peintures qui sont également présentées dans le cadre de cette généalogie.

GH : De fait, *Nature morte – favourite meal* a donné naissance à différentes choses en ce sens, à des peintures liées à l'alimentaire comme *Smaragdus – spécialité de mon pays, stoemp sur lit d'émeraude* (2011) et *Il bolognese che habita a Bologna* (2009). Dans *Nature morte – favourite meal* et *Smaragdus*, il est de part et d'autre question d'un menu. Mais leur point commun est aussi dans la technique : il réside dans la manière dont je travaille le fond, qui est symbolique de ce qui est représenté. La nappe ocre du repas préféré d'Hitler est la couleur des chemises des SA et le fond du *stoemp* est peint avec de l'émeraude, qui est le seul pigment qui qualifie la couleur réelle de l'objet dont il porte le nom, à savoir la pierre précieuse. À ce propos, je veux souligner que *Smaragdus*, quelques années plus tard, a généré à son tour un seul et unique tableau intitulé *Portrait d'une vieille dentiste entièrement nue* (2018) – une branche solitaire, sans autre suite ni résultat. Il s'agit d'une vieille dame qui sourit, dont on voit juste le buste et le visage – sur un fond bleu dégradé vers du vert très sombre. Son sourire laisse entrevoir ses implants dentaires en émeraudes : des émeraudes bien taillées comme des diamants. Cette envie de peindre le portrait de quelqu'un qui s'est fait faire des implants en pierres précieuses

était en moi depuis un bon moment déjà, en réalité, mais elle s'est précisée, dans le lien avec l'émeraude – le nom du pigment – quand j'ai peint ce *stoemp* sur son lit d'émeraude, où je fais donc contraster un plat populaire avec un objet précieux. *Portrait d'une vieille dentiste entièrement nue* évoque symboliquement aussi la question de la richesse : je sous-entends que cette vieille dentiste a pu s'offrir sur le tard cette dentition en pierres d'émeraude, bien méritée après de longues années de travail, grâce à ses honoraires élevés. Mais c'est donc uniquement par ce lien pigmentaire de l'émeraude avec *Smaragdus* que je la relie à cette généalogie, raison pour laquelle je l'ai sélectionnée ici.

FdC : C'est important de le préciser, oui. Mais laissons donc là, pour le moment, cet axe alimentaire – on y reviendra – et poursuivons sur le fil « ressembler à ».

GH : Oui. Je disais donc que *Portrait d'un homme ressemblant au diable* a aussi donné naissance à d'autres figures humaines, plus tard, comme le *Portrait de la jeune fille qui ressemble à Hitler* (2017) – qui n'est donc pas Hitler : c'est juste une jeune fille qui lui ressemble. On est donc bien ici dans une séquence des peintures du groupe « ressembler à » – que des années, parfois, séparent : *Portrait d'un homme ressemblant au diable* (2011) a été peint six ans avant *Portrait d'une jeune fille qui ressemble à Hitler* (2017) et huit ans avant *Portrait d'Aline Monreau* (2019). Mais surtout, cette première peinture du diable a généré l'écriture du titre des deux autres – c'est important de le dire, sachant que l'écriture d'un titre est un moment capital dans mon travail, dans ce processus de génération d'une peinture par une autre.

Je peux faire à présent un second grand recouplement, sur l'axe du paysage, entre *Nature morte – favourite meal* et une autre peinture : une petite aquarelle, cette fois, que j'ai peinte quelques années plus tôt, en 2005. Il s'agit d'une copie au même format d'une peinture romantique de Gustave Doré, qu'il avait intitulé *Le Département des aigles* – j'en ai repris également le titre. Cette petite œuvre m'a fort intrigué dans le lien qu'on ne peut manquer de faire, évidemment, avec l'œuvre de Marcel Broodthaers qui porte le même titre. J'ai rendu la figure de l'aigle absente : dans mon aquarelle, je découpe juste sa silhouette en peignant l'aigle en blanc. Le thème de la figure est important pour moi ici, par rapport à la façon dont Broodthaers déterminait les éléments, dans ses installations, comme figures – c'est précisément ce qu'il fait dans son *Musée d'art moderne – Département des aigles* : il donne à la *figure* × le statut de l'absence répertoriée. Je fais donc la copie de l'aquarelle de Gustave Doré en éludant la figure de l'aigle, ensuite j'introduis un petit texte dans l'aquarelle, qui vient se coller contre son bord droit – une sorte de cartel placé à l'intérieur de l'œuvre et non pas en dessous – où je fais le lien entre Gustave Doré et Marcel Broodthaers à travers cette figure de l'aigle. Ce faisant, je pose simplement une question générale, je fais part de mon étonnement : comment se fait-il que l'on trouve une œuvre romantique à la source du travail du Département des aigles du Musée d'art moderne de Broodthaers ?

