

ENTRETIEN AVEC HUBERT RENARD (JANVIER-FÉVRIER 2007)<http://hubrenard.free.fr/>

Hubert Renard, *L'exposition du bonheur (triptyque)*, Nantes, BFI, 1989.

Jérôme Dupeyrat : La plupart de tes œuvres n'existent qu'à travers leur documentation : photographies, articles de presse, textes critiques, documents préparatoires, réunis dans des boîtes documentaires ou des catalogues d'exposition. Comment en vient-on à feindre l'art plutôt qu'à le faire, comme tu le dis toi-même ?

Hubert Renard : « Faire ou feindre l'art » était une formule pour servir de titre à une rencontre entre artistes travaillant avec ou autour de la fiction, organisée par la Biennale de Paris en octobre 2006. Je l'ai choisi car je trouvais important de ne pas mettre le mot « fiction », qui est miné, dans l'intitulé. Mais il faut se méfier des formules ! Je considère que je fais de l'art.

La question de l'origine du travail est complexe. Jusqu'où faut-il remonter dans ses souvenirs et dans notre construction psychique et mentale ? J'ai des souvenirs de petite enfance où je fabulais déjà. Je crois de toute façon que tout le monde fabrique son propre mythe. Dire l'origine, c'est forcément un peu l'inventer.

Ce travail est né d'un premier choc visuel, quand j'étais encore étudiant à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon, lorsque j'ai photographié, pour des raisons pratiques, une maquette de sculpture à réaliser, et que, voyant la photo, je me suis rendu compte que je n'avais plus besoin de la construire (en tous cas, je n'en éprouvais plus le désir), qu'elle existait, sur la surface sensible, et peut-être encore mieux que si je fabriquais l'objet. J'ai commencé à vouloir explorer cette « chose » qui me semblait fascinante : j'ai mis des légendes, j'ai commencé à faire un classeur documentaire et la fiction est née, d'abord sous un nom d'emprunt, puis sous le mien. La fiction n'est pas venue en premier, elle s'est greffée sur un constat visuel.

J'ai ensuite fait mes premiers catalogues, et rencontré le monde du livre d'artiste bien plus tard : il ne s'agit pas d'un travail programmatique, mais bien d'une expérimentation lente et patiente d'un phénomène qui me taraude depuis longtemps.

J.D. : Quelles sont les différentes stratégies de documentation mises en place pour

la création de tes œuvres et y a-t-il des documents qui reviennent de façon constante dans ce corpus fictionnel ?

H.R. : Mes archives s'accumulent, au rythme où le travail se fait, c'est à dire avec environ dix ans de décalage entre moi et mon double fictionnel. Ce temps de latence n'est pas calculé, il était de 15 ans au début, et je pensais que j'allais rattraper le temps, combler l'espace qui nous séparait en ne sachant pas ce que cela pourrait donner.

Je pense aujourd'hui que j'ai situé le travail dans le passé parce que j'avais une admiration pour certaines œuvres qui n'étaient pas de mon actualité, mais plutôt des années 1970. Je crois qu'intuitivement, j'ai transcrit ce décalage dans l'espace que produit la photographie de maquette par un décalage dans le temps que permet la fiction, pour retrouver dans l'histoire ce que je me permettais dans le réel.

Pour alimenter la fiction, j'ai dû me plonger dans la littérature, les revues d'art, la bibliothèque de l'école, qui documentaient une époque que je n'avais pas connue. Maintenant, ce travail de recherche se fait toujours, mais il est très différent, dans la mesure où je travaille sur une période historique que j'ai réellement vécue.

Tout ce qui est document peut entrer dans le corpus. Il y a plusieurs niveaux : d'abord le C.V., que je considère comme un élément à part entière de mon travail (il peut, à lui seul, illustrer mon travail). Chaque ligne du C.V., chaque exposition, donne lieu à une documentation propre : photographies de l'exposition et, le plus souvent, carton d'invitation au vernissage, articles de presse, communiqué de presse, etc., laquelle documentation est plus ou moins abondante.

