



le texte
des échelles

HUBERT RENARD

*La Conférence des échelles*¹ est une présentation de mon travail artistique à travers la notion d'échelle des grandeurs. Elle prend la forme d'une conférence magistrale. Étymologiquement, une conférence est dite magistrale lorsqu'elle est faite par un Maître ; c'est en fait une mise en scène dont les règles tacites organisent la transmission de la parole. Pour cela, on configure l'espace : le plus souvent, l'orateur fait face à l'auditoire et projette des images sur l'écran. Le rituel peut alors commencer. Le conférencier remercie les personnes et l'organisme qui l'ont invité², il exprime ensuite au public son plaisir de le voir si nombreux³, puis il lit son discours. À la fin de l'intervention, une discussion que l'on qualifie traditionnellement d'« informelle » s'organise inmanquablement. Une conférence est un dispositif calibré de médiation qui donne à tout conférencier l'autorité de l'expert. Il faut donc se méfier des conférences⁴.

La transcription d'une conférence dans des actes de colloque, par exemple, ou ici dans la revue *Le Salon*, répond aux usages et aux codes de la communication écrite. On peut y trouver une introduction, une conclusion, des intertitres, parfois une traduction en anglais⁵, des notes de bas de pages⁶ et aussi un résumé ou un *abstract* en anglais. Il s'agit de transposer pour le lecteur les effets de tension et de rythme que l'on avait prévu pour l'auditeur. L'exercice consiste à adapter la lecture publique au format de l'édition papier qui n'a évidemment pas les mêmes contraintes. Il faut la mettre à l'échelle. C'est ce que va tenter de faire ce *Texte des échelles*.

Notion d'échelle

Je retourne souvent aux dictionnaires, pas forcément pour cadrer les mots, mais au contraire, pour élargir leur registre sémantique. Ainsi, l'échelle est un dispositif formé de deux montants parallèles, réunis par des barreaux transversaux servant de marches (voir escabeau), mais le mot désigne également un moyen de mesure ou de comparaison, un rapport existant entre les dimensions d'un objet et celles de sa représentation, ou encore les graduations d'un instrument

-
- 1 *La Conférence des échelles*, donnée à l'École supérieure d'art de Lorraine le 24 octobre 2011, était la 11^e version d'une conférence écrite pour l'École des Beaux-arts de Rennes en 2001, et que je reprends depuis régulièrement, en la réactualisant à chaque intervention. C'est aussi un cd-rom publié aux Éditions Incertain Sens, Rennes, 2002.
 - 2 Dans notre cas, Sally Bonn, Alain (Georges) Leduc et l'École Supérieure d'Art de Lorraine.
 - 3 Le public est par convention toujours très nombreux.
 - 4 Et bien entendu, il faut se méfier des conférenciers aussi.
 - 5 C'est alors une transcription de transcription.
 - 6 Les notes permettent de compléter, d'infléchir, de broder ou de référencer le texte.

de mesure. Au figuré, il signifie série, suite de degrés constituant une hiérarchie : échelle sociale, échelle des sons (voir gamme), échelle des couleurs. Enfin, il donne son nom au lieu où l'on pose une échelle pour débarquer (voir escale).

Si la notion d'échelle des grandeurs était l'objet initial de cette étude, j'ai trouvé dans mes travaux de nombreuses illustrations des autres sens du mot, et notamment, à mon grand étonnement, celui de « l'outil servant à grimper en hauteur ». Ainsi ces interventions datant des années quatre-vingt, les *Intérieurs*, régulièrement réactivées en fonction des conditions d'exposition : leur forme, une succession horizontale de planches en bois couvrant les murs et les fenêtres, fait penser à une échelle, mais aussi à une bibliothèque aux rayons trop serrés pour y mettre des livres, ou bien à un store vénitien aux lattes un peu grossières. Un travail *in situ* mais pas à la bonne échelle, trop grand ou trop petit. Une pièce qui se contente de dire ce qu'elle est, toujours conforme à sa forme. Comme le dit Alain Farfall : « *Il n'existe pas d'autre attitude possible devant ces œuvres que celle qui consiste à observer notre position face à leur apparence imperturbable* ⁷. »

On peut trouver une illustration de la notion d'échelle des grandeurs dans mon exposition à Saint-Étienne ⁸, organisée dans une maison vouée à la démolition, aux fenêtres condamnées par des moellons. J'avais recouvert les murs, le sol et le plafond d'une couche de peinture gris-vert et installé des projecteurs devant des panneaux réflecteurs blancs placés sur les fenêtres murées. La lumière était rendue à la maison, par l'intérieur. Ma volonté était très simple : faire un travail qui épouse exactement, au millimètre près, l'espace d'exposition.