Cette peinture romantique va encore connaître un autre rebondissement, qui permet un nouveau recouplement – sur l'axe du paysage, cette fois – avec certains éléments des points de ressemblance entre *Ich bin nicht David*, *Nature morte – favourite meal* et *Portrait d'une jeune fille ressemblant à Hitler* : c'est le recouplement du romantisme, dans cette grande aquarelle que j'ai peinte en 2017

ou en 2018, directement inspirée de la peinture romantique allemande à la Caspar David Friedrich. Elle s'intitule *Die Meistersinger von Nürnberg* – Les Maîtres chanteurs de Nuremberg : un titre que j'ai emprunté à l'opéra éponyme de Wagner. Je précise d'abord que *Nature morte – favourite meal* a été le premier déclencheur de cette grande aquarelle dans le sens où, quand je peins le repas préféré d'Hitler, en 2009, je note déjà dans mon carnet qu'un jour, je peindrai aussi sa musique préférée. Ensuite, à l'influence du romantisme allemand, sur l'axe du paysage, s'ajoutent les recherches que j'entame alors au sujet de la musique préférée d'Hitler. Et j'ai donc trouvé des informations qui ont déterminé ce choix du titre emprunté à l'opéra de Wagner, car j'ai lu quelque part que cet opéra arrachait des larmes à Hitler. Bien sûr, je l'ai choisi aussi pour la référence symbolique forte à Nuremberg. Enfin, je veux souligner ici le fait que *Die Meistersinger von Nürnberg* représente aussi une performance, pour moi, sur le plan de la technique, car je me mets au défi de faire une très grande aquarelle. Dans ce format-là, l'erreur n'est pas acceptable puisque je ne veux pas utiliser de blanc, je reste dans la couleur, je préserve les choses et je pousse l'exercice jusqu'au bout. Dans la peinture de Friedrich, il y a toujours cette présence humaine perdue et isolée dans le paysage. Et moi je peins un paysage montagneux, bordé par un lac et je mets un tout petit personnage, qui est à peine reconnaissable – il faut une loupe pour l'observer car il fait 3 ou 4 mm de haut dans l'aquarelle : c'est Hitler, nu, qui se baigne dans le lac.

FdC : Tu viens d'évoquer la notion de performance, or il me semble que c'est encore une filiation possible entre certaines de tes peintures, que tu nommes explicitement des peintures performatives. Ce serait un autre trait caractéristique de ton travail, qui permettrait de regrouper des peintures et de tisser entre elles une autre généalogie ?

GH : Pour moi, elles sont toutes performatives : à vrai dire, je conçois la peinture comme une performance permanente. Donc je n'ai pas repris dans la généalogie ces peintures qui le sont plus explicitement, notamment par leurs titres – comme *Portrait d'un homme retenant sa respiration pendant deux minutes cinquante-six secondes et tâchant d'atteindre trois minutes* (2011) – car objectivement, elles n'ont pas généré les peintures que je présente ici : elles ont généré et ont été générées par d'autres choses, mais elles sont très clairement en dehors de cette généalogie que j'ai voulue restrictive, et à laquelle je voudrais revenir. Dans cette filiation, à cet endroit de la généalogie, on est sur quelque chose qui est de l'ordre de la figure représentée : à un moment donné, d'une figure, je vais vers une autre figure. Je ne sais pas trop par où ça passe, ni comment ça se passe. J'ai essayé de faire cette grande aquarelle sur les Maîtres chanteurs de Nuremberg pour le comprendre. On entre dans ces moments de mon travail où il y a apparemment de grandes ruptures avec des recoupements qui n'ont rien à voir, qui pourraient n'avoir plus aucun lien avec ce que je suis en train de faire. Par exemple, j'ai choisi de reproduire ici un tableau que j'ai puisé dans la série des A4 : *The Stolen Friedrich Show* qui date de 2007 ou de 2008. Il est directement lié au romantisme, il entretient, dans le temps, cet intérêt que je manifeste de longue date pour le romantisme, pour la peinture allemande. Avec ce tableau, je suis dans la représentation d'une forme d'exposition : en l'occurrence, une installation sur une table. Pour moi, cette représentation fait lien avec une peinture de Friedrich qui s'intitule *La Mer de glace* (1823) et, de façon plus générale, avec le romantisme, mais elle fait lien aussi avec quelque chose de plus actuel, par la manière dont elle représente une exposition d'art contemporain, un type d'accrochage spécifique à notre temps :

c'est-à-dire le monde dans lequel j'existe, celui dans lequel je suis. Et, en fait, cette notion d'accrochage ou d'exposition, elle va à son tour générer plusieurs formes : des formes différentes de celles que j'ai pu traiter précédemment puisqu'elles ont trait à la dimension de l'exposition, à la question de la modélisation des lieux d'exposition.