Enfin, les catalogues d'exposition, les expositions réelles (les expositions de documents), le site web, *La Conférence des échelles*, sont les formes visibles du travail, sa sortie – son exposition.

J.D. : Comment s'articulent la réalité et la fiction dans ce travail ? Tes œuvres consistent-elles davantage en leur fiction – la réalité de leur fiction – ou en leur documentation ?

H.R. : Il n'y a pas deux espaces imperméables, de même qu'il n'y a pas deux Hubert Renard. Je parle de l'autre Hubert Renard pour distinguer l'artiste de fiction. Moi je suis un artiste réel. Je revendique le travail de l'autre (je le signe de mon nom), bien que je ne l'aurois pas réalisé en vrai.

Les deux espaces sont poreux : la réalité alimente la fiction, des éléments de la vie fictionnelle d'Hubert Renard sont directement inspirés de ma vie réelle. La fiction ne m'intéresse pas en tant que telle. Par contre, c'est un outil très efficace pour penser l'art, la reproduction, l'histoire, l'archive, la culture, etc.

J'aime l'ambiguïté, pas pour elle-même, mais pour s'interroger sur la légitimité, la pertinence, le sens d'une proposition. Mon travail est bien réel, c'est son sujet, son motif, qui est fiction.

J.D. : Il n'y a pas deux Hubert Renard, mais les choses paraissent tout de même complexes. Qu'en est-il plus précisément de l'artiste (toi) et de son personnage (le Hubert Renard des catalogues d'exposition, qui est aussi critique d'art, commissaire d'exposition, directeur d'institution culturelle, etc.) ?

H.R. : Moi, artiste agissant ici et maintenant dans le réel, construit l'œuvre fictive d'un autre moi fictif. Evidemment, la question dérangement est : l'autre fictif et son œuvre deviennent-ils réels ? Je dis souvent que le travail fictif de l'autre ne m'intéresse pas beaucoup. Il aurait pu être un peintre abstrait ou un sculpteur expressionniste. Il aurait pu être aussi musicien.

Mais cela aurait été moins intéressant : ce qui pose notamment problème, c'est que c'est un artiste du monde des Beaux-Arts, des arts visuels, des arts plastiques. Et c'est un champ qui s'est trouvé confronté à une donnée récente (enfin, pas si récente que cela tout de même...), à savoir que sa reproductibilité perturbe ce qui jusque-là le distinguait des autres domaines de création, c'est à dire la notion d'authenticité (la signature, l'original, et l'aura que ces notions ont fabriqué autour de l'objet d'art depuis la Renaissance).

La musique s'interprète, l'écriture s'imprime, le théâtre se joue... Mais la peinture est un objet, unique, authentique.

C'est vrai que d'autre part, quand ce travail s'est mis en place, j'ai pris avec délectation le fait de devoir assurer, en même temps que le rôle de l'autre Hubert Renard, les rôles et les fonctions d'Alain Farfall et ses collègues, des directeurs de musées, de galeries, des curateurs, mais aussi l'architecte de tous ces lieux, le photographe, le graphiste, etc. C'est ainsi une façon d'assurer seul toute la chaîne traditionnelle de production de l'art. Pas pour prétendre que l'on peut se passer de ces différents acteurs de l'art, mais pour étudier, considérer, éprouver le rôle, l'impact, l'importance de chacun dans le processus de production.

J.D. : Lorsque tu parles de feindre l'art plutôt que de le faire, y a-t-il dans cette démarche une intention relevant de la supercherie ou du canular?

H.R. : Non. Pas de supercherie. J'aime beaucoup les supercheries (littéraires, artistiques, il y en a tant...), mais je ne me sens pas proche de ce genre d'attitude. D'ailleurs, la fiction est toujours et de partout plus ou moins révélée dans mon travail. Par contre, j'essaie de tout faire pour que cette révélation soit discrète, qu'elle ne s'affiche pas en premier lieu. Car ce qui me semble important, c'est que le regardeur, le lecteur, puisse avoir deux regards sur mon travail, qui correspondent aux deux espaces (réel et fictionnel).

