

GALERIE
EVA MEYER

Stéphane Bérard
Intuitions en dur
14 mars- 25 avril 2015

Intuitions en dur

Depuis l'autre soir je mène essentiellement un travail de prospection orienté vers les prémisses - entendez intuitions - comme appartenant au corpus des figures ir-repérées, dont je soutiens le processus de reconnaissance, si sujet aux caprices des allures qu'offre cette nébuleuse.

Recherches et développements.

J'expose quelques principes d'une équation où se joignent en inconnues, songes et relâche sociale. Convaincu qu'aucune mutation profonde n'affecte finalement les manières - aucune nécessité, donc, d'élaborer plus que de raison, de nouveaux moyens de production, de diffusions extravagantes et par ricochets, de réflexions, à quelques tiroirs près, si tant est qu'un sens figuré puisse travailler à ma place.

Aussi, ai-je décidé de m'associer aux plus élégantes démonstrations formelles ancestrales pour créer paradoxalement de nouveaux outils conjuguant des modes d'actions éducatifs et politiques dis-je, perpétuant ce régime, juste pour toi.

Idée force.

Dans le temps, l'on suggérait comment présenter avec tact des bouquets d'intuitions aux propositions en dur, des évaluations d'usage qui, jusqu'au-boutisme parfois d'une plus-value, vous demeureraient quand même méconnaissables.

Dynamique, Lâcheté, Bénévolat.

D'ingénierie perceptuelle n'avons-nous jamais été échaudés ?

Peut-être le stuttgartois Hegel voit-il juste, quand il en vient à cerner les raisons pour lesquelles les perceptions sont un « investissement émotionnel ». L'élégance est - je le cite - « plus élevée que la beauté naturelle, associée à celle des produits de luxe, de design et de pâtisserie réunis. »

Stéphane Bérard

Remerciements particuliers à France Vallicioni pour son indéfectible aide et conseils, ainsi qu'à Nathalie Quintane, Cédric Oldache, Elena Sorokina, Basil Ivanskyii.

Liste des œuvres

Cale-porte, 2014

Sensibilisation des publics aux techniques de la maîtrise des émotions, face aux qualités formelles et patrimoniales d'agencements dédiés. Confessionnal pouvant être présenté de plusieurs manières de façon à remplir la fonction de cale-porte, pour une porte du lieu qui accueille la proposition.

1 exemplaire sous la forme d'un confessionnal.

Confessionnal double de style néogothique fin XIX^e siècle.

Matériaux : bois mouluré, découpé, ajouré, ciré, tissus.

H: 230 x. l: 220 x. p: 110 cm + variables suivant la porte à caler.

Sobriquet I, 2015

Peinture aérosol sur mur.

Dim. variables

Nouvelles directives d'Etat, 2015

Nouvelles techniques policières de maintien de l'ordre.

[ici sous la forme de *sit-in* face à des manifestants].

Tirage numérique sur bâche, source web, collage d'après D. Sagolj.

130 x 100 cm

Étoffe chantante [singing fabric], 2015

Écharpe légère déclenchant les alarmes des bornes de détection magnétique des grands magasins aux boutiques plus modestes, portiques d'aéroports, musées, etc.

Echarpe en fibres naturelles, 78 puces à circuits imprimés rfid.

150 x 75 cm. 2 exemplaires.

Easy Delivery, 2015

Incitation à la divagation terrestre et temporelle, pour livreurs et coursiers

Caisse à pizza symbolique, moto-chopper.

210 x 75 x 95 cm

(au sous-sol)

Accompagnements, 2015

7 morceaux *a capella*, conformément à l'interdit musical énoncé par le groupe Etat Islamique, accompagnés à la guitare, basse, flûte, djembés, batterie, castagnettes, trompette, triangle, synthétiseur, maracas.

23 minutes, édition de 4 disques 33T dont 1 exemplaire d'artiste.

Platine vinyle, amplificateur, casques, coussins. Dim. variables.

Face A

1 *Al Qawlu Savarim* 3:14

2 *Best Jihad nasheed ever* 3:24

3 *Islam Jihad Nasheed the best* 3:07

4 *Bi Jihadina* 3:06

Face B

1 *Syria very powerful Jihad nasheed* 3:12

2 *Ghuraba Nasheed* 3:19

3 *Jihad Nasheed Muslim Soldier Lions in the war* 4:16

Satisfactions, 2015

Réduire l'espace entre les utopies et la réalité sociale.

[modèle Signature Edition Limitée]

Autocollants sur Guitare *Telecaster*.

98 x 33 x 5 cm

Étude pour une transmission patrimoniale non autoritaire, 2014

Mobilier scolaire pédagogique

Gravures et encres sur bois, piétement métal de bureau scolaire et chaises.

125 x 70 x 72 cm

Pop-up, 2013-2015

Composition, encres sur papiers, scotch, carton plume, épingles.

100 x 140 cm

Stéphane BERARD



Stéphane BERARD
Tentative logistique d'aide aux premières heures de Garde-à-vue : droits du citoyen face à la police transférés sur tee-shirt de manière à pouvoir être,
2012
Pastel sec fixé, cadre sous verre, cintre, papier craft, punaises pointes transparentes
99 x 161 cm. Edition 4+1 EA
Edition de 4 ex + 1 AP
© photo Marc Damage
Stéphane Bérard - galerie Eva Meyer
N° Inv. SBE1203001

Stéphane BERARD



Stéphane BERARD
Recueil. Service de mise en bière respectant l'intégrité de la dernière posture du défunt (ici sur voie ferrée), 2006
Sapin, fer, tissus, encre sur papier, fleur, musique
Dimensions variables. Pièce unique.
pièce unique
© Marc Damage
Stéphane Bérard - galerie Eva Meyer
N° Inv. SBE1301004bi

Stéphane BERARD



Stéphane BERARD
Drapeaux ignifugés, 2002
Drapeaux, certificat d'ignifugation. Edition 2 ex.
120 x 80 cm chaque
Edition de 2 ex
© photo C. Darrasse
Courtesy Stéphane Bérard - galerie Eva Meyer
N° Inv. SBE1009006