Autre exemple de cette filiation : la *Peinture-cadeau*, que j'avais faite pour une exposition au SMAK en 2002. Elle représente un moulin à eau dans la campagne ; c'est une peinture comme on en trouve aux Puces. Au début des années 1970, il y avait un magasin de mobilier qui faisait une promotion sur des canapés : à l'achat d'un salon complet, tu recevais une peinture. Ce type de peinture est absolument horrible. C'est la peinture-cadeau originale dont je me suis servi – le SMAK l'avait utilisée comme carton d'invitation. Je me la suis donc complètement réappropriée. Je l'ai ensuite encadrée soigneusement, dans un cadre à l'américaine ; je l'ai sacralisée. Ensuite, je l'ai insérée au format réel dans un schéma architectural, celui d'un habitat avec un salon, peint de façon minimaliste – comme le sont les plans d'architectes. Du coup, cette peinture-cadeau prend une dimension d'art contemporain car, dans l'image du salon, ça devient un très grand tableau, peut-être même une fenêtre. Plus tard, en 2008, sur un autre format A4, je pars d'un autre tableau, trouvé au marché aux puces. Sur cet A4, je peins uniquement les murs, le plafond et le sol, en respectant les contours qui vont créer une forme de perspective. Je « découpe » donc par la peinture le paysage représenté sur le tableau des puces : je le répartis sur une multitude de tableaux, de formats différents, qui tapissent entièrement l'espace représenté, un peu à la manière des peintures de Willem Van Haecht, au XVII^e siècle. Ce tableau A4 s'intitule *A4 – P21* et il est sous-titré *Collector's Interior* (2008). Mais, au préalable, j'ai copié l'image du tableau sur un format A0 (intitulé *A0 – L01*) dans lequel apparaît la silhouette d'un habitat, mais de façon encore plus fantomatique que dans le tableau de 2002 : du blanc sur blanc. Ces deux tableaux-là ont donc un lien : c'est l'utilisation, le détournement et la représentation d'une peinture absolument sans intérêt et sa mise en perspective dans un schéma architectural : un habitat d'un côté, un cabinet de peintures de l'autre, tous deux à peine esquissés, peints de façon minimaliste, fantomatique, comme je le disais. D'où leur présence en diptyque dans cette généalogie.

FdC : si je ne me trompe pas, cette « façon fantomatique » se retrouve également dans deux autres tableaux que tu as intégrés ici dans ta sélection ?

GH : Oui, l'action de peindre de cette façon a d'abord un lien avec un tableau que je fais entrer, en effet, dans cette généalogie : *Portrait d'un noir* (2011), que j'ai peint trois ans après le tableau A0 et le tableau A4, uniquement en utilisant du blanc. Mais cette façon de peindre ton sur ton n'est pas venue directement de ce diptyque. En réalité, elle remonte à une période antérieure : en 2006, je peins *African Landscape Oil Field*, qui représente un champ pétrolifère dans un paysage africain. On ne voit pas du tout de pétrole : c'est juste une savane, avec ses acacias, etc. mais peint uniquement avec du blanc. Et cette peinture, je la présente aussi en diptyque, dans cette généalogie – cette fois avec un autre dessin, un dessin de 2006 qui fait rupture quand je le place à côté de *African Landscape Oil Field* : il s'intitule *I'm longing for Christmas to watch Heidi or Sisi* et représente un cervidé ; quelque chose de très romantique. Une main sort du cadre, à droite, qui tend quelque chose à manger à l'animal. À l'avant-plan de l'image, il y a un observateur, de dos – c'est un soldat qui porte un casque

à pointe. Ce dessin nous parle de Noël et il accompagne la peinture de paysages tout blancs. Sissi est l'impératrice proche de la Nature ; Heidi l'est aussi – il y a du Blanche-Neige là-dessous. Il m'est dès lors impossible de ne pas évoquer la grande aquarelle *Blanche-Neige morte* (2016), dont l'écriture du titre remonte à 2010, lorsque je peins *Jeune fille ayant embrassé un crapaud* – un titre écrit également à la suite de ce dessin sur Heidi et Sisi. Encore une fois, il y a donc une filiation entre ces deux œuvres et la généalogie que je présente ici – mais elles n'y ont pas leur place à 100 %, raison pour laquelle je ne les ai pas incluses dans ma sélection.