Mon exposition de Krefeld ⁹ rassemblait trois séries de travaux qui pourraient exemplifier le mot échelle dans ses acceptations lexicales les plus larges. *Les Architectures*, photographies de galeries vides tirées de la presse artistique et dont la trame de l'imprimerie sert d'indice de l'image référente, produisent un décalage hiérarchique de la vue d'archive vers l'image esthétique. *Les Paysages*, macro-photographies de pousses végétales, font apparaître des aspects insoupçonnés du réel grâce au changement d'échelle de grandeur. Enfin *Les Meubles*, six sculptures en bois à l'échelle réelle de meubles muséaux, imitant leur forme et leur taille, se confondent avec eux. C'est en fait le rapport entre le spectateur, l'œuvre et l'espace d'exposition qui est en jeu ici, comme si les uns cherchaient à se mesurer aux autres. Cette exposition constituée, vue d'ici et d'aujourd'hui, c'est-à-dire après coup ¹⁰, un tournant dans ma carrière, un passage d'une pratique de la production d'objets vers un art de la rencontre et de la discussion avec le visiteur ¹¹.

7 Alain Farfall, « L'Artiste sans qualité », in *Une monographie*, Burozoïque, Fondation Rosario Almara et Le centre des livres d'artistes, Paris, 2009, p. 19.

Alain Farfall est un critique d'art qui suit et commente mon travail depuis des années, et je profite de cette note pour l'en remercier.

8 « 13 rue Louis Viardot », 1977, Saint-Étienne.

9 « Stille Gesten », 1990, Kunsthalle Krefeld, Allemagne.

10 Mais en art comme en tout on parle toujours après coup.

11 C'est du moins l'impression que j'en ai aujourd'hui, *a posteriori*. Écrire sur son propre travail, c'est fatalement le refaire, autrement. L'histoire n'est jamais finie.



↑ 13, rue Louis Viardot, installation dans une maison à démolir, Saint-Étienne, 1977.



↑ Centre limousin d'art et de culture, Limoges, 1984 : *Sans titre*, 1979 ; *Intérieur*, 1979 ; *Peinture d'intérieur*. 1982.





- ↑ « Le Bout du monde », Fondation Rosario Almará, Pully, 1996 : *Le Bout du monde* – 9, 1996 ; *Basket*, 1996 ; *Crash*, 1996 ; *Fauteuils*, 1990 ; *Escamobile (version muséale)*, 1996 ; *Paysages*, 1990 ; *Bancs-mobiles*, 1996.
- ← « Stille Gesten », Kunsthalle, Krefeld, 1990 : *Les Architectures*, 1990 ; *Paysages*, 1990 ; *Les Meubles*, 1990.

Le catalogue de cette exposition¹² reproduit toutes les photographies exposées à la Kunsthalle ainsi que les études préparatoires des sculptures/mobilier. Ces dessins sont des plans de construction, si bien qu'on pourrait les découper et fabriquer les meubles en papier et en miniature : on peut ainsi imaginer que le catalogue est l'exposition à échelle réduite... Ce livre ne comporte ni textes, ni légendes, ni commentaires. L'absence de commentaires fait basculer les illustrations d'un statut de représentations d'œuvres lointaines à celui d'images à part entière¹³. Inversement, on peut se demander si l'absence de commentaires ne fait pas basculer automatiquement l'objet d'art vers l'objet ordinaire.