Stéphane BERARD



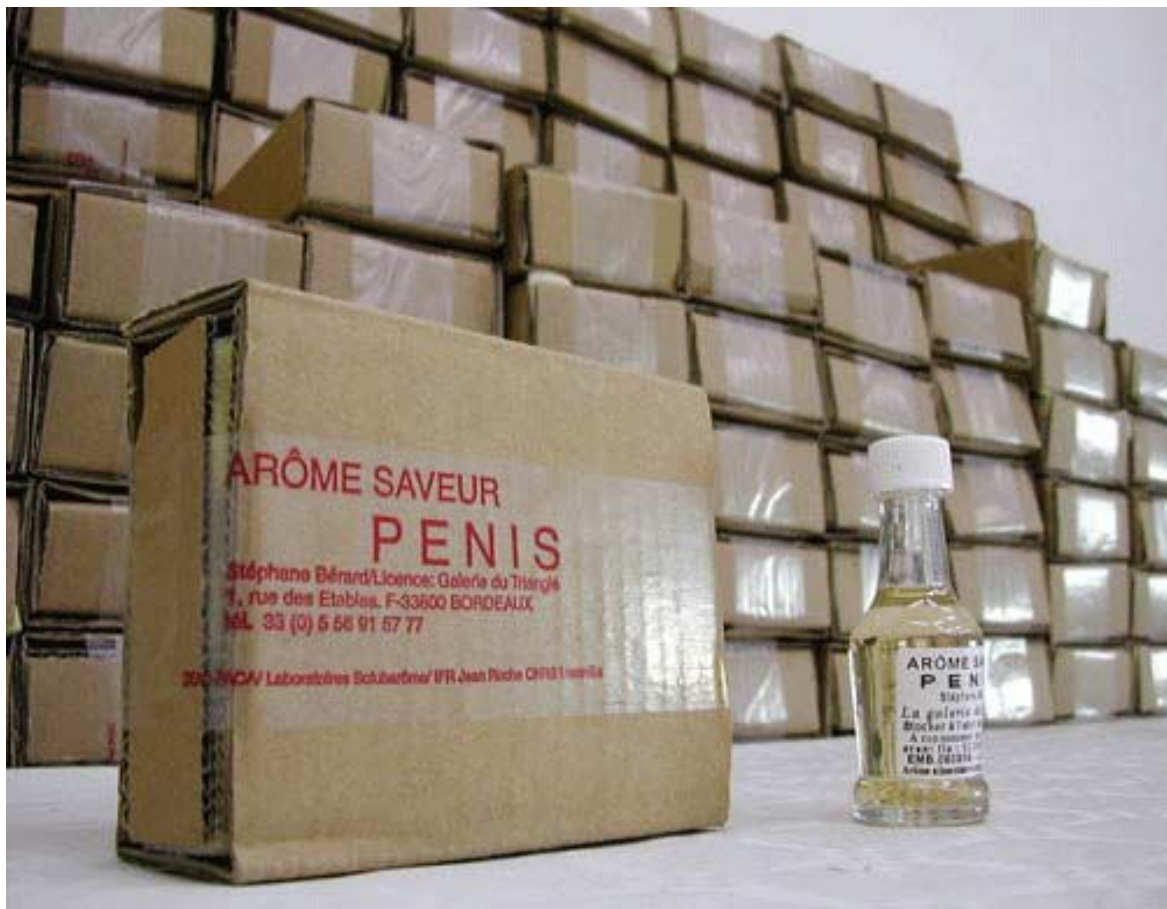
Stéphane BERARD
Promesse , 2010
Erable rouge, balançoire. Piece unique
70 x 120 cm environ
Edition de 3 ex
© photo J. Gaulin
Courtesy Stéphane Bérard - galerie Eva Meyer
N° Inv. SBE1010001

Stéphane BERARD



Stéphane BERARD
Etude de mobiliers urbain (campus, abord de cités universitaire, etc), 2009-2010
Terre cuite, Plexiglas, acier. Pièce unique.
160x53x54 cm
pièce unique
© photo C. Darasse
Courtesy Stéphane Bérard - galerie Eva Meyer
N° Inv. SBE1101002

Stéphane BERARD



Stéphane BERARD
Arôme pénis pour préservatif, 1998-2003
120 flacons, carton, graphique au mur
pièce unique
© photo S. Bérard
Courtesy Stéphane Bérard - Galerie Eva Meyer
N° Inv. SBE1009007

Stéphane BERARD



Stéphane BERARD
Augmentation de la superficie , 2011
Technique mixte
Dimensions variables
pièce unique
© photo G. Monsaingeon
Courtesy Stéphane Bérard - galerie Eva Meyer
N° Inv. SBE1103001

Stéphane BERARD



Stéphane BERARD
Fini le temps des vases, 2011
Bouquets de fleurs essences variées
Dimensions variables
pièce unique
© photo G. Monsaingeon
Courtesy Stéphane Bérard - galerie Eva Meyer
N° Inv. SBE1103002

STEPHANE BERARD

Born in 1966

Lives and works in Paris

www.documentsdartistes.org/artistes/berard/repro.html

SOLO SHOWS

- 2015 Intuitions en dur, Galerie Eva Meyer, Paris
- 2014 Bohémienne d'Investissement, projection du film, fiction couleurs, sous-titré anglais 80 minutes, commissariat S. Ramdani & J. Ciuchta, Interphone Ciuchta/Ramdani, Paris
- 2013 Yeah, MBDT Curators, Espace Diderot, Rezé
Brutal Warburg, Galerie Eva Meyer, Paris.
Tripode, Galerie d'exposition de l'Espace Diderot, Rezé (44400).
- 2011 Printemps de l'art contemporain, Galerie HD, Marseille.
Brutal Warburg, Marion Meyer Contemporain, Paris
Spam, Galerie Histoire de l'Oeil, Marseille
- 2008 Architecture, Design, Chômage, Galerie Marion Meyer, Paris.
- 2007 A l'épreuve du luxe, La Vitrine, Limoges.
Biennale de Vénissieux, Centre d'Arts Plastiques, Vénissieux.
Recueil, Galerie Rlbq, Marseille.
- 2003 L'arôme pénis pour préservatif, Galerie de l'Ecole des Beaux-arts, Le Triangle, Bordeaux.
FRAC Paca, Marseille.
Le Cairn centre d'art, Digne-les-Bains.

GROUP SHOWS

- 2015 Bricologie, La Souris et le perroquet, commissaires Sarah Tritz, Thomas Golsenne, Burkard Blümlein, Villa Arson, Nice
Incidence, ainsi danse, commissaire Thierry Mouillé, Angle art contemporain, St Paul-Trois-Châteaux
- 2014 Absurde, vous avez dit absurde ? commissaire Marie Magnier, Galerie Les Filles du Calvaire, Paris
La comédie de l'art, commissaire Arnaud Labelle-Rojoux, Fondation du doute, Blois
Persona, commissaire Natacha Pugnet, Frac Limousin, Limoges
Art/Patrimoine, clins d'oeil, Bild, Bureau d'Implantation des Lignes Digne, Digne-Les-Bains
Des récits ordinaires, Villa Arson, Nice
- 2013 Eat the Blue, Singularités partagées - Pour une pratique de l'autre dans l'art contemporain, 116 - Centre d'art contemporain, Montreuil.
Collage ou l'âge de la colle, Galerie Eva Meyer, Paris.
La Vitrine, Limoges.
- 2012 We gave a party for the gods and the gods all came, Commissaires Cécile Archambeaud & Annabel Rioux,

Galerie Arko, Nevers.
By word of mouth, Commissaire Catrine Bodum Galerie S/Z, Zürich.
Man Ray – Dialog mit zeitgenössischer Kunst, Marion Meyer Contemporain Frankfurt.
Truth is concrete, Festival Steirischer Herbst, Graz (Autriche).
À la vie délibérée !, Commissaires Eric Mangion, Cédric Moris Kelly et Christine Bavière, Galerie du Patio et des Cyprès, Villa Arson, Nice.
Art, Récit, Narration & Humour, Ecole des Beaux-Arts de la Communauté de Communes des Trois Vallées, Digne-les-Bains.