Au premier regard, au premier degré, il feuillette un catalogue d'exposition, suit un diaporama, regarde des vitrines documentaires. Quand il comprend, par déduction ou en s'informant d'une manière ou d'une autre, qu'il est en train de prendre pour vrai une fiction, il peut alors avoir ce deuxième regard, celui qui me semble plus important : le catalogue d'exposition devient un livre d'artiste, les photographies ne sont plus regardées pour ce qu'elles montrent mais pour leur surface même (comment elles sont construites, à quels critères, à quelles modes elles répondent...), les textes n'ont plus de sens en tant que critiques d'un travail mais pour leur style, leur forme même.

J.D. : À propos de la construction des photos, des modes auxquelles elles répondent, comment cela a-t-il évolué depuis le départ ? Au-delà des variations nécessaires pour s'adapter à l'air du temps et rendre crédible les documents, y a-t-il une sorte de « style documentaire » ou quelque chose de cet ordre là ?

H.R. : Les œuvres que produit Hubert Renard il y a dix ans de ça sont toutes plus ou moins en dialogue avec les modes et les grands débats qui avaient lieu à ce moment-là. Les modes de présentation ont changé, et j'essaie de traduire cela dans la documentation même. Un exemple simple : les premiers classeurs d'archives d'Hubert Renard, datant de 1970 à 1985 environ, sont plus « bricolés », moins « professionnels » que ceux de 1985 à 1995. D'abord pour des raisons fictionnelles (l'artiste, en vieillissant, s'installe forcément dans une forme de professionnalisme) mais aussi pour traduire l'évolution des moyens techniques. Dans les premiers classeurs, les titres sont tapés à la machine à écrire, les photos sont argentiques et collés sur les feuilles. Dans les derniers classeurs, il y a de plus en plus de

documents directement numériques, tirés sur des imprimantes jet-d'encre.

J'ai fait attention à traduire l'apparition de l'outil informatique, de même que je m'applique à faire apparaître maintenant l'Internet dans les archives. Mon exposition à la Fondation Rosario Almara en 1996 [2006] a donné lieu à la création du site Internet de la fondation[1], encore un peu archaïque, mais donnant déjà des informations et des images de la programmation de l'institution.

L'esthétique documentaire artistique n'a pas connu de profonde révolution en vingt ans. On note tout de même une évolution dans la reproduction photographique des œuvres, qui va dans un sens de l'éloignement de l'œuvre, de la prise en compte de son contexte : de la reproduction de la toile seule, on a vu apparaître des reproductions comprenant l'encadrement, et souvent maintenant une partie du mur. Pour les accrochages, c'est un peu la tendance inverse : d'un constat froid et global (un angle de la salle d'expo, avec les œuvres accrochées, les cartels et les éléments architecturaux présents) on semble privilégier aujourd'hui des vues qui idéalisent l'installation : présence d'un public pour les œuvres dites interactives (parfois des figurants, parfois réellement le public), vues avec un éclairage professionnel de circonstance pour palier aux problèmes que posent en photographie les sources lumineuses non équilibrées (lumière du jour et lumière artificielle), et des vues plus subjectives, qui tentent de mettre en relief certains aspects de l'accrochage. Cela vient de l'apparition de nombreuses œuvres qui opèrent dans l'espace, ne permettant pas un constat photographique froid. Je pense aux photos des installations de Rirkrit Tiravanija par exemple, qui montrent souvent non pas le dispositif général, mais plutôt des extraits, des moments de ce dispositif en action : des gens lisent, discutent, mangent, etc.

Ce glissement d'une vue de la salle d'expo à une photographie subjective de l'installation change un peu l'esthétique générale de la photo documentaire artistique, sans véritablement opérer un changement radical. On trouve encore beaucoup d'images qui restent construites sur les mêmes critères qu'il y a vingt ans. Mais il me semble que l'apparition d'images composées, fictionnalisées, dans le champ de la documentation, est très importante.