Un catalogue est un dispositif de diffusion, témoin et mémoire de l'exposition qui est un dispositif temporaire. Il promet une extension de l'exposition dans le temps. En réalité, il est bien souvent un autre lieu de l'exposition. Le catalogue de Krefeld a été conçu comme un élément du travail réalisé. Dans mon idée, il était plus important que l'exposition, car sa vie allait être bien plus longue dans le temps et plus dispersée dans l'espace. J'ai d'ailleurs tendance à penser que l'on peut souvent préférer à l'exposition son catalogue.

Échelle de représentation

C'est l'inquiétante question que je me posais, quand Marion Gagneure m'a proposé de publier une monographie de mon travail : je réalisais que le livre pouvait avantageusement, particulièrement en termes d'espace, remplacer les œuvres que j'avais accumulées au fil du temps. On ne parle pas assez d'écologie et d'économie d'énergie dans le monde de l'art. C'est pourtant un argument de taille pour les adeptes, dont je fais partie, de la fin des expositions et de la production d'objets. Au lieu de nous épuiser à construire des machins embarrassants et dispendieux, nous pourrions faire des œuvres fonctionnant aussi bien dans les pages publiées que sur les murs des musées : quelle économie ce serait pour tout le monde, quelle puissance de diffusion, quelle liberté gagnée sur le système élitiste et onéreux de l'art !

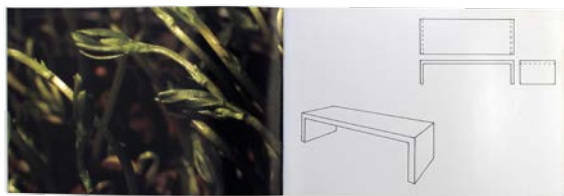
Une monographie, comme son titre l'indique, est une monographie de mon travail¹⁴, répondant aux règles balisées du genre : textes des autorités compétentes, catalogue de reproductions des œuvres, biographie et appareil critique¹⁵.

12 *Stille Gesten*, Kunsthalle Krefeld, 1990, Éditions Incertain Sens, Rennes.

13 Farfall dit à ce propos : « C'est peut-être ici une réponse a contrario à la théorie de Benjamin qui se demandait si la légende n'allait pas "devenir l'élément le plus essentiel du cliché". » Alain Farfall, « L'Artiste sans qualité », in *Une monographie*, op. cit., p. 23.

14 Voir l'ours de la page 2 : « Première monographie consacrée au travail d'Hubert Renard, sous la direction de Marion Gagneure, © Burozoïque, Paris, 2009. » *Une monographie*, op. cit., p. 2.

15 C'est exactement l'agencement de ce livre : une première partie de textes d'analyse (préface d'Anne Mœglin-Delcroix, introduction de Rosario Almara et texte d'Alain Farfall), un cahier iconographique central et enfin une partie scientifique (biographie, curriculum vitae, bibliographie, liste chronologique des œuvres reproduites, les crédits photographiques obligatoires et les traditionnels remerciements.)



↑ « Construire », galerie v, Paris, 1982 :
Échelle, 1982 ; *Mobilier*, 1982 ; *Peinture
mécanique n° 2*, 1982.

➤ *Stille Gesten*, Kunsthalle Krefeld, 1990,
Éditions Incertain Sens, Rennes

C'est un dispositif d'autorité : en présentant rationnellement ¹⁶ et avec force détails son objet d'étude, en l'inscrivant dans la tradition des ouvrages savants dont la référence reste l'encyclopédie, il impose le respect sur son sujet, il le grandit, il l'ennoblit. Un artiste sans sa monographie n'est pas encore un artiste établi, ou, pour le dire de façon plus contemporaine : la monographie est la Rolex de l'artiste.