- 2011 L'art de l'apparence l'apparence de l'art, 54ème Biennale de Venise.
Speech Objects, Commissaires Etienne Bernard et A Constructed World, Musée de l'Objet, Blois & Ecole d'art de Blois Alpage, Commissaire Stephen Loye, IUFM, Digne-les-Bains.
- 2010 Toute chose oblique, Commissaires Laurent Huret et Magali Pomier, La maison vide, Bouliac.
Ex Nihilo, Commissariat La Maison, Galerie singulière et Sans Titre, Villa Cameline, Nice.
Ecce Homo Ludens, Commissaires Cyril Jarton et Hélène Audiffren, Musée Régional d'Art Contemporain, Languedoc Roussillon, Sérignan.
Printemps de Septembre, Commissaire Eric Mangion, Toulouse.
Référendum, Stéphane Bérard, Raphaël Boccanfuso, Michel Journiac, galerie Patricia Dorfmann, Paris.
Double Bind / Arrêtez d'essayer de me comprendre! , Villa Arson, Nice.
- 2009 Mais qui est Paul ? La Maison, Galerie singulière, Nice.
Nous ne vieillirons pas ensemble, Galerie Marion Meyer, Paris.
Nous ne vieillirons pas ensemble, La Générale en Manufacture, Sèvres.
Les Putes, Galerie Martagon et Galerie Marion Meyer, Malaucène et Paris.
Bricolage(s), Immanence, Paris.
Pas nécessaire et pourtant indispensable, Abbaye St André centre d'art contemporain, Meymac.
Le Troisième Lieu - Der Dritte Ort / The Third Place, GrazerKunstverein, Graz, Autriche.
- 2008 Les objets en moins, Commissaire Eric Mangion, Galerie Léo Scheer, Paris.
«Houlàlà», in situ, Commissaire Eric Mangion, Villa Arson, Nice.
Less is less, more is more, Commissaires Charlotte Laubard et Frédéric Roux, CAPC Bordeaux.
- 2006 Re-re, Commissaire Jean-Marc Chapoulie, Espace Ricard, Paris.
- 2005 Burlesques contemporains, Commissaire Christophe Kihm, Galerie du Jeu de Paume, Paris.
L'idiotie, Expérience Pommery #2, Commissaire Jean-Yves Jouannais, Domaine Pommery, Reims.
- 2004 Stars, École des Beaux-arts, Tours.
Stéphane Bérard, Frédéric Brice, Alexandre Gérard, Galerie Coentin Hamel, Paris.
Y a t'il un commissaire pour sauver l'exposition? Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris.
Shake, Ok Centrum, Linz, Autriche.
Le Burlesque, Centre d'art contemporain, l'Abbaye, Meymac.
Shake, Centre d'art contemporain, Villa Arson, Nice.
Sélection Prix Altadis Arts Plastiques, Palais de Tokyo, Paris.
- 2001 Podium moderne, Commissaire Arnaud Labelle-Rojoux, Ecole des Beaux-Arts, Dunkerque.
- 2000 Gilles Barbier, Stéphane Bérard, Saverio Lucariello, Noël Ravaud, commissaires Astérides, Galerie de la Friche, Marseille.
Le fou dédoublé, Commissaires Andréi Erofeev, Jean-Yves Jouannais et Dimitri Konstantinidis,

Maison Centrale de l'Artiste, Moscou; Centre national d'art contemporain de Nijni-Novgorod, Russie; Musée régional d'art contemporain de Samara, Russie; Musée d'art contemporain de Krasnoyarsk, Russie; Château d'Oiron, France.

- 1999 Woolways, rencontres et exposition, Commissaire Fabrice Hybert, U. R., Paris.
- 1996 Morceaux choisis-1, FRAC Bourgogne, Dijon.
Variations, op.96, Musée de Cognac, FRAC Poitou-Charentes ; Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars.
- 1998 Rock n'roll attitudes, Commissaire Arnaud Labelle-Rojoux, Ecole des Beaux-Arts, Avignon.
- 1997 Espace interchangeable, Commissaire Aurèle, CAP, Montbéliard.
- 1996 L'art parodic', Commissaire Arnaud Labelle-Rojoux, Galerie Météo, Paris.
Continue, Commissaire Elisabeth Delin Hansen, Nicolaj Contemporary Art Center, Copenhague.
- 1995 Les visiteurs, Commissaire Philippe Vergne, MAC, Musée d'art contemporain, Marseille.
Poésie sonnée, Commissaire Sylvie Ferré, ELAC, Lyon.
- 1994 Qu'est que j'ai fabriqué? Commissaire Jean Dupuy, Galerie Donguy, Paris.

PERFORMANCES, CONCERTS, PROJECTIONS

- 2012 Mille Plateaux-repas, Inauguration dans le cadre du projet VIAPAC - route de l'art contemporain, Digne-les-bains.
- 2006 Petite pause musicale, Ménagerie de Verre, Paris; Espace Multimédia Gantner, Belfort; Médiathèque, Vénissieux.
- 2004 L'horreur comique, Centre Georges Pompidou, (programmation vidéo), Paris.
Ha Ha, FRAC Aquitaine, (programmation vidéo), Bordeaux.
Histoires Dures / Tough Stories, Laboratoires d'Aubervilliers, (rétrospective filmique), Paris.
- 2002 Nonose club, intervention par Arnaud Labelle-Rojoux, Palais de Tokyo, Paris.
Écritures méditées, projections vidéo par Jean-Marie Gleize, École Normale Supérieure, Lyon.
Le Garage Hermétique, projection vidéo, Astérides, Marseille.
Cinéma nouvelle génération, projection vidéo, commissaire Georges Rey, MAC, Lyon.
Jack Sinch & XLR, concert avec Xavier Boussiron par Maud Desseignes et Cati Chambon, Le Crestet.
Donne-moi ton sperme en direct, concert avec Xavier Boussiron, par Hervé Legros, CAPC, Bordeaux.
Concert Trouble, conférence-concert par et avec Boris Achour, François Piron, Émilie Renard MAC, Lyon.
- 2001 Brasserie des concepts, concert duo avec Xavier Boussiron, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.
- 2000 La nuit Mortinsteinck, manifestation et projection, FRAC Paca, Marseille.
A dead end called isla mujeres (pro circuit), duo avec Xavier Boussiron, Festival électronique, Espace Kiron, Paris.
Le congrès, OPA café, Paris ; Le fou dédoublé, Château de Oiron ; Nuits électroniques, La beauté, Avignon ; Centre Georges Pompidou, Paris.
Nouvelles Scènes, concert avec Nathalie Quintane, Xavier Boussiron, par François Piron et S.Laurent, Dijon.

- 1999 Du travail, présentation des pièces et projets, Ecole des Beaux-Arts, Besançon.
Une scène de l'écart, soirée Java revue parlée, Centre Georges Pompidou, Paris.
- 1994 Grommet studio, performance, Commissaire Jean Dupuy, Parc floral, Vincennes.
Table rase, performance, Commissaire J.-P. Verheggen, Polyphonix, Bruxelles.
- 1993 Je chante, performance, Commissaire Julien Blaine, Villa Médicis, Rome.
Échanges Saint-Pétersbourg-Marseille, performances, Commissaire Julien Blaine, Saint Pétersbourg, Russie.

GRANTS, AWARDS, RESIDENCIES

- 2013 Lauréat du programme Hors-les-Murs de l'Institut Français.
- 2008 Allocation Recherche et de séjour pour le développement d'un projet, Centre national des arts plastiques, Paris.
- 2005 Aide individuelle à la création, Drac Provence-Alpes-Côte d'azur Aide à la création, Conseil d'aide à la Création, Région Provence-Alpes-Côte d'azur.
- 2001 Aide à la création, bourse découverte poésie, Centre national du livre.
- 1997 Aide individuelle à la création, Drac Paca.

EDITIONS

- 2011 Charles de Gaulle. Mémoires d'espoir (Le renouveau 1958-1962), Questions théoriques, collection « Réalités non couvertes ».
- 2008 L'Enfer de Dante Alighieri, (traduction, texte intégral, 615 p.), Al Dante.
Erik ça tue, Tours de chant, CD, 2 albums, 50 titres, Al Dante.
- 2006 L'Enfer de Dante Alighieri (traduction), Al Dante.
- 2002 Le problème martien, roman, Al Dante, 2002 <http://www.aldante.org/>

OTHERS

- 2012 La traduction, pratique de lisibilité poétique et critique, rencontre dans le cadre du séminaire «Traduire le peuple et l'exil», dirigé par Joëlle Marelli, Collège International de Philosophie, Paris.
- 1995 Ermut la mutuelle, mutuelle agréée par la DDASS des Alpes de Haute Provence.