On assiste aussi à quelque chose de nouveau, pas vraiment dans l'archivage mais dans la diffusion, c'est la publication d'images, de documents, de témoignages qui ne font pas le constat de l'exposition mais son commentaire. Très souvent, par exemple, les œuvres de Thomas Hirschhorn ne sont pas décrites dans les articles de presse ou les catalogues d'exposition par des photographies de ses installations, mais par une multitude d'images et de textes qui composent celles-ci.

C'est évidemment une réponse à la complexité de reproduction de l'œuvre, c'est sûrement plus intéressant, c'est néanmoins un signe que l'œuvre d'art se met à exister dans une forme adaptée à son document. Et évidemment, on peut se demander, entre l'installation et la publication adaptée, ce qui fait l'œuvre.

J.D. : En effet, dans ton travail, le document n'est pas seulement la trace mais aussi le geste fondateur de l'œuvre. Cela est complètement paradoxal si l'on se réfère à la définition habituelle du document, qui est considéré comme une preuve, un indice de véracité, presque dans une perspective judiciaire. Or, une preuve doit a priori attester quelque chose qui existe...

H.R. : Ce n'est pas par hasard si j'ai commencé ce travail en partant d'un constat photographique : la photographie porte en elle ce paradoxe là (voir Roland Barthes, Rosalind Krauss, etc.) En cela, je pense qu'elle est peut-être le médium le plus important pour l'histoire de l'art du XXe siècle : trace du réel, archive du monde, elle est toujours absente.

Ce qui me passionne, c'est évidemment ce paradoxe photographique, mais plus

largement la croyance ferme de notre culture en une représentation juste et objective de la réalité. L'archive, le document, la photographie, le dictionnaire, l'encyclopédie et pour beaucoup maintenant le web (ce qui est vraiment extraordinaire !) ont un véritable pouvoir de véracité. Ce qui n'empêche pas les historiens de continuer à interpréter les archives, les reporters de s'arranger avec le réel, les juges de refuser une photographie comme unique preuve (dans un tribunal, une photographie ne peut être qu'un élément à charge, pas une preuve), etc., etc.

Une preuve doit attester de quelque chose qui existe, mais rien ne permet d'affirmer qu'un document photographique, qu'un texte, qu'un témoignage, est nécessairement une preuve.

En travaillant directement sur la documentation, je ne cherche pas seulement à bousculer cette croyance, je me pose la question de la représentation du monde réel : y a-t-il une façon objective et juste de dire le monde ? L'expérience visuelle d'une peinture est-elle plus vraie, plus fondée, plus juste, plus légitime que la connaissance de cette peinture à travers une reproduction photographique ? Plus largement, ce que j'expérimente du monde est-il plus vrai que ce que peuvent m'en apprendre les livres ? L'archivage du monde est-il le monde ?

J.D. : Tu le disais précédemment, si l'on y regarde de plus près, de nombreux indices de la fiction sont présents dans les documents qui rendent compte de l'existence de tes œuvres. En particulier dans ta *Conférence des échelles*[2] ou dans les textes critiques lorsqu'il y est question du rapport au réel ou des ressorts de la représentation et de la reproduction.

Peut-on faire à travers la lecture de ces textes une lecture au second degré de ce qu'est réellement ton travail ?

H.R. : Bien sûr. *La Conférence des échelles* est un peu particulière, puisque réellement explicite, mais il y a souvent, dans les photos comme dans les textes, deux niveaux de lecture. La plupart du temps, Alain Farfall parle de mon travail de faiseur de maquettes, mais c'est déguisé, c'est occulté par le discours verbeux sur le travail de l'autre Hubert Renard.

Quand Pierre Drouhin écrit dans un fascicule paru pour une de mes premières expositions[3] : « Une dimension inaccoutumée dans le champs de l'art », on peut prendre « dimension » au sens symbolique, mais bien sûr aussi au sens propre : une échelle des grandeurs.

