

Bernard Joubert est né en 1946 à Paris, où il vit et travaille actuellement.

Au début des années 70, il peint sur des toiles libres, traçant le plus souvent directement au tube des lignes de couleur sur celles-ci. En 1972, des ouvertures commencent à intégrer le mur dans la toile. À partir de 1973 commence la série des rubans qui se poursuivra jusqu'en 1981. Ces lignes colorées peintes sur rubans de coton délimitent des surfaces géométriques, carrés, doubles carrés, etc. sans que ces surfaces soient closes.

La première exposition de Bernard Joubert a lieu en 1974 à la galerie Yvon Lambert à Paris, où il présente ces rubans. Trois autres expositions personnelles à la même galerie montrent jusqu'en 1981, une évolution de ce travail. D'autres galeristes soutiennent alors aussi son travail. Françoise Lambert à Milan (1974, 1975, 1979), Albert Baronian à Bruxelles (1975, 1977), Rolf Ricke à Cologne (1977), Hal Bromm à New-York (1978). Il est alors aussi invité à participer à des événements artistiques importants : Contemporeana (section parallèle) à Rome (1974), Biennale de Paris (1975), Plan & Space à Gand (1977), The Art of the Performance à Venise (1979), Europa79 à Stuttgart (1979). Les musées de Saint-Etienne (1975) et de Grenoble (1976) organisent une exposition personnelle de son travail. En 1974, des dessins sont achetés par le MOMA de New-York, et, la même année, plusieurs travaux entrent dans la collection de Panza di Biumo. Parallèlement à des expositions dans des lieux institutionnels, Bernard Joubert, à partir de 1974, photographie ses rubans accrochés dans la rue. Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris a fait entrer dans ses collections en 2013 le Carré 200 x 200 cm de 1974 et une série de trente photographies de ce carré, prises dans les rues de Strasbourg ou chez des particuliers. Bernard Joubert photographie ensuite, à partir de 1976, le rectangle de 200 x 4,5 cm délimité par un ruban blanc et un ruban noir dans les rues de Paris, New-York, Bruxelles, Venise.

À partir de 1980, Bernard Joubert pose des touches de couleur sur les rubans qui se croisent.

Ce travail l'amène à élargir les rubans, peignant en 1982 sur des bandes de toiles marouflées sur plexiglass. Bernard Joubert poursuit le travail d'ouverture de la peinture de ses premiers travaux, en posant des touches de couleur, se superposant et se déployant sur la surface indépendamment du support. Celui-ci peut être en 2012-2013 une série de photographies de fleurs d'une Encyclopédie Botanique, en 2019 les *Caprices de Goya* ou aussi, à partir de 2013, les *peintures écrasées*, où la peinture à l'huile posée sur des gravures ou des photographies anciennes, comme elle le serait sur une toile blanche, est en partie écrasée par le verre, le tout étant remis ensuite dans le cadre d'origine. L'ambiguïté de ce qui est à voir rejoint celle des premiers travaux.

Cela est encore accentué dans les travaux récents, les *Temps simultanés* de 2020 où il superpose des travaux de la période des rubans et des travaux ultérieurs.

Collections et œuvres in situ

- Musée d'art moderne, Strasbourg
- Musée d'art moderne, New-York
- Collection Panza di Biumo
- Musée de Grenoble
- Musée d'art moderne, Camberra
- Collection Rolf Ricke
- Musée d'art moderne de la ville de Paris
- Musée d'art moderne • LaM, Villeneuve d'Ascq
- Peinture murale, Institut Français de Bonn

expositions personnelles (sélection)

1974

- Galerie Yvon Lambert, Paris
- Galerie Françoise Lambert, Milan

1975

- Galerie Delta, Albert Baronian, Bruxelles
- Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne
- Foire de Bologne, galerie Françoise Lambert, Bologne

1976

- Musée des Beaux-arts, Grenoble
- Galerie Yvon Lambert, Paris

1977

- Galerie Rolf Ricke, Cologne
- Galerie Ugo Ferranti, Rome
- Galerie Albert Baronian, Bruxelles
- Galerie Françoise Lambert, Milan

1978

- Galerie Yvon Lambert, Paris
- Galerie Hal Bromm, New-York
- Centre américain, Paris

1979

- Galerie Albert Baronian, Bruxelles
- Galerie Françoise Lambert, Milan

1980

- Galerie Annemarie de Kruijff, Paris

1981

- Galerie Yvon Lambert, Paris

1991

- Galerie Regards, Paris

1993

- Galerie Regards, Paris

1997

- Galerie Jacques Elbaz, Paris

2000

- L'art dans les chapelles, Chapelle Saint-Nicodème, Guénin

2003

- Galerie L'AGART, Amilly

2005

- Galerie Servandoni, Paris

2007

- Le Colombier, Orléans
- *Peintures de peintures*, Espace culturel Martial Taugourdeau, Bonneval

2010

- Galerie Alain Margaron, Paris

2011

- Institut Français de Bonn

2014

- Galerie Flichy, Paris

2015

- *Œuvres, 1980 1982*, Galerie Alain Coulange, Paris

2016

- La Pittura al limite, Galerie Il Ponte, Florence
- POCTB, Orléans

2017

- *Rencontres d'octobre*, Jacqueline Boissier, Paris

expositions collectives (sélection)**1974**

- *Agora 2*, Musée d'art moderne, Strasbourg
- *Contemporanea*, section expérimentale, Rome
- *Nouvelle peinture, onze peintres actuels*, salle des Jacobins, Dijon

1975

- Premier Salon de la Critique, La Galerie, La Défense
- IX^e biennale, Musée national d'art moderne, Paris
- *Vingt acquisitions 1975*, Musée des Beaux-arts de Grenoble