FILM, VIDEO, MUSIC

- 2014 Bohémienne d'investissement, Long métrage, vidéo, 80'
- 2006 Erik ça Tue!, album CD, al dante, mai 06.
- 2004 Les Ongles Noirs, avec Xavier Boussiron, Nathalie Quintane, Alexandre Gérard...
VOST, 80',2004.
- 2003 Progressistes, CD, album, 11 titres, avec Nathalie Quintane, Al Dante.
- 2001 Donne-moi ton sperme, CD, album, 14 titres, avec Xavier Boussiron, Suave Records.
- 1999 L'écart, fiction, long-métrage vidéo, 75'.
- 1998 Mortinsteinck, fiction, long-métrage vidéo, 75', édition et diffusion U. R., Paris, 1999.
- 1997 Message subliminal, CD et vidéo-clip, 1', Studio Etienne pour Opérette d'artiste, Station Mir, Caen.
Morceaux choisis, vidéo, compilation 1993-97, 13 séquences, 30'.
Suites estivales, fiction, vidéo, 18 courts métrages, 30'.
- 1996/98 CD techno hardcore à textes, 12', Studio Mir, Caen.
- 1993 Autoportraits, vidéo, 4' 34".

PUBLICATIONS

Solo Catalogs

Stéphane Bérard, Mille plateaux repas - textes de Natacha Pugnet, Nadine Gomez, Nathalie Quintane, Stéphane Bérard - Editions Yellow Now (Belgique), 2012.

Stéphane Bérard, L'Enfer, traduction intégrale, éditions Al Dante, 2008.

Stéphane Bérard, Ce que je fiche II, collection «réalités non couvertes», 188 p., Al Dante, octobre 08 en partenariat avec la Galerie Marion Meyer et le Musée de Digne-les-Bains, (réédition augmentée du catalogue, co-édité par le Cairn Centre d'art et le Frac Paca en 2003), 2008.

Stéphane Bérard, Ce que je fiche, Xavier Boussiron : C'est pas grand-chose une paire de maracas, catalogue co-édité par le Cairn Centre d'art et le Frac Paca, 2003.

Group Catalogs

De l'idiotie aux burlesques contemporains, catalogue commun aux expositions du Jeu de Paume et du Domaine Pommery, inclut les textes de présentation des deux commissaires Christophe Kihm et Jean-Yves Jouannais, et un portfolio des oeuvres présentées, Beaux-Arts magazine, 116 pages, 2005.

Podium moderne, Ecole des Beaux-Arts de Dunkerque, 2001.

Gilles Barbier, Stéphane Bérard, Saverio Lucariello, Noël Ravaud, Astérides, Marseille, 2001.

Le fou dédoublé, texte de Jean-Yves Jouannais, Apollonia, Moscou, Nijni Novgorod, Krasnoyarsk, Château de Oiron, 2001.

Espace interchangeable, CAP de Montbéliard, 1997.

Continue, Nicolaj Contemporary Art Center, Copenhague, 1996.

Les visiteurs, MAC, Musée d'art contemporain, Marseille, 1995.

Échanges Saint-Pétersbourg-Marseille, Saint-Pétersbourg, 1993.

NEWSPAPERS, MAGAZINES

Thomas Golsenne : Brutal Warburg de Stéphane Bérard, in Motifs, vendredi 25 mars 2011,
<http://culturevisuelle.org/motifs/>

Eric Mangion : Stéphane Bérard, L'enfer, auteur : Dante Alighieri, p.62, in Artpress n° 324, juin 2006

Eric Loret : Ils sont fous ses romans, Libération, cahier Livres pp. I,II, III, jeudi 11 mai 2006

Marie Lechner : Ces copies qu'on forme «Re:Re, une exposition à l'espace Paul Ricard», in Libération, 17 mars 2006

Entretien avec Jean-Pierre Cometti et Stéphane Bérard, réactions d'Anne Bonnin : La chose, l'art, in Zéro Deux à Marseille, N°3, été 2005

Olivier Wicker : De grands sots dans l'idiotie, in Libération, Culture p. 39, samedi 25-dimanche 26 juin 2005

Jean-Marc Chapoulie : Preuves de cinéma in Le Journal des Laboratoires, n°3, décembre 2004
<http://www.sitaudis.com/Excitations/preuves-de-cinema.php>

Jean-Yves Jouannais : Le summum de quelque chose, in Art Press n° 289, pp 36 39, avril 2003

Julien Fouchet : Arôme saveur pénis, in Nova magazine, n°99, p 32, mars 2003

Annick Rivoire : Je ne fume pas des bananes, in Libération, p. 52, 15 mars 2002

Éric Mangion : Le problème martien, in Art Press n° 283, p 71, octobre 2002

Laurent Goumarre : Le problème martien, in Les Inrockuptibles n° 358, octobre 2002

Jean-Didier Wagneur : Le problème martien, in Libération cahier livres, p. VI, jeudi 5 décembre 2002

Agnès Giard : Sens tes doigts, in Nova magazine, n°128, mars 2001, p. 82

Jean-Yves Jouannais : Xavier Boussiron, in Art Press n°253, janvier 2000, pp 31-32

Pierre Restany : Question-Réponses, in cahier Propice, Beaux-Arts magazine, septembre 1999

Anaïd Demir : Qui pirate l'art contemporain?, in Technikart, avril 1999, p. 36
Élisabeth Arkhipoff : Cadeaux l'artiste, in Nova magazine, décembre 1998, p. 48
Élisabeth Arkhipoff : Casette, in Nova magazine, mars 1997, p. 50
Jean-Max Colard : Vidéo-clips : Face B, in Les Inrockuptibles, octobre 1997
Élisabeth Oskian : 07 Art, in Nova magazine, septembre 1997, p. 19
Arnaud Labelle-Rojoux : La France dans le rétroviseur, Stéphane Bérard ou le néant, NBK, Berlin, mai 1996, p. 136
Jean-Yves Jouannais : Le siècle Mychkine ou l'idiotie en art, in Art Press, n°216, septembre 1996, p. 38
Sylvie Amar : Vidéochronique, in Art Press, n°212, p VII

Eric Suchère : Stéphane Bérard, Jean a de longues moustaches, , in Le journal des expositions, décembre, 1995
Patricia Brignone : Poésie sonnée, in Art Press, n°204, p. 77 , 1995
Arnaud Labelle-Rojoux : L'art parodic', in Art Press, n°204, pp. 58-59, 1995
J'ai toujours voulu ne pas être là où l'on m'attendait, pub in Art Press, n°204, p. 7, 1995
Les Visiteurs, in Jardin des modes, n°186, p. 41, 1995

OTHERS PUBLICATIONS

Catalogue officiel du 23e Festival de Deauville du Cinéma Américain, septembre 1997, p. 93.
Les protocoles expérimentaux dans le catalogue d'exposition de Stéphane Bérard Ce que je fiche, Mémoire de maîtrise rédigé par M. Johann Defer et dirigé par M. Jean-Marie Gleize pour l'université Lyon 2 Lumière, 2004.

WEBSITE

<http://www.sitaudis.com>
<http://www.synesthesie.com/heterophonies/audiorama/boussiron.html>

BOOKS

72 (projets pour ne plus y penser), sous la direction d'Eric Mangion, co production Frac paca, CNEAI, Espace Paul Ricard , 2004.
La beauté du geste, par Jean-Marc Huitorel, éditions du Regard, 2005.
L'acte pour l'art, par Arnaud Labelle-Rojoux, éditions al dante, 2005.
Leçons de scandale, Arnaud Labelle-Rojoux, éditions Yellow now, Bruxelles, 2000.
Les protocoles expérimentaux de Stéphane Bérard, Mémoire sur le travail de Stéphane Bérard par Johann Defer, chercheur au Centre d'Etudes Poétiques, E.N.S. Lyon, publié sous la direction de l'Espace arts plastiques de la Ville de Vénissieux,
Editeur La Passe du Vent , 2006.
Mortinsteinck, le livre du film, Nathalie Quintane, éditions P.O.L, 1999 <http://www.pol-editeur.fr>
Mirable toi-même !, Arnaud Labelle-Rojoux, in L'art parodic', éditions Java , Paris, 1996, p. 106.
Twist dans le studio de Vélasquez, Arnaud Labelle-Rojoux, éditions L'Évidence, 1999.