J.D. : Les documents que tu produis constituent dans leur ensemble les « archives d'Hubert Renard ». Ils peuvent être réunis dans des boîtes documentaires, publiés à travers les catalogues d'exposition, présentés lors d'exposition tout à fait réelle, et enfin, les archives sont aussi mises en ligne sur ton site Internet, ce qui en constitue peut-être le principal mode de visibilité. Quel est donc ton rapport à l'archive et à l'archivage : est-ce chez-toi une activité artistique en soi ou le simple produit de cette activité ? Qu'est-ce qui fait la spécificité de ces diverses utilisations des documents ?

H.R. : L'art est art quand il prend forme, quand l'idée se réalise, trouve sa place dans le monde. Mon travail artistique consiste à imiter, bricoler, torturer, truquer, perturber les notions d'histoire, d'authenticité, de reproduction, mais aussi les mécanismes de production de l'objet d'art. L'archive est une des formes possible de ce travail. Comme le livre. Forme possible mais aussi forme naturelle : ayant déplacé mon intérêt de l'objet vers son environnement, son contexte, je suis naturellement allé vers les formes de ce contexte : l'architecture muséale, la photographie documentaire, le catalogue d'exposition, l'article de presse, l'archive en général.

La différence entre le mur d'une galerie et la page d'un livre tient dans le fait que le

mur de la galerie existe en tant que mur avant et après l'accrochage de l'œuvre, alors que la page du livre devient page avec l'impression du projet à sa surface: c'est en cela que le livre d'artiste est intrinsèquement une forme artistique, ce que n'est pas le mur de la galerie. Il n'y a pas de livre sans projet de livre, alors qu'il y a des murs de musées en attente d'œuvres.

De la même façon, « Les archives d'Hubert Renard » sont la forme esthétique de mon activité : il n'y a pas d'archives s'il n'y a pas un projet d'archivage. Les archives sont réelles, comme mes livres, c'est leur contenu qui est fictif.

J.D. : Les œuvres fictives qui apparaissent au fil des documents semblent toutes exemplaires d'un moment de l'histoire de l'art, correspondant plus ou moins au moment de leur réalisation supposée : installation in-situ, sculpture minimale, appropriationnisme, recyclage de la société des images, etc. Quel rapport entretiens-tu avec l'histoire de l'art contemporain et ses standards, que tu reproduis généralement avec un décalage de 10 ans (période séparant l'année de datation de tes œuvres et leur année de réalisation effective) ?

H.R. : J'ai un rapport conflictuel avec l'histoire de l'art. J'adore ces merveilleuses fictions qui nous racontent le XXe siècle comme un magnifique continuum conceptuel qui nous emmène dans une logique parfaite vers un art toujours plus dépouillé de l'art. Mais je sais que ceci est une fiction. On est d'ailleurs obligé, pour pouvoir raconter cette histoire, de corriger sans cesse tout ce qui déborde, tout ce qui fait tache. Et d'interpréter, souvent de façon très malpropre, les œuvres qui ne vont pas assez dans le sens général du mouvement.

Puisque l'histoire de l'art est une fiction, je ne vois pas pourquoi je ne pourrais pas m'immiscer dans une période qui n'est pas originellement la mienne. Cela me permet d'avoir un regard distancié, apaisé, et parfois ironique avec l'histoire.

J'ai imaginé un artiste qui a une œuvre exemplaire, dans le sens de représentative. Il ne s'agit pas de faire en maquette ce que je n'arrive pas à faire en vrai, ce n'est pas un travail de frustré. Je pourrais faire le MoMA de New York en miniature et y installer mes œuvres : ce n'est pas ce que je cherche, on tomberait là dans la pure supercherie. Quand on observe l'œuvre d'Hubert Renard, on remarque qu'elle est à la fois symptomatique d'une certaine histoire de l'art récente, parfois un peu en avance, souvent plutôt en retard, toujours un peu dans la mode. Il suit le mouvement général et dominant. Comme Alain Farfall. C'est un artiste moyen.