1976

- IX^e biennale de Paris à Nice, Galerie des Ponchettes, Nice
- *100 dessins du Musée de Grenoble*, Maison de la Culture, Grenoble
- Galerie Yvon Lambert au Fine Arts Building Gallery, New-York

1977

- *Plan et espace*, Académie de Gand, Gand
- *Trois aspects du dessin actuel*, Le dessin au travail, ARC2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- *3 villes, 3 collections*, Musées de Marseille, Saint-Etienne, Grenoble, Musée d'art et d'industrie, Saint-Etienne
- *Moving*, galerie Hal Bromm, New-York

1978

- *1,2,3, n*, Milan
- *Focus*, Centre Culturel du Marais, Paris

— *Aspects de l'art en France*, Art 9'78, Bâle

— *Disseminazione*, Musée Civici, Varèse

1979

— *The Art of performance*, Palazzo Grassi, Venise

— *Europa 79*, Stuttgart

— *Exposition collective*, Ghislain Mollet-Viéville, Paris

— Galerie Yvon Lambert, Paris

1980

— Galerie Yvon Lambert, Paris

1987

— *L'autres*, Galerie Regards, Paris

1988

— *Éloge du tableau*, Atelier Cantoisel, Joigny

— *Les paraboles du petit boulevard*, Galerie Municipale d'art contemporain, Saint-Priest

1992

— *Regards*, Académie Royale des Beaux-arts, Bruxelles

1995

— *Du côté du tableau*, Galerie le Carré, Lille

1996

— Galerie Jacques Elbaz, Paris

1999

— *Entre excès et retrait*, Frac Nord Pas-de-Calais, Dunkerque

— *Tableaux, la peinture n'est pas un genre*, Musées des Jacobins, Morlaix; Musée de Brou, Bourg-en-Bresse; Musées des Beaux-arts, Tourcoing

— *Du côté du tableau II*, Galerie Le Carré, Lille

2000

— *Rencontres, hommage à Pierre Boissier*, Paris

2003

— *Trois!*, Carré Saint-Vincent, Scène nationale, Orléans

2007

— *Surfaces de passage*, Fondation Zervos, Vézelay

— *Orthodoxes- hétérodoxes: choisir sa ligne*, Centre régional d'art Contemporain, Montbéliard

2008

— Accrochage dans le cadre de l'exposition *André Cadere peinture sans fin*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

2009

— *Autour du paysage*, Galerie Alain Margaron, Paris

— *Histoires de crânes*, galerie DIX-291, Paris

2010

— *Rencontres d'octobre*, Jacqueline Boissier, Paris

2012

— *peintures paysage*, Galerie Alain Margaron, Paris

2014

— *Une maison pour la peinture*, Atelier Cantoisel, Joigny

2015

— *Quand fondra la neige, où ira le blanc*, Galerie les Filles du Calvaire, Paris

2016

— *Musée, même*, DIX291, Paris

2017

— *La Materia della forma*, collection Panza di Biumo, MART, Italie

2019

— *Flora Maxima*, Domaine de Kerguéhennec

— *Sillage*, Cheongju, Museum of Art, Corée du sud

2021

— *L'Entretien de la Peinture*, Espace Art Absolument

Entretien avec Bernard Joubert

PB : Bernard, après des études à Paris, vous êtes nommé professeur de dessin en 1968 à l'âge de 24 ans et vous partez enseigner à Strasbourg. Ces études dont j'imagine qu'elles n'ont pas couvert un champ important en matière d'art moderne et contemporain, ne vous empêchent pas de vous intéresser et de vous consacrer à une peinture plutôt radicale dès cette époque. Dans ces années où l'information est rare, les lieux d'art vivants peu nombreux, par quels moyens avez-vous pu découvrir l'art contemporain ? Quels sont les peintres ou les sculpteurs contemporains qui ont alors retenu votre attention ? Votre travail est formellement basé sur la ligne, faut-il en chercher l'origine auprès de peintres comme Agnès Martin ou Martin Barré ?

BJ : J'arrive fin 1968 à Strasbourg pour y enseigner, ce que je fais dès l'année suivante. Mes études, très académiques, n'avaient eu, c'est vrai, que peu de liens avec l'art contemporain. Je vais alors participer à quelques cours à l'école des arts-décoratifs de la ville, où les choses sont plus ouvertes. Strasbourg, où je n'étais jamais venu auparavant, était une ville très riche dans tous les domaines de la culture. Jean-Louis Faure, au musée d'art moderne de l'époque, était un conservateur à la fois très actif, ouvert et accueillant. (Fig. 1)

La proximité géographique de la ville avec Bâle, où je vais alors régulièrement est importante. Je vois au Kunstmuseum des travaux qui ont représenté une grande ouverture pour moi ; je pense particulièrement au « *Day before one* » de Barnett Newman, ce grand tableau vertical bleu foncé, aux fines bandes horizontales au sommet et à la base. Un peu plus tard, j'ai vu à Amsterdam, au Stedelijk, « *Qui a peur du jaune, du rouge et du bleu III* », également de Newman : une nouvelle émotion. L'Allemagne est aussi l'occasion de découvertes à Cologne, Düsseldorf, Berlin etc. La *Documenta 5* à Kassel en 1972, sous la direction de Harald Szeemann est une extraordinaire stimulation. Dans cette riche exposition, je peux citer en particulier le travail de Richard Serra, avec quatre grandes plaques métalliques, simplement tenues par les quatre angles de la salle, et laissant un espace vide au centre. La beauté, la justesse, la simplicité et l'efficacité du dispositif, ont sans doute accéléré ce que j'étais en train de chercher. En revanche, ce n'est que plus tard que j'ai été très intéressé par les travaux d'Agnès Martin et plus particulièrement encore par ceux de Martin Barré, que j'ai rencontré par la suite et avec lequel j'ai entretenu une relation amicale.