A Nice, la Villa Arson présente un parcours constitué d'œuvres dont l'élaboration est plus importante que le résultat final, toujours imprévisible.

L'œuf ou la poule ? L'œil ou l'esprit ? Le geste ou le concept ? Les deux, mon capitaine ! A Nice, la Villa Arson, école d'art et lieu d'exposition, s'attelle à une question brûlante : y a-t-il de l'idée dans la technique ? (Réponse : oui). Variation : le sens d'une œuvre d'art lui préexiste-t-il ? (Réponse : non, on le sait depuis longtemps). C'est sous l'intitulé «Bricologie», un mot qui ne signifie pas l'étude du bricolage comme on pourrait le croire, mais qui rassemble «bricolage» et «technologie», que quatre enseignants de la Villa ont entrepris d'ausculter la technique à l'œuvre. Sous-titrée «la Souris et le Perroquet», l'exposition se laisse pénétrer par les deux bouts, l'idée ou le geste, pour un parcours qui combine quelques grands anciens (de Duchamp à Sol LeWitt en passant par Robert Filliou), des contemporains bien repérés (Jean-Luc Moulène ou Julien Prévieux), des trentenaires connus (Clément Rodzielski) et pas mal de nouveaux venus (Paul Le Bras ou Emilie Parendeau).

«Divagation». Une des idées pointées ici est celle du détournement voire du ratage, ou ce que l'un des commissaires, Thomas Golsenne, appelle la ruse : *«Une technique rusée n'est pas le moyen le plus direct de produire le résultat voulu, mais le plus surprenant, le plus inventif.»* Ce qui veut dire que l'artiste n'a pas forcément en tête un résultat, une forme, mais que c'est parfois en bricolant qu'il trouve son idée. Ainsi la plaquette d'accompagnement donne-t-elle l'exemple du conceptuel Filliou qui explique comment il a créé *le Siège des idées* - un cadre de chaise métallique avec une pancarte *«le siège des idées»* entre les barreaux du dossier -, un soir banal chez lui, avec des amis : *«Je n'ai pas pensé au Siège des idées, et puis j'ai cherché une chaise. Nous étions à la maison, et j'allais jeter à la poubelle une vieille chaise de camping sur laquelle on ne pouvait plus s'asseoir, et j'étais déjà à la poubelle quand j'ai pensé au Siège des idées. [...] J'ai rapporté cette chaise pendant que les autres parlaient, j'ai sorti un bout de tissu, j'ai fait le Siège des idées.»*

On ne verra pas ce *Siège* à «Bricologie», mais il y a quand même une chaise (de bureau) par Simon Starling (*Work, Made-Ready, Kunsthalle Bern*, 1996) qui s'assortit d'une bicyclette : l'artiste a échangé le métal de chacun des objets sans qu'on s'en aperçoive, pour obtenir *«deux "mutations" dégradées de leur ancienne essence industrielle, qui portent les cicatrices de leur transformation génétique»*. De Filliou, en revanche, on trouve un *Briquolage I* (1982), morceaux de briques rouges avec des trous comme des yeux, transformés en étagères pour objets absurdes (post-it de dessin navrant, loupe avec une lettre collée dedans ainsi déviée de sa fonction primitive), faisant face à trois œuvres de Stéphane Bérard, dont un *Projet d'urbanisme* (2002), feuille de papier mise sous verre de travers, où l'on lit, noté au stylo-bille vert avec quelques ratures : *«URBANISME Contrarier les chefs d'industrie, et brasseurs d'affaires par la quasi-obturation des grandes artères, la divagation des voies de communication, la fermeture des gares, créations de petites échoppes (lieux de cultes pas d'églises, mais des chapelles, des mini-mosquées), de petits hôtels et petits cafés, bistrots.»* En dessous, un plan de rue remodelée avec des bâtiments plantés sur les trottoirs et sur la voie, interdisant ainsi l'automobile et obligeant le piéton à zigzaguer.

A propos d'industrie, une assez convaincante vidéo de Mika Rottenberg, *Squeeze* (2010), montre une chaîne d'usine folle en imaginant *«une ferme de production de laitue en Arizona, où travaillent des Mexicaines, qui sont massées par des Chinoises, pendant que des Indiennes récoltent du latex sur des arbres à Kerala»*, tandis que dans un genre opposé, Catharina van Eetvelde aligne dans des boîtes-cadres des dessins-assemblages aux titres énigmatiques, qu'elle présente comme des *«moments expressifs»* où elle *«tente de prêter attention à la manière dont chaque sujet se matérialise en suivant son propre appel»*. Amidon. Là encore, il y a pas mal de ruse, de déviance, l'œuvre donne moins à voir une forme finie qu'un geste, un mouvement, un accueil.

Mais le pompon de l'inversion technique-concept revient à Thomas Thwaites pour son *Toaster Project* (2011), puisqu'en suivant toute la technique, rien que la technique, pour réaliser un objet normé où il n'y a rien à inventer (un grille-pain électrique), ce Londonien crée une œuvre monstrueuse, absolument ratée, informe, plus proche de Bob l'éponge passé au four que d'un appareil électroménager.

Comment y parvient-il ? En fabriquant le métal, la bakélite, toutes les pièces du grille-pain à partir de leurs éléments premiers (le minerai de fer, etc.), en appliquant les méthodes de transformation qu'il peut (faire fondre des déchets plastiques après avoir tenté la polymérisation de l'amidon de pomme de terre). Evidemment ça foire. Thwaites utilise le DIY comme un idiot velléitaire. Et voilà une bonne chose de défaite.

Eric LORET

Bricologie Villa Arson, 20 avenue Stephen-Liégeard, Nice (06). Jusqu'au 31 août. Rens. : www.villa-arson.org