Le livre est construit sans soucis de chronologie. Sur chaque planche, on peut établir des liens de forme ou de fond, des rapprochements ou des contrastes entre des pièces anciennes et d'autres plus récentes. Cette cohabitation non-chronologique n'est pourtant pas une règle intangible : pages 58 et 59, par exemple, on trouve deux pièces de la même période. *L'Escamobile*, présentée à Paris ¹⁷ en 1995, est une œuvre qui imite la forme de l'escabeau, mais qu'on ne peut pas escalader, le plateau supérieur étant trop près du plafond. De plus, ses roulettes la rendent mobile tandis que les poutres de l'espace d'exposition l'immobilisent à la place où elle se trouve. C'est un objet qui affiche une possibilité de manipulation et que les conditions d'exposition rendent inopérante. Pour présenter cette sculpture l'année suivante lors de mon exposition rétrospective à Pully ¹⁸, je l'ai enfermée dans une vitrine muséale ¹⁹ pour qu'elle soit à nouveau inaccessible et immobile. Les musées fonctionnent souvent comme cette vitrine : ils immobilisent, ils désactivent les objets qu'ils présentent. Autant alors y exposer des objets déjà à l'état de momie, de relique ²⁰.

Pour le catalogue de la rétrospective, *Une monographie* ²¹, je ne disposais pas d'image de cette nouvelle version, puisqu'elle fut fabriquée sur place à Pully, et j'ai dû, juste avant la mise sous presse du livre, photographier la sculpture dans les ateliers de menuiserie. D'ailleurs, il y a très peu de catalogues montrant l'exposition : comme ils sont presque toujours fabriqués en amont pour être prêt le soir du vernissage, ils reproduisent, pour les pièces qui ne sont pas des images planes, comme les installations, les sculptures, etc., les œuvres installées ailleurs, auparavant. Un catalogue d'exposition est presque toujours un album de photos anciennes. L'exposition à la fondation Almara emprunte son titre à la série de photographies

16 À ce propos, et malgré nos correcteurs pointilleux, on trouve encore des coquilles dans ce livre. Les coquilles sont parfois poétiques, comme des lapsus, mais souvent embarrassantes, car elles nuisent à la rigueur scientifique d'un ouvrage sérieux. Les archives ne sont pas à l'abri des erreurs, elles ont parfois besoin de petites corrections. Il faut se méfier des archives.

17 « Faire avec », 1995, Épicerie Midi/Minuit, Paris, exposition organisée par l'association +/- *L'Épicerie*, suite à une résidence d'artiste.

18 « Le bout du monde », 1996, exposition rétrospective à la Fondation Rosario Almara, Pully, Suisse.

19 *Escamobile (version muséale)*, 1996

20 Et dans le cadre d'une rétrospective, qui a forcément un arrière-goût de cimetière, c'était parfait.

21 Voir l'ours de la page 16 : « Catalogue de l'exposition rétrospective Hubert Renard, "Le bout du monde", Fondation Rosario Almara, Pully, Suisse, du 3 octobre au 15 décembre 1996. » *Une monographie, op. cit.*, page 16. Il semblerait que la monographie, ouverte page 2, devienne à partir de la page 16 le catalogue de l'exposition rétrospective de Pully. De toute façon, entre une monographie d'artiste et un catalogue rétrospectif, la différence est ténue.

floues intitulée *Le bout du monde*. Ces photographies sont tirées sur des lais pour être tapissées sur les cimaises, devenant ainsi très spectaculaires et dans un même temps, comme toute tapisserie, presque invisibles. La photographie est-elle une image (aux dimensions intrinsèques) ou un objet (aux dimensions mesurables) ? Et quelle représentation (la reproduction de l'image ou la vue d'exposition) permet de restituer au mieux sa réalité ? *Une monographie* ne répond pas à cette question, mais trouve une solution médiane. Le livre reproduit l'image, et non pas son accrochage en tapisserie, mais il la présente pleine page, servant de fond aux textes et aux reproductions qui viennent se placer sur elle. *Le bout du monde*, en tant qu'objet exposé, se met à l'échelle du musée, et en tant que reproduction, à l'échelle du livre.

Pour restituer l'échelle réelle des œuvres, il faut avoir une vue d'exposition²², qui permet de se rendre compte des rapports de dimensions entre les objets et l'architecture, qui donne physiquement une notion de leur échelle, de leur grandeur, parce que l'on peut se situer dans un rapport de proportion face aux œuvres. Ces images permettent de saisir la réalité spatiale des œuvres exposés. Je conserve celles de mes expositions avec d'autres documents, dans ce que j'appelle les *Archives d'Hubert Renard*²³.