Fig. 1 : Carré rouge, 1974, 353 x 353 cm, Musée d'art moderne de Strasbourg, collection du musée

PB : Votre mention de « *Day before one* » de Barnett Newman est assez singulière en ce sens que ce même tableau a particulièrement marqué Remy Zaugg lui aussi : et de manière formelle bien distincte lui et vous-même avez le même attachement sur le dialogue perceptif entre le spectateur et la peinture ! (note 1)
Mais, à votre retour à Paris en 1976 quels sont les plasticiens que vous fréquentez ou avec lesquels vous avez des affinités ? Quelles sont les expositions qui vous marquent à ce moment ?

BJ : Lorsque j'étais à Strasbourg, je revenais régulièrement à Paris, à la fois en relation avec la galerie Yvon Lambert, où j'étais depuis 1973 et aussi pour des raisons familiales. J'étais né et avais toujours vécu à Paris auparavant. Alors, à mon retour à Paris en 1976, il n'y a pas de très grands changements dans mes fréquentations : André Cadere, François Ristori, Edda Renouf, faisant eux aussi partie de la galerie Yvon Lambert,

Christian Bonnefoi, Jean-Louis Gerbaud, parmi beaucoup de rencontres. Les galeries Durand-Dessert, Fournier, Templon, Eric Fabre, Sonnabend, etc. présentent beaucoup d'expositions intéressantes. Le début de l'année 1977 est bien sûr aussi marqué par l'ouverture du Centre Pompidou.

PB : *Au début de votre activité vous m'expliquiez avoir tracé des lignes à la peinture sur des supports papier pour former un quadrillage et vous vous êtes aperçu qu'en traçant partiellement ces lignes, sans aller de bord à bord, le résultat était suffisamment intéressant (Fig. 2).*

Très rapidement ensuite, vous supprimez le châssis, le pinceau durant quelques temps - puisque vous n'utilisez que le tube de peinture à même le support à un moment donné (Fig. 3) - puis la toile qui est remplacée par le ruban de coton.

Est-ce que Supports-Surfaces et en particulier Louis Cane exerce une quelconque influence formelle sur votre travail à ce moment-là ?

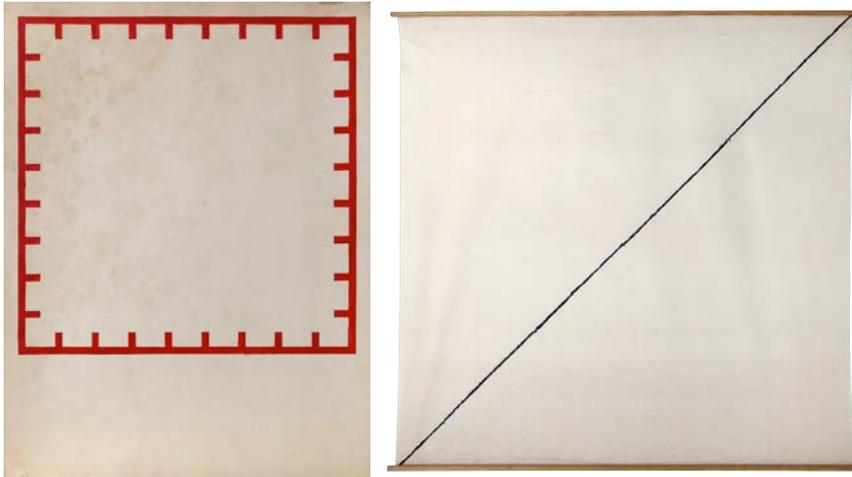


Fig. 2 : 1970, 65 x 50 cm, acrylique sur papier

Fig. 3 : 1971, 160 x 160 cm, acrylique sur toile

BJ : Ce travail que je décide de ne pas finir, après en avoir réalisé les bords, me semble alors effectivement plus intéressant que ceux où toute la surface était remplie. Il est vrai que Supports-Surfaces occupe alors beaucoup les esprits et les revues. Je ne crois pas avoir été particulièrement influencé sur le fond par ce mouvement, si ce n'est qu'il apportait une liberté dans la manière de réaliser les travaux qui était la bienvenue. Dans ce sens, il n'y avait pas de nom qui se détachait particulièrement. Mais, les grandes toiles mur-sol de Louis Cane, vous avez raison, m'apparaissent comme faisant partie des travaux les plus novateurs en France. Les propos sur la peinture de Marc Devade m'intéressaient aussi beaucoup, ainsi que le travail de Daniel Dezeuze.

PB : *Dès 1973, vous êtes arrivé aux termes de votre réduction formelle et les rubans rectilignes de coton de 1,5 cm de largeur et de longueur variable sont la seule réminiscence des lignes tracées auparavant sur vos toiles libres. Une fois accrochés les rubans et les murs ne font plus qu'un. On pourrait envisager la possibilité de faire des peintures murales directement avec les lignes : il y aurait ainsi l'inscription seule de la peinture. Mais cela n'est pas possible, pas compatible avec le dispositif léger et transportable qu'est le ruban, n'est pas ? Le(s) ruban(s) sont indissociables de votre pratique et vous le précisez d'ailleurs : « la possibilité que ces travaux soient accrochables et déplaçables, comme un tableau, sur des murs différents, était pour moi primordiale. L'œuvre, cette forme ouverte intégrant le mur était à la fois la même et une autre. L'ambiguïté de ce qu'il y avait à voir était essentielle »*