Anne Faucheret

STÉPHANE BÉRARD

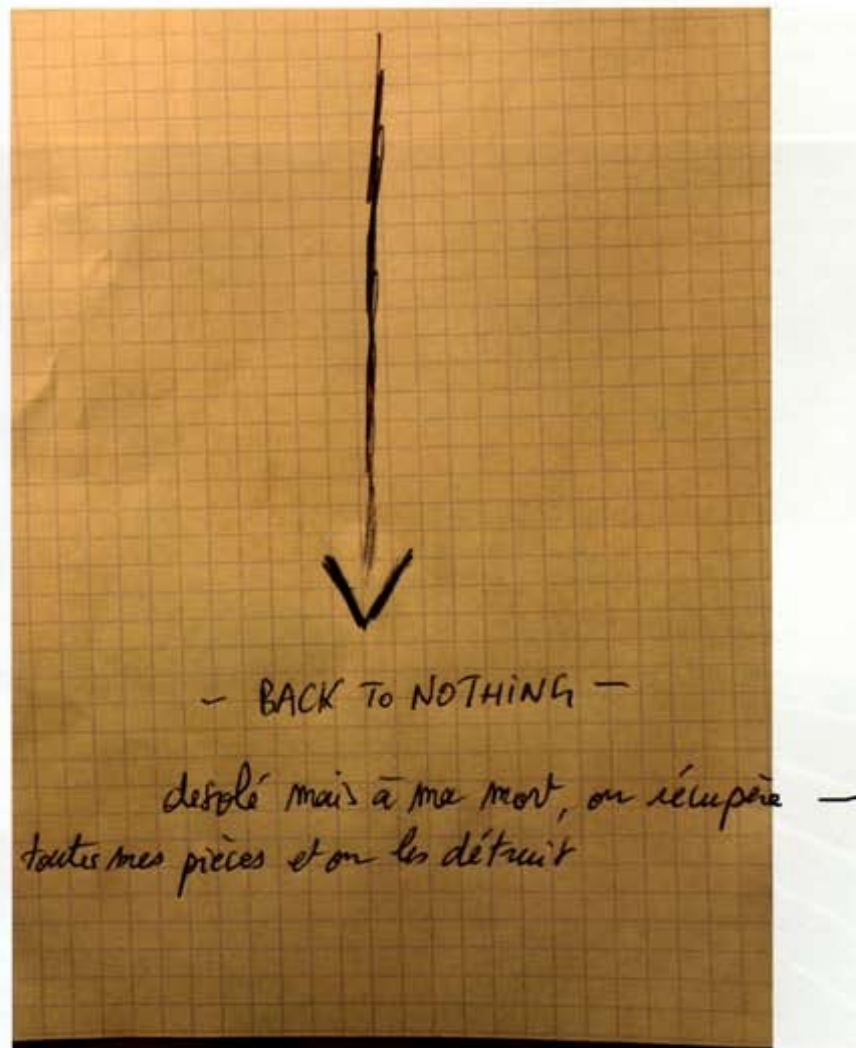
L'ART EN DÉROUTE

Après la dernière Biennale de Berlin et la Manifesta de Murcia, la scène artistique internationale semble plus que jamais tournée vers un art supposément « authentique », grave et transparent. Stéphane Bérard, pour notre bonheur, cultive depuis le début des années 1990 un rapport opaque et duplice au réel : s'il interroge « sérieusement » les modes d'évaluation et d'appréciation artistiques et les rôles de l'artiste et du récepteur, c'est sans en avoir l'air, à coups de satire, de dérision et de fiction.

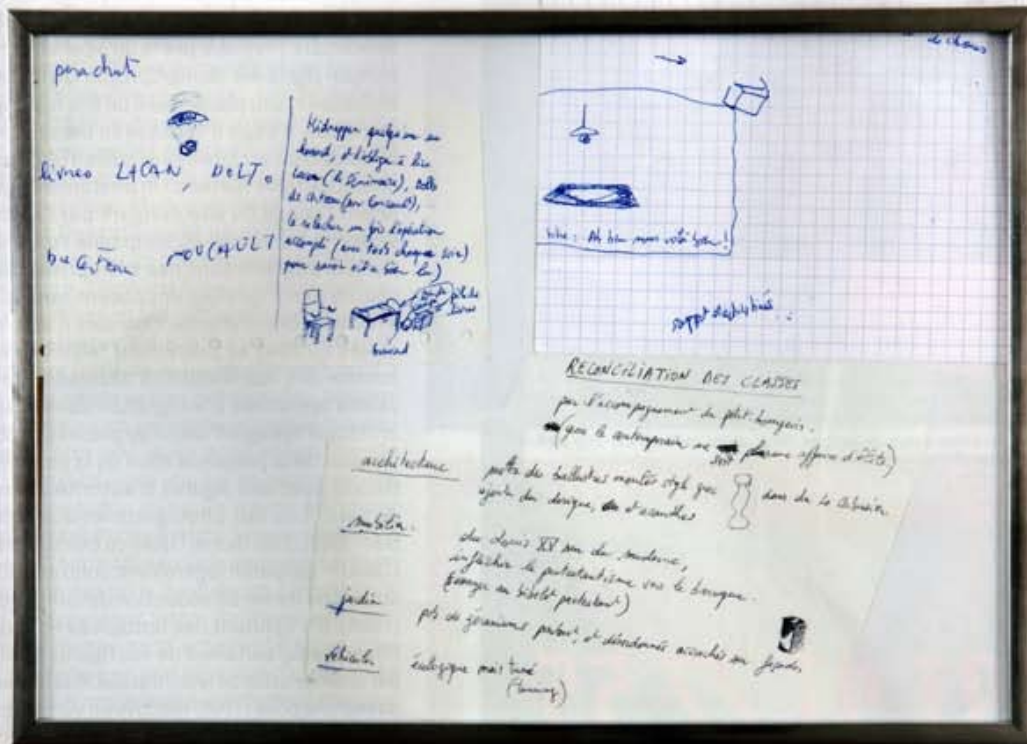
Pink Panther¹

« *Aucun coup de théâtre
Aucune personnalité
Bravo !² »*

Bérard en caleçon, poing levé et tête baissée, sur une marche virtuelle, esquissée a posteriori par ordinateur, en appelle aux activistes du passé. *Tekcopcip* (2001), « picpocket (à l'envers) » est une frêle tentative graphique de balance de l'injustice sociale³. Les pierres sont devenues



Stéphane Bérard, *back to nothing*, pièce effective si sanctionnée par un achat, 2011. Encre sur p
Courtesy de l'artiste et galerie Marlon Meyer Contemporain. © Photo : Stéphane Bérard.



Stéphane Bérard, *dessin cadré*, 2003-2011. Encres sur papiers (3 en un). Courtesy de l'artiste et galerie Marion Meyer Contemporain. © Photo : Clément Darrasse.

savons sur les *bagues-savons* (2000). *Tea shirt* (1994)⁴ arbore en noir sur blanc les coordonnées postales de Lawrence Weiner. Dans *dessin cadré* (2003-2011) Stéphane Bérard propose de penser à un « bibelot protestant » ou à des « véhicules écologiques mais tunés » pour réconcilier les classes, et de kidnapper des gens pour leur faire lire Foucault. Pour rafraîchir l'atmosphère, *fontaine* (1997) est un projet de fontaine publique figurant en taille réelle un manifestant arrosé par un jet puissant. L'artiste mélange tous les médias : écriture, dessin, photographie, film, sculpture, installation, performance, musique, projet pour l'espace public, des plus ancrés dans l'histoire de l'art aux plus expérimentaux. Il occupe aussi de nouveaux terrains, en créant ou projetant de créer des objets censés nous rendre la vie plus facile (*une autre silhouette*⁵), plus douce (*douche moussante*⁶), ou plus juste (tekcopcip). Tout semble l'intéresser : le sport, l'urbanisme, la religion, la publicité, la sécurité routière, et, bien sûr, la culture (musique, design, monde de l'art). Les thèmes, les *media*, les stratégies (conceptuelles), les références et les

degrés de finition sont d'une extrême hétérogénéité, à la fois entre et dans les œuvres.

Néanmoins, l'économie de moyens et la pauvreté visuelle des dispositifs rapprochent les travaux. Les dessins de Stéphane Bérard sont réalisés au Bic ou au crayon à papier, ses retouches photographiques avec le programme Paint. Le trait est rapide, imprécis, souvent raturé. Il peut dépasser d'un cadre ajouté après-coup, pour faire bonne mesure et rehausser paradoxalement le *low*. S'ils empruntent très précisément à des genres aussi divers que le polar, le film d'aventures, la science-fiction *low-fi*, le journal scientifique, et surtout, *a contrario*, le cinéma vérité, les films de Stéphane Bérard ont d'abord une couleur « amateur ». Ils sont filmés à l'épaule avec du matériel de base et montés à la va-vite. Loin de l'universalisme humaniste, l'artiste fait office de dilettante : ses œuvres semblent des conglomérats maladroits d'opportunisme et d'altruisme, de naïveté et de clairvoyance, d'intimité et de généralité. *Déghettoisation* (2001) est un mauvais photomontage mêlant campeurs et gens du voyage en une idéale et

1. Œuvre de 1997.
2. Les citations en tête de paragraphe sont toutes issues de Stéphane Bérard, *L'Enfer*, de Dante Alighieri, Marseille, Al Dante, 2008.
3. Tentative ponctuelle et aveugle, inopérante au plan politique : il s'agit d'une main s'approchant d'un sac, invitant à « glisser des liasses à des gens sans qu'ils s'en aperçoivent ».
4. *Tea shirt* a été réalisé en un unique exemplaire que Stéphane Bérard a porté jusqu'à usure complète. Mais l'artiste n'exclut pas d'en produire de nouveaux exemplaires.
5. Projet de 2000. Un masque vieillissant et un béret confèrent à l'automobiliste un autre profil et promettent « une conduite en quasi-impunité ».
6. Dessin de 2001 schématisant grossièrement un appareil de douche, dont le tuyau est couplé à un réservoir à savon dans le but de produire de la mousse.