FdC : Ce cervidé ressemble à une antilope : veux-tu dire que c'est là, le rapport avec la savane que tu as peinte en blanc ?

GH : Non. Même s'il y a tout de même quelque chose qui, de part et d'autre, se rapporte au sauvage. Mais ce qui m'intéresse dans *I'm longing for Christmas to watch Heidi or Sisi*, c'est le fait que j'ai encadré ce dessin dans un vieux cadre récupéré, un cadre dont la vitre, vert foncé, est teintée dans la masse. Ceci fait que l'image, ici aussi, est très peu perceptible : quand on voit l'image au premier abord, on est dans un contraste fort, comme dans un contraste noir et blanc un contraste entre une image très sombre et une image très ou trop claire. Et ça génère – à mon avis, inconsciemment – beaucoup de choses dans mon travail. Tout ça, évidemment, va générer le paysage, mais ça va aussi générer une figure humaine comme *Portrait d'un noir*, et aussi la série de peintures sur l'Afrique noire. Je ne les ai pas incluses dans cette généalogie car j'ai fait des choix : j'ai pris, à chaque fois, un élément signifiant d'une série. Dans *African Landscape Oil Field* je retombe dans l'identité « paysage » – identité dans le sens où je peins un paysage d'Afrique noire mais seulement avec du blanc. C'est donc directement lié : ça a six ans d'écart avec *Portrait d'un noir*, mais cet Africain noir peint uniquement avec du blanc en 2011 est directement lié au champ pétrolifère que j'ai peint de la même façon en 2005.

FdC : Et tu pourrais encore relier à ces tableaux le *Paysage d'Afrique noire dans le noir*, que tu as peint en 2017 ?

GH : Oui, il fait partie du même groupe. Mais je dois revenir un instant à la filiation portant sur l'alimentation, rapidement évoquée au début de notre discussion. Elle vient du plat préféré d'Hitler – *Nature morte – favourite meal* –, d'*Il bolognese che habita a Bologna*, mais elle vient aussi d'une autre peinture que je présente ici : *Chicken Curry* (2011). Elle représente un homme se tordant de douleur, sur le point de vomir, qui est peint dans les couleurs qu'on retrouve dans le plat du poulet au curry – la couleur du poulet cuit. Est également lié à l'axe de l'alimentation cet autre dessin que j'ai choisi, qui est directement inspiré des performances de Joseph Beuys avec un coyote, et sur lequel il est écrit : *Mein armer Joseph* (2007) – « Mon pauvre Joseph », donc, avec trois fois le mot « fat » : *fat fat fat*. La graisse, qui est vraiment un des symboles du travail, de la figure de Joseph Beuys. Mais cette graisse est liée à l'alimentation, elle est peinte, inconsciemment – même s'il y a six ou sept ans d'écart entre les deux tableaux – en regard du type énorme d'*Il bolognese che habita a Bologna*.

FdC : Ce qui me frappe c'est que toutes ces déclinaisons de l'alimentation vont dans le même sens : celui de la graisse, du dégoût, du vomir. On est dans l'excès et la répulsion.

GH : Oui et il en va de même pour *Liposuccion* (2018) : cet énorme type avec un tuyau qui disparaît dans sa chemise, à travers lequel il semble aspirer quelque chose de graisseux. Il y a dix ans d'écart entre cette peinture et *Mein armer Joseph* mais il y a eu des peintures intermédiaires, comme *Il bolognese che habita a Bologna* (2009) ou *Smaragdus – spécialité de mon pays, stoemp sur lit d'émeraude* (2011). Et *Liposuccion* n'aurait jamais vu le jour s'il n'y avait eu au départ – en 2007, donc – *Mein armer Joseph*, et puis ces peintures intermédiaires. La seule chose qui marque la différence entre tous ces tableaux, c'est ma progression dans la technique.