BJ : Les rubans, avec la forme délimitée mais ouverte, et le mur ne font effectivement plus qu'un, tout en étant influencés l'un par l'autre. Il y a bien la nécessité d'une forme et d'un matériau indépendant du mur. Ils ne font plus qu'un, mais restent cependant deux. L'ambiguïté de ce qu'il y a à voir devient le sujet même. Et en cela, ces travaux me semblent très différents de l'art minimaliste américain. Frank Stella avait déclaré en 1961 : « Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez ». Cette phrase, devenue célèbre, avait largement tenu lieu de mot d'ordre à une grande part de l'art minimal. Pour ma part, j'ai toujours aimé la peinture où ce qui est donné à voir n'est pas limité, où on a le sentiment à chaque fois de découvrir autre chose, tout en n'étant jamais certain d'avoir bien vu ce

qu'il faudrait voir. C'est le propre de la peinture. Mais cela ne m'empêchait pas de trouver beaucoup d'intérêt à cet art minimaliste, là encore pour les possibilités visuelles nouvelles qu'il offrait.

PB : *Cette succession de déductions évoquées ci-dessus tend même parfois à la quasi-disparition de votre œuvre ; je citerai deux exemples : les rubans de coton fixés au sol pour tracer un rectangle au sol (Salon de la Critique à la Défense, Paris, 1975) ou la ligne virtuelle entre deux carrés de 1,5 cm de côté, placés face à face. Comment qualifier cette retenue, cette envie de quasi-disparition qui caractérise votre travail ; est-ce le besoin de supprimer tout ce qui serait spectaculaire – et donc superflu - dans l'art ?*

BJ : Ma première exposition chez Albert Baronian, à Bruxelles, en 1975, était uniquement constituée de travaux à peu près invisibles. La ligne virtuelle, mais aussi, par exemple, quatre carrés blancs de 1,5 cm de côté, placés dans les angles d'un carré de 200 x 200 cm, sur un mur blanc. Je devais être le seul à ressentir la présence de ce carré, car c'est cela qui était à voir, et pas seulement les quatre petits carrés ! Mais j'ai vécu cela plus comme une possibilité limite que comme un aboutissement.

Les rectangles uniquement au sol avec des rubans rouges, que j'ai exposés seulement deux fois, au *Salon de 1975* que vous évoquez et à la *Biennale de Paris à Nice* en 1976, étaient aussi, d'une autre manière, à la limite de la peinture, mon éternelle obsession ! Pour la pièce au sol de 5 x 10 mètres au *Salon de la Critique* je n'avais pas souhaité occuper un des stands (*Fig. 4*). Avec les rubans rouges, elle était malgré tout plus visible que sur la photo noir et blanc. Mais cette pièce n'a pas été vue, car le soir du vernissage, les personnes venues installer le buffet, ont cru que ces rubans en marquaient l'emplacement ! Les rubans ont donc été piétinés toute la soirée ! Très sales, ils ont été retirés ensuite. J'étais à Strasbourg pendant ce vernissage et cette exposition.

Par ailleurs, je peux aussi aimer le spectaculaire dans l'art. Le refus de tout spectaculaire, considéré comme superflu, a pu amener des travaux secs, désincarnés, sans saveur ! La peinture peut aussi être un spectacle.



Fig. 4 : Rectangle rouge au sol, 1974, 500 x 1000 cm, exposé au Salon de la Critique, La Défense, 1975

PB : *Les premiers rubans, du moins entre 1973-1975, sont apparemment tous de cette couleur rouge avec une nuance assez vive (rouge signal). Est-ce exact ? Était-ce uniquement pour des raisons de visibilité ? De même vous me disiez que les rubans qui colonisent les autres supports (un papier journal, un papier-peint, un mur déjà occupé par un autre tableau) étaient uniquement de ce rouge. Pourquoi ?*

BJ : Les premiers rubans ne sont pas tous rouge. Par exemple, le rectangle 270 x 210 cm de ma toute première exposition de 1973 chez Yvon Lambert est bleu ! Dans la collection Panza di Biumo, il y a une pièce jaune, rouge, bleue de 200 x 600 cm (1973). Il y a aussi à partir de 1974, un certain nombre de rubans blanc ou gris très clair. Ainsi, quatre pièces de 200 x 200 cm, elles aussi à la limite du visible, sont exposées à la Biennale de Paris en 1975. Mais c'est vrai que, particulièrement en 1974, le rouge est le plus fréquent. Ce rouge me semblait pouvoir être pertinent dans toutes les situations, mais je le pensais comme une vraie couleur, et non comme un rouge utilisé uniquement pour attirer l'attention. On pouvait ressentir, je crois, cet effet chromatique au musée de Grenoble, sur un mur couleur sang de bœuf (*Fig. 6*), ou sur les collages sur papier-peint (*Fig. 5*).

À partir de 1975, les rubans peuvent avoir des couleurs très variées, avec un rapport précis des couleurs pour chaque pièce. Ces travaux n'ont plus dès lors été montrés volontairement que sur des murs blancs.