Stéphane Bérard, *Bérard consulting*, 2000. Tirage numérique. Courtesy de l'artiste et galerie Marion Meyer Contemporain. © Photo: Stéphane Bérard.

7. Stéphane Bérard a véritablement fait irruption dans une galerie (peu connue) et dans devant la directrice.
8. Transporté de Düsseldorf à la galerie Renée Block à New York, enroulé dans une couverture de feutre, Beuys s'y fit enfermer trois jours durant avec un coyote. L'artiste shaman créait ainsi un rituel propitiatoire de libération d'énergies primitives. Bérard situe lui son action en pleine nuit. Engoncé dans une couverture, il attire à lui un renard et fixe le moment à travers quelques photographies. Le format choisi – le plus vendeur – fait ironiquement écho au titre.
9. *Ce que je fiche* est un catalogue rétrospectif prenant l'aspect d'une

naïve promiscuité. La pauvreté formelle semble correspondre à une simplicité conceptuelle, ce que corroborent certains titres mais ce qu'exclut la situation de réception : les œuvres de Stéphane Bérard sont tout autre chose que ce qu'elles dénotent. On y entre par le biais de l'humour et de la distance ironique, appelés par l'incongruité, la dérision et les maladroites de réalisation ou d'intention.

Le *pantalon pour démineurs* (2001) qui permet de déféquer tranquille dans son pantalon et la *valve anti-pet* (2002) sont deux items d'une veine scatologique (rabelaisienne) récurrente. Les *fauteuils éjectables* (2000), mini-fusées de

sauvetage destinées à l'aviation civile, et *système de protection* (2002), qui permet de transformer en sphère toute personne en danger de chute, sont des inventions gaguesques dignes de *Spaceballs*. Première pierre du pilier autoroutier, tronçon *Digne-les-Bains/Caraglio* (2010) est une sculpture *in situ* placée dans un site montagneux grandiose. Il s'agit d'un socle en béton d'environ 50 cm de haut sur 3 mètres de côtés d'où dépassent quelques tiges filetées. Un photomontage projetant l'image du site défiguré par l'autoroute aérienne annoncée accompagne l'œuvre. Son parcours égrène donc des entreprises qui font sourire parce qu'elles s'opposent en tout point à notre horizon d'attente. Elles sont d'autant plus drôles qu'elles se présentent fallacieusement comme des réorientations décidées, après de vaines tentatives d'intégration dans la sphère artistique. Il s'agit d'abord de preuves photographiques de la présence voire de la proximité de Bérard avec des figures d'autorité du monde de l'art : il se fait photographe aux côtés de Ben (1993), John Giorno (1994) ou Bernard Blistène (1994) – qui paraît légèrement contrarié. Il tente aussi une *danse de séduction devant galeriste?* (1996). S'y ajoutent des tentatives ridicules de filiation avec certaines de ses figures tutélaires, par appropriation de leurs travaux. *Rite de passage au marché privé* (1996) réactive en version pauvre la célèbre performance de Beuys *I like America and America likes me*⁸. Malheureusement, l'artiste semble confondre *creative industries* et art, valeur pécuniaire et symbolique, littéralité et métaphore. L'humour est également issu du décalage entre l'ambition affichée et les maigres moyens mis en œuvre pour atteindre l'objectif, comme dans *déghettoïsation*. En général, son inaptitude ou son manque de discernement contraste avec la consécration qu'il vise, de manière plus ou moins directe. Sur le coffret-emballage de *Ce que je fiche*⁹, on lit : « 58 tirages numériques ont été réalisés dans d'excellentes conditions [...] renvoyant dans leur ensemble à des propositions extrêmement opératoires de toutes natures ». Dans *back to nothing* (2011), mêlant fausse naïveté et conjuration du sort, consiste en la destruction de toutes les œuvres de Stéphane Bérard à sa mort, si l'œuvre est achetée (de son vivant).

Délit d'initié et démunition du récepteur

« Va falloir
Assurer
Cher
T'es prêt? »

Les pièces sont des leurres et l'artiste est duplice. La figure de l'artiste raté, ayant tenté en vain de forcer son accession à la sphère

institutionnelle de l'art puis se rabattant sur une insertion professionnelle à vocation sociale à travers démarches administratives, actions, projets et inventions, sert la mécanique fictionnelle du vrai Stéphane Bérard. Son œuvre se fonde sur une double imposture : par rapport à l'instance auctoriale et par rapport à l'horizon d'attente du public. *Entrée dans la collection* (1996) est une évocation en creux de la réelle intention de l'artiste. En rédigeant une demande d'intégration à la collection de Yoon Ja & Paul Devautour et en précisant en légende que « Paul Devautour est un artiste français travaillant comme un collectionneur d'artistes imaginaires », Stéphane Bérard dévoile furtivement son affiliation à la démarche de brouillage des « opérateurs » Yoon Ja & Paul Devautour et le caractère fictif de la figure d'artiste qu'il a créée. Une observation précise des travaux révèle d'ailleurs un personnage trop contradictoire pour être vrai. Avec *salle polyculturelle* (2002), il entend loger une église, une mosquée et une synagogue dans un même bâtiment muni d'un sol et d'une enseigne lumineuse rotatifs. Il œuvre à l'harmonie sociale mais donne aussi la recette de délations fructueuses, comme dans *brouillon type pour lettre de dénonciation*¹⁰. Certains travaux sont empreints aussi bien d'une foi crédule en leur effet que d'un cynisme acide, comme *propédeutique anti-péripathétique* (2000) qui propose la distribution de livres à des prostituées, en vue, si l'on en croit le titre, de les sortir du tapin. Stéphane Bérard double aussi son engagement social d'intentions promotionnelles : *abri pour sans-abri* (1994) est une installation qui singe une construction de fortune, dont les planches sont en réalité de grands (30 x 120 cm) portraits photographiques de l'artiste. Il vend aussi ses services, promettant sur la plaquette de *Bérard consulting* (2000), pour un « appel tarif normal », de pallier les défaillances du jugement esthétique de ses clients. Il cherche à élargir au maximum son offre, à la manière d'un chef d'entreprise – et à manipuler le goût de potentiels acquéreurs. Parallèlement, il consacre à la fois le culte de l'artiste indépendant et court après la reconnaissance institutionnelle et l'intégration sociale. La fiction permet la versatilité et l'ambiguïté. Elle rend même possible sa *résistance à l'art*. Le double projet éponyme propose de détourner des fonds publics de production artistique pour customiser un vélo, puis le revendre. Il se situe ainsi dans l'héritage de pratiques conceptuelles des années 1970 cherchant à sortir de l'institution voire à la tromper. La figure bérardienne n'est donc pas seulement le double négatif de Stéphane Bérard et ses inventions ne relèvent pas seulement de l'idiotie.