Les archives de l'exposition « Le bout du monde », photographies, articles de presse, cartons d'invitation au vernissage, etc., ont été montrées à Limoges²⁴ en 2009, dans une exposition accompagnée d'un catalogue, *Une monographie*²⁵. Pour souligner le caractère tautologique de cette exposition d'exposition, j'ai mis en place un double système de cartels. Ceux dans les vitrines présentent les documents exposés tandis que ceux aux murs décrivent les vitrines comme des œuvres à part entière : pourtant, à les regarder de plus près, on découvre que ce ne sont pas des cartels mais des photographies de cartel, et on peut alors s'interroger sur la teneur des informations qu'ils affichent... Il faut se méfier des cartels : ils sont d'indispensables outils d'indexation, mais aussi de redoutables instruments à classification historique²⁶.

22 On trouve ce type d'images dans les catalogues rétrospectifs ou raisonnés, dans les articles de presse éventuellement, tous postérieurs à l'exposition. Ce qui confirme que le catalogue d'exposition, lui, n'est pas tout à fait un document d'archives, en tout cas pas exactement un compte-rendu de l'exposition.

23 C'est un nom comme un autre. « Dans un court texte qui fait autorité, publié en 2003 (en français) dans le numéro 49 de la revue milanaise *C'era una volta*, l'universitaire et critique d'art Gianni Schicchi qualifie le travail d'Hubert Renard d'"ar(t)chives". » Didier Mathieu, *Classeurs (à anneaux, à soufflets) et documents apparentés*, Le centre des livres d'artistes, Limoges, 2008.

24 « Le Bout du monde : une monographie », 2009, galerie du CAUE, Limoges, exposition organisée par Le centre des livres d'artistes de Saint-Yrieix-La-Perche.

25 Voir l'ours de la page 112 : « Catalogue édité par Le centre des livres d'artistes à l'occasion de l'exposition Hubert Renard, "Le bout du monde : une monographie", Galerie du CAUE, Limoges, du 18 mars au 18 avril 2009. » *Une monographie, op. cit.*, page 112. Il faut se méfier des ours. Trois ours pour un seul livre, pas pour faire peur à boucle d'or mais plutôt aux bibliothécaires qui devront rédiger leurs notices.

26 Un mouvement récent et particulier à l'art contemporain tend à les compléter d'une clé de lecture, d'une indication sibylline ou parfois d'un vrai texte : ce que l'œuvre symbolise, ce qu'elle interroge (les œuvres contemporaines ont la manie d'interroger un peu tout et n'importe quoi, et presque toujours l'espace...), rédigé par le commissaire d'exposition, ou bien par le médiateur, ce nouveau gardien du temple.

Échelle réduite

Un visiteur passant dans mon atelier en janvier 2006, pendant les prises de vue de l'exposition de la fondation Rosario Almara, pouvait constater, en me voyant photographier les modèles réduits de la célèbre institution, à quel point l'échelle des dimensions est un élément important pour la lecture de mon travail²⁷. L'échelle 1/20 que j'utilise fait le monde vingt fois plus petit, mais l'appareil photo n'en a cure. Le cadrage fait disparaître le monde réel au profit d'une nouvelle réalité, il transforme la maquette en musée. La photographie est un dispositif qui nous déplace, physiquement, d'un espace à un autre, d'une réalité à une autre. Elle fait apparaître un monde à la surface de l'image. Ensuite, le commentaire, le cartel, la légende de l'image, ce texte même, donnent à ce monde un nom et une histoire : l'exposition rétrospective d'Hubert Renard à la Fondation Rosario Almara, en 1996 à Pully, en Suisse, au bord du lac Léman²⁸.

Il faudrait alors retourner voir toutes les images, relire tous les textes à propos des expositions d'Hubert Renard, pour s'interroger non plus sur l'objet désigné, une œuvre d'art exposée, mais pour chercher où ce rapport à l'échelle des dimensions est en jeu. On s'intéressera plus à la construction des images et des récits qu'à ce qui est représenté, documenté, attesté. On pourra alors voir ce que l'on ne voyait pas jusque-là, par exemple que la maison de Saint-Étienne²⁹ trahit évidemment une envie de prouesse technique, de savoir-faire éblouissant : il est en effet plus complexe de fabriquer des espaces vieillis et abîmés par les années que de beaux musées aux cimaises bien blanches. Un musée est une boîte en carton blanc.