Fig. 5 : 1976, 39 x 39 cm, acrylique sur papier, collage sur papier peint

Fig. 6 : Rectangle rouge, 1974, 250 x 1000 cm, exposé au musée de Grenoble en 1976 au-dessus de 4 tableaux de Zurbaran

PB : *Votre travail de peinture sur les rubans ne peut manquer d'évoquer la sculpture de Fred Sandback avec ses fils et ses élastiques dans l'espace. Mais si le sculpteur de Boston revendique généralement l'association d'un lieu spécifique et d'une installation bien précise, cela n'est pas votre cas : votre pratique est indépendante du lieu, et elle n'est pas un travail in-situ, ni ne prétend révéler l'environnement. En effet, le même ruban de toile peut être installé dans plusieurs endroits différents : c'est le nomadisme qui caractérise une partie de votre travail - et j'y reviendrai plus spécifiquement avec le rectangle de 200 x 4,5 cm délimité par un ruban blanc et un ruban noir - car il est une des raisons, j'imagine, de votre proximité/amitié avec André Cadere et sa « Barre de bois rond » ?*

BJ : Lorsque je commence le travail avec les rubans, je n'ai pas connaissance du travail de Sandback. La différence essentielle est qu'il a réalisé des sculptures, très belles, qui donnent à la transparence une vraie présence. C'est en tout cas ainsi que je les vois. Avec les rubans, il s'agissait de peintures dont la transparence ne me semblait pas du tout le sujet. Ce que vous dites des rapports possibles entre le travail de Cadere et le mien par rapport au nomadisme est très juste, même s'il revendiquait beaucoup, à juste titre, le fait de ne pas avoir besoin de murs. Nous pouvions installer ou montrer notre travail hors des lieux institutionnels : musées, galeries, etc. Mais j'ai toujours aussi beaucoup admiré ses bâtons comme objets-peinture tout à fait remarquables, sans haut ni bas, sans endroit ou envers, et qui gardaient toute leur présence dans son nomadisme spécifique. Nous avons beaucoup de discussions sur ces sujets, et il était devenu un ami très proche.

PB : *Le support papier (de 50 x 65 cm en l'occurrence) a beaucoup d'importance chez vous ; soit qu'il permette, au travers d'une perspective de projeter un accrochage de ruban(s) dans l'espace, soit qu'il détaille précisément la forme et la couleur d'un futur ruban avant qu'il ne soit mis à exécution en peinture. Vous avez, me semble-t-il beaucoup exécuté de tels dessins à en voir le nombre important chez vous. Est-ce exact ? À côté de ces projets, il existe ces dessins au crayon noir et crayon blanc sur papier gris (50 x 65 cm également) qui présentent des formes géométriques auxquelles le noir et le blanc confèrent un étonnant relief (Fig.7). Il y est toujours question de lignes tracées, mais comment s'inscrivent-ils dans votre démarche ? Ont-ils été exposés ?*

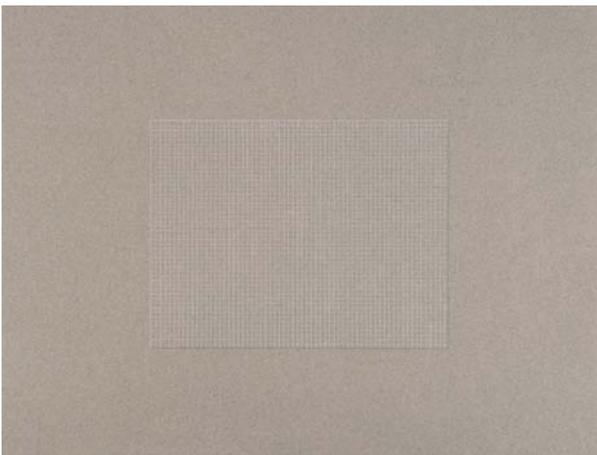


Fig. 7 : Dessin, crayon noir et crayon blanc sur papier gris, 1974, 50 x 65 cm

BJ : Je faisais sans doute plusieurs dizaines de dessins par an, le plus souvent de 50 x 65 cm. Ils étaient parfois précédés de croquis sur des cahiers. Pour beaucoup de dessins, il s'agit plus précisément de collages de fines bandes peintes, à l'échelle de la feuille de papier, ayant une sorte d'autonomie par rapport à celle-ci, comme les rubans par rapport au mur.

Pour les dessins aux crayons blanc et noir sur papier gris, celui-ci est comme un plan de symétrie où les volumes avancent ou reculent de l'épaisseur du trait de crayon. Ces traits intègrent le papier gris qui devient une surface de référence. La problématique n'est pas très éloignée de celle des rubans. Ils ont été très peu exposés, jamais dans des expositions personnelles, et une seule fois dans l'exposition collective « Le dessin au travail », dont le commissaire était Jean-Marc Poinot, en 1977, au Musée d'Art Moderne de Paris.

PB : *En 1975 (note 2), vous démarrez les photographies en noir et blanc du rectangle de 200 x 4,5cm délimité par un ruban blanc et un ruban noir, selon le protocole/procédé suivant : vous accrochez dans l'espace public, en l'occurrence dans diverses rues de Paris, New-York, Bruxelles et Venise notamment, ce rectangle toujours identique (Fig. 9) puis vous le photographiez, soulignant encore une fois « l'ambiguïté de ce qu'il y a à voir, puisque le rectangle est à la fois le même et un autre » (note 3). Donc, non seulement avec les rubans, vous vous êtes débarrassé de la subjectivité du peintre et de ses outils (le châssis, la toile et aussi l'atelier), mais en les accrochant dans l'espace public c'est vous qui décidez où et quand accrocher vos rubans et vous supprimez ainsi également le rapport traditionnel contenant / contenu : vous avez donc repris le pouvoir sur votre travail et son avènement. Bernard, comment espérer plus grande indépendance tant au regard de l'institution d'exposition que du marché (le ruban n'existe que s'il est tendu, évacuant une partie de la fétichisation marchande liée à l'objet d'art) ? Y-a-t-il également une volonté de combler le fossé qui se creuse entre l'art et le public ? Quelles étaient les réactions des passants devant les rubans ?*