Les revues spécialisées, les musées d'art contemporain, les institutions officielles, ne retiennent qu'une toute petite partie de la production artistique réelle, mais il y a de forte chance que ce soit celle-ci qui sera inscrite dans la Grande Histoire de l'Art. C'est donc un formidable outil de pression, de pouvoir, qui fabrique l'histoire. Il y a toujours des cas d'exception, des artistes oubliés qui reviennent finalement dans la famille officielle, ou inversement des artistes glorifiés qui finissent dans l'oubli, ou encore, comme par exemple avec l'art brut ou l'art premier, des artistes qui n'ont rien demandé à personne mais que l'on décide d'introduire dans le club.

J'ai trop cru que l'histoire de l'art était le récit objectif d'une réalité effective. De ma déception et aussi de ma colère est né ce travail. On devrait finir tous les manuels d'histoire de l'art (mais aussi les manuels d'histoire tout court) par la fameuse phrase que l'industrie cinématographique a inventé pour parer à d'éventuels procès : « Toute ressemblance avec des événements réels... »

J.D. : Les catalogues d'exposition eux-mêmes semblent être des parodies de leur époque de publication, à travers leur mise en page, leur graphisme. Les textes qui les composent, les lieux d'expositions que tu imagines, sont outrageusement crédibles, presque au point de trop ressembler aux modèles qu'ils imitent. Le

catalogue de l'exposition *Hubert Renard*[4] au Centre Limousin d'Art et de Culture est ainsi à l'image d'une institution culturelle en quête de moyens dans les années 1980, la grande époque de la décentralisation culturelle. À l'inverse, le catalogue de *L'Exposition du bonheur (triptyque)*[5] à la banque Bretagne Finance Investissement témoigne du prestige supposé d'un tel organisme. Y a-t-il derrière tout cela une tentative de commentaire sur le monde de l'art : ses œuvres, ses institutions et ses réseaux ?

H.R. : Oui, bien sûr, mais pas en juge, en moraliste ou en critique-spécialiste-de-la-question. En observateur curieux, en promeneur amusé, plutôt.

J.D. : Le dernier catalogue que tu aies publié, *Stille Gesten*[6], est caractéristique d'un type d'ouvrage qui s'est généralisé depuis les années 1990 : le catalogue tentant de ressembler à un livre d'artiste et résultant d'une hybridation des deux genres.

Ici, il s'agit donc d'un livre d'artiste se faisant passer pour un catalogue qui tente de ressembler à un livre d'artiste ! Était-ce une volonté consciente ? Qu'est-ce qui importe pour toi dans le modèle du catalogue d'exposition ?

H.R. : C'était le projet même. J'avais remarqué ce genre nouveau, le catalogue-d'exposition-livre-d'artiste et je voulais me concentrer sur ce phénomène. Il existe des tas de déclinaisons différentes dans ce type d'éditions : on trouve des catalogues où l'artiste est intervenu directement dans la conception du livre, mais en rendant compte de l'exposition (c'est donc encore un document sur l'exposition, l'artiste se transformant pour le coup en graphiste), des catalogues où l'artiste fait une proposition plastique véritablement conçue pour le livre, indépendante de l'exposition elle-même (et là, on est bien dans le livre d'artiste, qui n'est un catalogue que dans la mesure où il est publié à l'occasion de l'exposition), et des déclinaisons multiples entre ces deux pôles : contributions ou non des curateurs, de critiques, références ou non à l'événement (liste des œuvres exposées, dates de l'exposition, etc.)

Pour *Stille Gesten*, le geste essentiel est d'avoir enlevé les légendes des images. Si on les remet, il redeviendrait un catalogue. Toutes les images reproduites ont été exposées à Krefeld, et les dessins sont des études pour la fabrication des meubles-sculptures. Sans les légendes, et sans avoir vu l'exposition (mais qui l'a vu ?), il prend apparemment la forme d'un livre d'artiste, puisqu'il est impossible de décider du statut des images : reproduction des œuvres ou illustrations ? C'est exactement la même question qui se pose par rapport à la photographie : que doit-on reproduire dans un catalogue d'exposition : l'image ou l'objet ? Car le format, le tirage, la présentation dans l'espace, sont des éléments non négligeables, et un bon catalogue devrait reproduire la photographie photographiée dans les salles d'expos. Ce qui se passe rarement.