Une autre œuvre que j'ai souhaité mettre en parallèle, en perspective avec les peintures alimentaires, c'est *Nature morte – fruits pourris* (2009) : deux pêches et une banane pourries, avec un agglomérat de mouchettes autour. On est aussi dans la répulsion, le dégoût de quelque chose. En même temps, cette peinture ouvre la voie à deux autres recoupements. D'abord, sur les questions de la forme et de la technique, il y a un recoupement avec mon travail sur la peau, le bouton d'acné, la couperose, le furoncle... Quand je peins toutes les mouchettes qui volent et les textures de ces fruits pourris, je suis dans la dimension performative de la peinture. J'essaie d'arriver à représenter le plus finement possible ce duvet de moisissure sur les pêches, et ce geste technique rejoint celui que j'exécute quand je fais un portrait et que je travaille sur la texture de la peau. Ensuite, avec ce tableau, je visualise soudain quelque chose d'extrêmement spatial : cette banane et ces deux pêches flottent sur la toile, comme un vaisseau dans l'espace, et les mouches sont comme des étoiles ou des galaxies. Du coup, je démarre les premières *Peintures infinies* : c'est toute une série – il y en a neuf pour l'instant. Elles ont toutes la même détermination et le même titre : *Peinture infinie*, avec un sous-titre. Car elles représentent toutes l'infini galactique. Et surtout, elles sont toutes générées dans le même but : ce sont des peintures qui ne seront jamais terminées. Je m'autorise à les continuer, même si elles sont vendues. Un contrat est passé avec l'acheteur, selon lequel je peux venir quand je le souhaite, pour continuer la peinture. Ça peut être juste symbolique : effacer une étoile ou en ajouter une autre. Mais c'est le principe de la peinture qui ne se termine pas et sur laquelle j'ai le droit, comme artiste, d'intervenir. Cela rejoint plein de notions – notamment de droit, comme la propriété artistique, etc. Ce n'est donc pas fait par hasard, juste pour le principe de dire que je continue des peintures : c'est lié à quelque chose qui sera de toute façon constamment remis en mouvement, qui ne se terminera jamais.

FdC : Et donc là, ce que tu mets en avant dans la filiation avec d'autres peintures, c'est le processus technique – dont le caractère infini du geste de peindre – qui lui-même donne lieu à d'autres choses.

GH : Oui, ce processus technique, au moment où je commence les ciels étoilés – je vais d'abord en faire un ou deux, puis je m'arrête ; parfois ils sont espacés de plusieurs années – va effectivement m'amener à explorer autrement plein de choses au niveau technique – par exemple, comment je peins une végétation, une peau, certains détails, un œil. Cela m'amène à gérer autrement ma peinture, avec d'autres textures et d'autres couleurs ; bref, tout ça me permet de créer un lien beaucoup plus technique avec l'ensemble de mon travail. Par exemple, ici je peux faire un lien, dans le processus technique, avec ce tableau intitulé *Un sous-bois en bordure d'autoroute fin août* (2018). Il va se lier à toute la partie alimentaire, à la partie du dégoût – parce que c'est un sous-bois souillé, plein

d'excréments et de détritrus après les vacances d'été. Il y a quelque chose de beau, un bel ensoleillement, quelque chose de chaleureux mais ce sous-bois crotté est peint sur un fond rose, qui est le même rose que le papier toilette bon marché. En outre, ce qui est très important, c'est que le paysage n'occupe que la partie supérieure de la toile et qu'il est posé sur le fond – il est lui-même bordé par le rose du fond : ce sous-bois, c'est comme un post-it. D'une certaine façon, ça rejoint la manière dont j'aborde le paysage dans les deux A4 que j'évoquais tout à l'heure : *Peinture-cadeau* et *Collector's Interior*, qui mettent en scène tous les deux une peinture bon marché, de mauvais goût, cadrée de la même façon dans l'espace pictural. Ici aussi, on est dans le mauvais goût et même dans le dégoût : pour moi, avec *Un sous-bois en bordure d'autoroute fin août*, j'ai créé ma « bonne peinture » de mauvais goût, pour ainsi dire.

Enfin, si je remonte encore dans le temps, j'arrive à une peinture que j'ai faite en 1999 et qui est très liée à l'ensemble du travail intitulé *Antarctique-Belgique* qui fut exposé au BOZAR quand j'ai reçu le Prix de la jeune peinture belge. Elle n'a pas vraiment de titre. Elle représente l'intérieur d'une caravane. C'est assez intrigant parce que je n'avais jamais fait aucun lien entre mon travail et cette peinture d'il y a une vingtaine d'années. Et c'est en reconstituant cet « arbre généalogique » que j'ai pu faire le lien. C'est quand j'ai revu la *Peinture-cadeau* (2002) revu *Un sous-bois en bordure d'autoroute fin août* (2018) et aussi la table de *The Stolen Friedrich Show* (2008) que l'évidence m'a sauté aux yeux : à savoir que ce qui se passe dans ces trois œuvres, c'est presque la même chose que dans cette peinture de 1999, où de l'intérieur d'une caravane, avec sa silhouette, on voit par la fenêtre ce qui se passe à l'extérieur ! Je ne vais pas dire que cette peinture est le point de départ de tout ça, mais elle fait bien partie du groupe.

*