On s'efforcera de regarder ce que l'on ne regarde habituellement pas sur une vue d'exposition (ou même dans un musée) : par exemple, au lieu de se concentrer sur l'objet présenté, on lèvera les yeux pour observer le plafond. Il n'y a rien de plus étonnant que le ciel des musées, c'est le seul endroit qui ne répond pas aux injonctions de blancheur et de neutralité des lieux d'exposition contemporains³⁰. Souvent, un musée est une boîte en carton blanc avec un couvercle épatant.

On remarquera alors des objets que jusque-là on négligeait de considérer, les tuyauteries gênantes, un câble qui traîne, l'extincteur impossible à camoufler. On cherchera les prises électriques, on traquera les panneaux signalétiques de sortie d'urgence, on débusquera les caméras de surveillance et les poignées de porte noircies. Ce sont eux qui pointent l'échelle des grandeurs de la photographie d'exposition, c'est son coefficient de réalisme. C'est aussi à la faveur de ce changement

27 Mais il n'est pas besoin, pour constater cette échelle réduite, de prendre rendez-vous pour une visite d'atelier : il suffit de lire la préface d'Anne Moëglin-Delcroix, « Le Monde possible d'Hubert Renard », in *Une monographie, op. cit.*, p. 4.

28 C'est dire encore une fois l'importance des légendes des images...

29 Cf. note 8.

30 Par exemple, sur la photographie de l'exposition « Catalogue » (3^e Salon d'Art Contemporain, galerie M&M, Montréal, 1986), que l'on trouve page 34 d'*Une monographie, op. cit.*, on peut observer un immense plafond. On devine que l'image est prise dans un petit cube blanc cloisonné à l'intérieur d'un gigantesque Hall d'exposition, ce qui est d'ailleurs une figure caractéristique des foires internationales d'art.

d'échelle qu'il faudra reconsidérer l'importance des légendes d'images. Ainsi, à l'entrée de la galerie Synaps³¹ se trouve une mezzanine accessible par un petit escalier assez grossier, ressemblant étrangement à une sculpture d'Hubert Renard — plutôt dans sa période 1975-1980. Je peux parfaitement inventer un titre³² et légender en conséquence les images pour introduire cette nouvelle pièce dans le corpus de son œuvre, c'est-à-dire dans le corpus de mon œuvre.

Mais ce ne sont pas seulement les images qu'il faut réinterroger, c'est tout le livre *Une monographie*³³ qui risque de changer d'échelle. Il faudrait donc relire les textes³⁴, et les notes, ainsi que les légendes des images, et la bibliographie, à la lumière de ce changement d'échelle. Son titre aussi semble bien différent maintenant : c'est *Une monographie* parmi tant d'autres possibles. Il se pourrait bien que ce livre soit une œuvre d'art à l'échelle d'une monographie. Il faut d'ailleurs se méfier des livres (et des monographies par la même occasion...)

À la toute fin du livre, page 107, on trouve encore une forme d'échelle : l'échelle du temps. Il s'agit du *Curriculum Vitae* d'Hubert Renard, qui va de 1971 à 1999, et que je compte bien encore compléter, comme un *work in progress*. Ce qui me permet de trouver enfin dans mon travail l'illustration du quatrième sens d'échelle dans le Robert : celui d'escale. Chaque exposition étant une escale, une étape, dans un parcours artistique que je construis, que je raconte, que j'écris, aujourd'hui, à l'échelle 1/20.

31 Hubert Renard a exposé plusieurs fois à la galerie Synaps de Paris : « Plans Blancs » en 1979, « Construire » en 1982 et « Monuments » en 1983.

32 Un titre à la Renard, du genre : *Échelle*, 1982

33 Et peut-être en même temps tous les catalogues d'Hubert Renard

34 Tous les textes, y compris celui-ci...