Pour les sculptures (les dessins dans le livre), j'ai joué sur le fait que les catalogues d'exposition ne montrent presque jamais l'exposition elle-même, qui se monte quand le catalogue est déjà sous presse, mais les dessins préparatoires, les projets. Du coup, le catalogue affiche son antériorité sur l'exposition, il ne se pose pas en document de quelque chose qui a eu lieu, mais en reproduction d'un projet à réaliser. Il peut d'autant mieux prétendre au titre de livre d'artiste, bien qu'en réalité, la raison soit d'abord pratique avant d'être esthétique.

Le catalogue d'exposition est souvent bien plus intéressant que l'exposition elle-même. On se contente souvent de la connaissance des œuvres dans le catalogue. Il devient un objet à part entière et nombre d'expositions sont le prétexte, le faire-valoir du catalogue, surtout pour les grandes expositions thématiques.

Quand on voit des catalogues d'exposition datant du début du siècle, on se rend compte du chemin parcouru... Il s'agissait alors de plaquettes, avec une ou deux reproductions en noir et blanc, parfois un petit texte (le plus souvent écrit par un ami poète), et la liste détaillée des œuvres exposées. Maintenant, c'est un véritable outil scientifique et esthétique, avec ses codes, ses règles, et aussi, bien sûr, des transgressions régulières.

Je te redonne ce statement de Baldessari :

« Plus personne ne regarde l'art. Faites directement des œuvres pour la reproduction dans les revues d'art. Puisque nous connaissons les œuvres par des reproductions, nos œuvres devraient être faites uniquement pour la reproduction. Plus d'art sans intermédiaire[7]. »

J.D. : En fin de compte, ces livres sont-ils avant tout des catalogues ou des livres d'artiste ? Comment te situes-tu par rapport à l'esthétique et à l'histoire du livre d'artiste ?

H.R. : J'ai publié mes premiers livres en ignorant tout du domaine du livre d'artiste. La forme du livre était une évidence pour mon travail. Ce n'était pas véritablement une réflexion sur le livre, mais sur le catalogue d'exposition. Evidemment, quand j'ai rencontré Anne Moeglin-Delcroix et que j'ai découvert ses études, je me suis rendu compte que mes livres avaient deux dimensions : la dimension parodique, fictive, de ces faux catalogues d'exposition, mais aussi celle du livre d'artiste, dans la mesure où mon projet trouvait sa forme dans un livre.

Je disais avant : ce sont de faux catalogues d'exposition qui sont mon seul et véritable objet d'art. Je dis maintenant : ce sont des livres d'artiste qui prennent l'apparence de catalogues d'exposition. En fait, ça ne change pas grand chose, c'est simplement que je n'avais pas pris conscience qu'en faisant du livre un espace de création, je partageais un domaine, l'esthétique du livre d'artiste, que d'autres exploitaient déjà à leur manière, avec leurs propres recherches.

[1] http://hubrenard.free.fr/fra/index_fra.html

[2] *La Conférence des échelles*, éditée sous forme de CD-ROM, Rennes, Éditions Incertain Sens – Présent composé, 2002.

[3] Mostra, Galerie Stefano Rotondo, Vérone, 1974.

[4] Hubert Renard, *Hubert Renard*, Limoges, Centre Limousin d'Art et de Culture, 1984 [Paris, Hubert Renard, 1994].

[5] Hubert Renard, *L'exposition du bonheur (triptyque)*, Nantes, BFI, 1989 [Paris, Hubert Renard, 1999].

[6] Hubert Renard, *Stille Gesten*, Krefeld, Kunsthalle, 1991 [Rennes, Éditions Incertain Sens, 2001].

[7] John Baldessari, « Information Paintings Never Completed », in *Konzeption – Conception* (catalogue d'exposition), Leverkusen, Städtisches Museum, 1969, non-paginé.