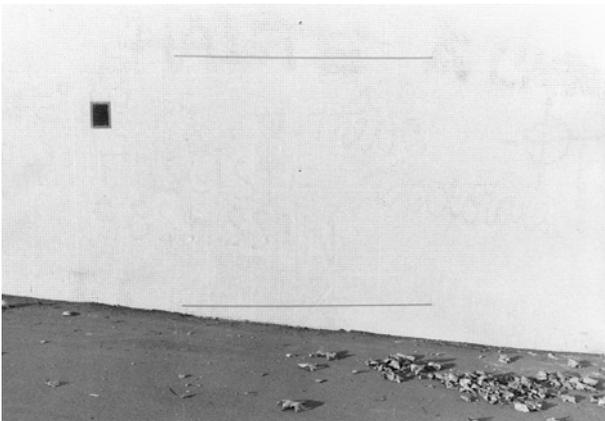


Fig. 8 : Carré rouge, 200 x 200 cm, photographié à Strasbourg en 1974

BJ : J'avais en 1974 pris de nombreuses photos du *carré rouge* 200 x 200cm dans les rues de Strasbourg (Fig. 8). Accrocher la pièce blanc-noir sur les murs de différentes villes était un projet spécifiquement photographique. Ce blanc et noir sur les murs où tout n'est que nuances de couleurs était photographié en noir et blanc. C'était, je crois, une recherche photographique photo-peinture inédite. Et j'en faisais beaucoup, dans des lieux très différents, car cela produisait des photos que je trouvais belles ! Ce que vous dites sur le ruban n'existant que s'il est tendu, me semble très pertinent, questionnant les rapports entre les « objets d'art » et le marché.

Mais, il n'y avait pas la volonté de faire voir mon travail aux passants. Les rubans étaient décrochés sitôt photographiés, pour être installés ailleurs, parfois dans des rues ou des lieux déserts. Et les passants étaient indifférents, sauf quelques-uns me demandant si j'avais bien l'accord de la copropriété pour faire cela !



Fig. 9 : Rectangle blanc-noir, 200 x 4,5 cm, photographié à New-York en 1975

PB : *Ces mises en scènes sont un exemple d'hybridation entre la photographie et la peinture (et donc une remise en cause du cloisonnement de ces deux disciplines) qui ne me semble pas avoir donné lieu à des démarches similaires d'autres artistes (voir à nouveau la note 1). J'ai l'impression que cette pratique a été mal comprise ; les amateurs de peinture ayant difficulté à adhérer à ce mode de faire puisque s'agissant de photographie (et réciproquement). Vous me disiez que ces clichés n'avaient pas été exposés, est-ce exact ? Pourquoi ?*

BJ : Ces photos n'ont jamais été exposées alors, et très rarement depuis. Beaucoup n'ont même jamais été agrandies ! A l'époque, je faisais cela moi-même. Une quinzaine fut montrée lors de l'exposition « Tableaux, la peinture n'est pas un genre » en 1999, au musée de Tourcoing, et trois au Musée d'Art Moderne de Paris, à l'occasion de l'exposition Cadere, en 2008. Il s'agissait de trois photos prises dans les couloirs du métro parisien, choisies par François Michaud, qui était alors conservateur au Musée d'Art moderne de Paris.

Pour toutes ces photos, je crois que j'aurais surtout aimé, et aimerais encore, en faire un livre, éventuellement accompagné d'une exposition, mais cela ne s'est jamais présenté.

PB : *Vous utilisez la peinture, le dessin, la photographie : à l'encontre d'un modernisme qui cantonne les artistes à un seul médium, votre démarche se fonde sur une multiplicité de pratiques. En avez-vous envisagé d'autres à cette époque ?*

BJ : J'ai eu effectivement quelques autres pratiques ! Par exemple, deux bandes de métal, de 1,5 x 200cm, plates, rigides, peintes en rouge, et pouvant se substituer aux rubans en 1974. De même, deux baguettes de bois peintes en bleu, d'environ 1,5 cm de diamètre par 180cm et devant se poser au sol et s'appuyer au mur pour former un carré. Et auparavant, des peintures au tube sur d'autres supports que la toile, par exemple des plastiques transparents pouvant être suspendus dans l'espace, etc. Mais ces travaux, qui n'ont jamais été exposés, étaient dans le même esprit que les autres.

PB : *En 1979, vous exposez chez Yvon Lambert avec Carl André ; vous occupez le plan vertical avec vos rubans (Pièce d'angle 300 x 150cm, Fig. 10), Carl André le plan horizontal avec ses plaques de métal au sol. Dans ces deux types de travaux (peinture et sculpture) il y a absence de limite, de frontière. Quel souvenir avez-vous de cette exposition ? Avez-vous rencontré Carl André ?*

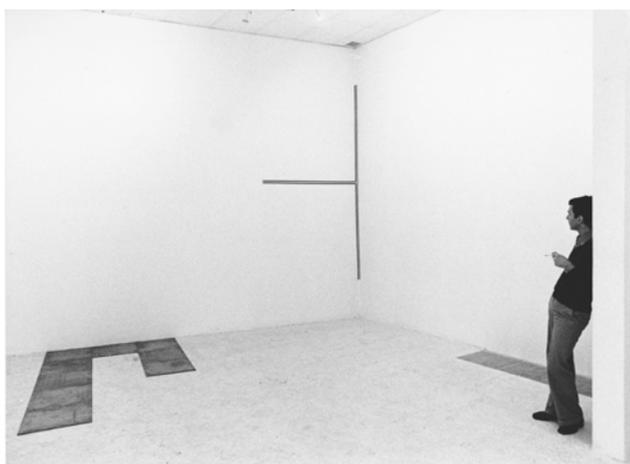


Fig. 10 : Pièce d'angle, noire, 1978, 300 x 150 cm, exposée à la galerie Yvon Lambert en 1979

BJ : Il s'agit en fait d'un accrochage de groupe. Je ne sais plus qui étaient les autres artistes, je crois Buren et Toroni, et peut-être d'autres. C'est Yvon Lambert qui avait choisi les travaux. Il figure d'ailleurs sur la photo. L'accrochage est ici, comme vous le dites, très parlant. Toutefois, je n'ai jamais rencontré Carl André.

PB : *Entre 1974 et 1980 vous avez des expositions personnelles dans les galeries en vue que sont alors Françoise Lambert (Milan) Yvon Lambert (Paris), Ugo Ferranti (Rome), Albert Baronian (Bruxelles), Rolf Ricke (Cologne) et Hal Bromm (New-York), ainsi qu'aux musées de Saint-Etienne et de Grenoble. En outre la collection Panza di Biumo, le MOMA et le Musée d'Art Moderne de Camberra font l'acquisition de vos œuvres. Comment se déroule la réception du public eu égard à l'exigence de vos travaux ? Et vous comment vivez-vous ce moment du point de vue personnel devant cette renommée ?*

BJ : Je ne me suis pas bien rendu compte de cela. Le public pour ce genre de travail était alors peu nombreux. Certains pouvaient aussi louer mon travail pour des raisons qui n'étaient pas les miennes. Par exemple, l'idée que mon travail était essentiellement une critique de la notion d'œuvre. Mais c'était un grand plaisir de faire ce travail, avec une grande liberté pour le faire, et la satisfaction de savoir qu'il était vu et montré dans des endroits que j'appréciais. L'entrée dans des grandes collections était évidemment encourageante. Je travaillais alors beaucoup et tout cela me paraissait naturel !

PB : *Dès 1980 votre travail prend une forme différente, les rubans accèdent à une plus grande autonomie (par la taille et par l'application de touches de peintures de couleurs différentes qui cassent la monochromie), puis vous revenez à la toile sur châssis peinte, un parcours inverse de celui pratiqué depuis le début des années 1970 : une rupture par rapport au formalisme moderniste en définitive. Dès cet instant et durant dix ans environ, votre biographie montre que vous n'avez pas d'exposition, quand-bien même vous continuez à produire des peintures ; j'ai lu qu'il s'agissait d'un arrêt volontaire de votre part (note 4) ? Est-ce bien exact ?*

BJ : La vraie rupture, vous avez raison, a lieu sans doute au moment où j'ai mis des touches de couleurs sur les rubans. J'ai fait cela à partir du moment où, pour la première fois, en 1978, des rubans noirs se croisaient. J'ai exposé ces rubans noirs en 1979 chez Albert Baronian, à Bruxelles. J'ai travaillé sur ce croisement, et pour lui donner une lisibilité dessus-dessous, j'ai posé ces touches de peinture. Il n'y avait là nul retour en arrière. Les réactions à ces nouveaux travaux ont été très contrastées. Yvon Lambert et Ugo Ferranti les exposent à la foire de Bâle. Mais on déprogramme aussi ma participation à certaines expositions à Dijon (Le Consortium), à Londres. Et puis, effectivement, après 1981, je n'expose plus pendant presque 10 ans. C'est vrai que pour beaucoup à l'époque, aller du plus vers le moins était la marque d'une ascèse, d'une rigueur et d'un intérêt de plus en plus grand. Le mouvement contraire pouvait être suspecté de régression. Parallèlement à cela, en tout cas en France, et souvent aussi dans ses institutions, il était à la mode de penser que la peinture était finie comme activité novatrice.

Mais, pour répondre précisément à votre question, je n'ai jamais arrêté de travailler. J'ai poursuivi ce que je disais dans le Skira annuel 1979 : « je continue pour ma part à faire l'hypothèse de l'évolution autonome possible d'une recherche »

PB : *Au sujet de ces nouveaux travaux de 1980, pouvez-vous évoquer votre exposition avec Olivier Mosset à New-York ?*

BJ : L'histoire de cette exposition est très particulière. Je connaissais un peu Olivier Mosset à Paris, le croisant aussi parfois à l'entrée de certains concerts. Lorsque je le vois à New-York en 1980, il me dit qu'il trouve dommage que je ne profite pas de mon séjour pour y faire quelque-chose. Un ami, Lucio Pozzi, qui était dans l'immeuble du 420 West Broadway propose la chaufferie du sous-sol, sous la galerie de Léo Castelli ! Avec Olivier Mosset, nous décidons d'une exposition devant durer une heure ! Nous prévenons quelques amis et relations. Au jour, et un peu avant l'heure dite, un très gros orage éclate sur New-York. L'exposition a lieu dans une ambiance étrange et belle, par le lieu, les sirènes des pompiers à l'extérieur, la grosse chaudière se mettant souvent bruyamment en route... Les visiteurs, l'orage en ayant empêchés certains, sont très cordiaux. Je me souviens par exemple de la présence de la galeriste Paula Cooper.

Olivier avait accroché un petit monochrome noir (Fig. 11). Je montrais sur un muret en parpaings une pièce ruban de 21 x 10cm avec des touches noires sur fond blanc (Fig. 12). Elle est importante pour moi, car elle est la troisième et dernière pièce « nomade » liée à la photographie, après le carré rouge 200 x 200cm photographié à Strasbourg, et le rectangle blanc noir dont nous avons parlé précédemment. J'en ai réalisé dans la même période un certain

nombre de photographies, à l'intérieur du Metropolitan Museum, mettant de manières diverses ce travail en relation avec les œuvres du musée (Fig. 13).

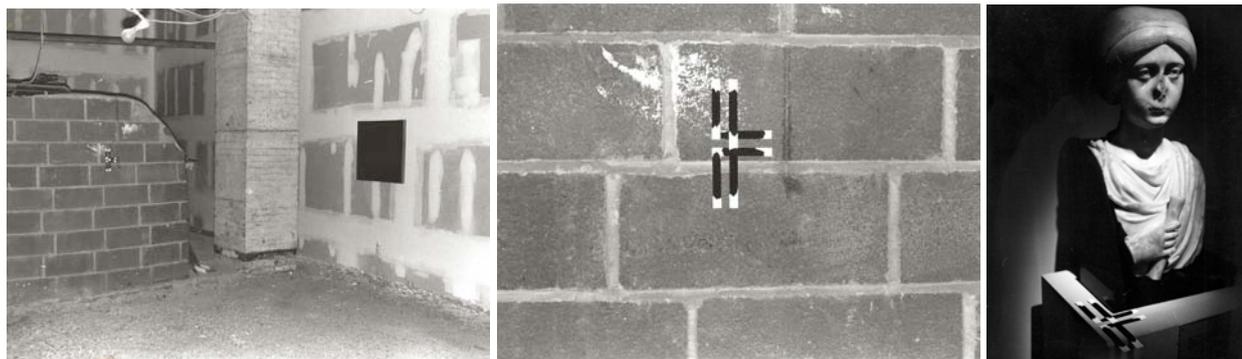


Fig. 11 : « Une heure » au 420 West Broadway à New-York en 1980, avec des travaux de Bernard Joubert et Olivier Mosset

Fig. 12 : Noir et blanc, 1980, 21 x 10 cm

Fig. 13 : Noir et blanc, 1980, 21 x 10 cm photographié au Metropolitan Museum en 1980

PB : *Au-delà des différences entre votre travail et celui de François Ristori, j'aimerais pointer plutôt ce qui vous rassemble : la pratique d'une peinture littérale, cette volonté d'exposer dans d'autres lieux que ceux habituellement requis, ensuite et surtout votre totale indépendance face au marché et aux tendances. Je m'explique : François Ristori n'a jamais dérogé à son protocole écrit, quand bien même la variation ou l'apport d'une ou plusieurs couleurs autres lui aurait probablement assuré une autre renommée (cf. Niele Toroni par exemple). Bernard, de votre côté, vous auriez pu continuer à décliner vos rubans à l'identique, mais vous avez décidé de prolonger votre travail à rebours de la téléologie moderniste, n'est-ce pas ? A quelle occasion avez-vous rencontré François Ristori ? Aviez-vous beaucoup de discussions sur la peinture, sur l'art, et au sujet de vos travaux respectifs ?*

BJ : Je vous rejoins tout à fait sur ce qui peut nous rassembler, François Ristori et moi, sauf sur un point. Ristori pratiquait bien une peinture littérale. Il le revendiquait, et arrête globalement son évolution dès qu'il a défini le principe de cette peinture. Ses tableaux sont d'une grande force, d'un impact visuel impressionnant, que son protocole définitif de réalisation permet ensuite de maintenir actif. Pour ma part, je n'ai jamais eu l'impression de réaliser une peinture littérale, qui ne donne à voir rien d'autre qu'elle-même. Au contraire, l'ambiguïté de ce qui est donné à voir a été, dès le début, une base constante de mon travail.

J'ai rencontré François au vernissage de ma première exposition chez Yvon Lambert, en 1974. Je me souviens très bien d'un détail de notre conversation : il me demandait si je faisais partie d'un groupe. À ma réponse négative, il m'a dit qu'il se méfiait des groupes ! Peut-être y eut-il là quelque chose qui nous a permis dès ce moment-là de devenir amis ! Il y avait des points communs dans nos travaux, que vous soulignez, mais ce sont peut-être aussi les différences qui nous ont amené à sympathiser, un peu étonnés mais intéressés par la position globale de l'autre. Nous aimions parler de ce que nous étions chacun en train de faire, de manière si différente à partir des années 1980. Cela n'a jamais cessé jusqu'à son décès, après une longue maladie, en 2015. C'était un ami que j'aimais beaucoup. Je suis très heureux que nos travaux se trouvent pour la première fois réunis dans cette exposition.

(note 1) Pour son exposition de 1989 « Voir Mort » à la galerie Mai 36 à Lucerne, Remy Zaugg conçoit un livre, présenté comme un travail en soi, dans lequel figure un des 28 tableaux (qui sont tous strictement identiques), photographié (de manière frontale et en couleurs) dans 28 pièces différentes de 28 appartements distincts situés dans la région de Lucerne

(note 2) Etant précisé qu'en 1974 Bernard Joubert avait photographié le carré rouge (200cm x 200cm) dans divers lieux de Strasbourg (Collection du Musée d'Art Moderne de Paris)

(note 3) Entretien entre Bernard Joubert et Alain Coulange (janvier 2015) acoulange.wordpress.com

(note 4) Selon François Michaud dans « Détruire dit-elle » entretiens croisés avec Dominique Fury, Gaël Peltier et Michael Landy (2018) « je pense à un autre artiste que j'ai rencontré lorsque j'organisais l'exposition sur André Cadere. Un de ses amis, Bernard Joubert, a cessé de créer pendant un certain temps. Il m'a dit avoir compris qu'il préférerait voir des œuvres au Louvre, des œuvres d'autres artistes, mais pas les siennes. Il a pourtant fini par se remettre au travail, après plusieurs années sans rien créer »

Entretien réalisé entre décembre 2021 et janvier 2022, avec mes remerciements à Flora Triebel, Agathe Joubert et évidemment à Bernard Joubert pour sa disponibilité et son enthousiasme.