Un jeu complexe de brouillage des instances productrices et des catégories (artistiques)



Stéphane Bérard, *mobiliier urbain, étude pour un campus ou ses abords*, 2009. Banc, plateau-bouclier en altuglas, poignées aluminium, socles en terre cuite. Courtesy de l'artiste et galerie Marion Meyer Contemporain. © Photo: Clément Darrasse.

taquine le récepteur. Les références hétéroclites, issues des cultures artistiques et populaires, de l'actualité et de l'imaginaire personnel et collectif, sont manipulées et savamment intégrées à l'issue de diverses mises à distance. Dans *rite de passage au marché privé*, la référence à Beuys, utopiste politique charismatique, est judicieuse. *Pink panther* (1997) évoque une version édulcorée et queer du groupe activiste. La déceptivité, les contradictions et culs-de-sac interprétatifs sont des pistes *a contrario*, l'artiste feignant de ne pas connaître l'acuité de son public mais cherchant en définitive sa connivence. La plaisanterie séduisante correspond

compilation commémorative et s'inscrit à la fois dans la tradition conceptuelle et dans l'anti-art. Ses fiches fichent chronologiquement (à quelques entorses près) et sans distinction de réalisation les projets de l'artiste. Le fichier lui-même était le catalogue de l'exposition personnelle de l'artiste au Caim centre d'art – Frac PACA en 2003. **10.** Œuvre de 1999 constituée d'une lettre manuscrite dénonçant (sans les nommer) des cadres culturels français en exercice aux États-Unis mais nuisant au rayonnement culturel français par la promotion de mauvais artistes.



Stéphane Bérard, *convertible (design)*, 2007. Paille, peinture. Vue de l'exposition *Le Troisième Lieu* (Der Dritte Ort/The Third Place, Grazer Kunstverein), Graz, Autriche, 2009. Courtesy de l'artiste et galerie Marion Meyer Contemporain. © Photo: Stéphane Bérard.

11. Sculpture de 2009 sous-titrée *Étude pour un campus ou ses abords*. Muni de deux poignées (ainsi qu'un bouclier de CRS), le plan de travail en altuglas de ce bureau témoigne de la double-fonction du meuble: bureau et bouclier.

12. Performance réalisée en 1999 à Moscou dans le cadre de l'exposition collective « Le fou dédoublé ». Durant la conférence de presse, Bérard, affublé d'une barbe postiche, avait allumé un cerierge magique planté dans sa toque.

13. Vidéo de 1995 durant laquelle Bérard, installé avec Nathalie Quintane (sa partenaire et collaboratrice) dans un sofa, dresse, dans un *mea culpa* ironique et sans excuses, la liste d'actions ou projets qui ont pu heurter la sensibilité ou excéder la patience de leurs destinataires.

14. Pièce de 1995 dont la légende précise: « Homologuée par la DDASS Alpes de Haute-Provence. »

15. L'aspect central du langage renvoie à la pratique de Lawrence Weiner, présent directement ou indirectement dans nombre d'œuvres de Stéphane Bérard.

à la première lecture de l'œuvre – visant à se représenter un artiste ayant « sérieusement » pensé à ses concepts – et enclenche son ressort conceptuel – projetant la première dans un discours sur l'art. *Danse de séduction devant galeriste* (1996) évoque la servitude des artistes face à un maillon du réseau d'attribution de valeur symbolique. Les œuvres activent des processus d'association, de déduction, d'induction, d'anamnèse, de projection. L'artiste met en échec les réflexes interprétatifs automatiques et interroge les conditions de compréhension et d'évaluation de son travail et de l'art en général, offrant une sorte d'épistémologie de la réception.

L'œuvre, ce texte parcellaire et paradoxal

« L'autre a la langue
Coupée
Bien nette
Encore en bouche
Ça la bouche »

Les titres jouent un rôle fondamental dans le brouillage : ils oscillent entre catégorisation littérale générique (*mobilier urbain*¹¹) ou métonymique (*cierge magique*¹²), note d'intention (*résistance à l'art*), ou commentaire personnel (*pardon*¹³) et sont bien plus déroutants qu'éclairants. Lorsqu'ils sont littéraux, ils n'informent de manière dénotative que le premier niveau de lecture. Leur rôle se situe bien plus au plan connotatif. Ils activent subtilement des références, comme *ErMUT la mutuelle*¹⁴, version légèrement modifiée du pseudonyme utilisé par Duchamp pour signer sa *fontaine* et nom donné par Bérard à sa mutuelle pour artistes et commissaires d'exposition. *Ce que je fiche* est un calembour, associant l'idée d'une activité archivistique balisée par l'art des années 1970 à la désignation vulgaire d'une activité dilettante. *La nouvelle alternative* est carrément décevante. Cette pièce égrène les institutions d'art à éviter, sans proposer d'institutions alternatives. Les titres dirigent et complexifient à la fois les œuvres,

en offrant des clés de lecture aussi polysémiques que déceptives. Un travail à l'expression graphique extrêmement réduite (une note de musique et quelques traits épars au crayon noir) possède même deux titres, diamétralement opposés : *self-karaoke* (vie musicale) ou *SÉCURITÉ ROUTIÈRE* (2002 et 2003). Les légendes des cartels indiquent pour le premier : « dispositif pour un karaoke sans texte, permettant vraiment d'improviser », et pour le second : « klaxon continu (proportionnel à l'accélération pour véhicules silencieux (électriques) ». L'interchangeabilité, la possible paresse qui s'en déduit, et la réduction de l'œuvre à un discours arbitraire sont thématisées. Titres et notes décrètent la nature artistique des projets, leur donnent épaisseur et absurdité. Le rapport habituel du texte à l'image est chez Stéphane Bérard sans cesse questionné.

Stéphane Bérard a massivement recours au langage qu'il recombine, altère, tronque, brouille, reverse et toujours code¹⁵. *Tekcopcip*, retourne son sujet, le pickpocket, au plan du titre comme du contenu¹⁶. *Pantalon pour démineurs* est un calembour potache jouant avec le sens populaire de « mine » (excrément) et son sens courant d'arme antipersonnel, détournant le sujet grave en gag. La double allitération¹⁷ *propédeutique anti-péripathétique* complique la lecture dissociée de « péripathétique » (qui vient déjà perturber la réception de l'attendu « péripatéticienne ») et « pathétique ». Stéphane Bérard emploie un large arsenal de figures de style : allitérations, tautologies, redondances, ellipses, métonymies, hyperboles ou métaphores. Dans ses œuvres visuelles, il poursuit sur un mode minimal et condensé un travail littéraire et poétique commencé dans *RR* puis *Dock(s)* et poursuivi dans ses ouvrages, comme *Le problème martien* ou *L'Enfer*. Ce dernier est une traduction du français au français de Dante, mâtiné de Céline, de Rabelais, de Lacan, à la fois reportage lyrique, récit picaresque, pamphlet et confession, où la langue est triturée avec une certaine cruauté, hallucinée, souvent très filmique. On pense ici aux « geysers de sang » et à « la langue coupée, bien nette » de *L'Enfer*. Les images se succèdent et s'accroissent – les vers sont de plus en plus courts, halètent, comme des haïkus burlesques.

L'hétéronomie est chez Bérard autant textuelle que visuelle ; il emprunte volontiers, au-delà de la littérature ou de la sémiotique, à des codes langagiers étrangers à l'art, issus de l'*agit-prop*, de la musique pop, de la rhétorique politicienne, de la publicité, de l'administration. *Prophylaxie* (2011) est une installation composée d'une poupée gonflable habillée en enfant et d'un chevalet de conférence. On y lit la démonstration pédagogique mais ultra-simpliste de l'utilité du placement de tels leurre dans l'espace public pour assouvir

Stéphane BÉRARD
32, Le Balistère
109, Bd Gassendi
04000 Digne-Les-Bains
France

Digne-Les-Bains, le 26 Mai 1997

Objet : Sollicitation en vue
d'une sélection

Monsieur le Président du Comité Olympique de la République Gabonaise,

Désireux de représenter la République Gabonaise, aux prochains Jeux Olympiques d'Hiver (Nagano, Japon, 1997-98) dans la discipline de la Descente (Ski Alpin), ne pouvant plus être sélectionné en équipe de France de ski, vu mon âge (31 ans) et ce, malgré mon monitorat de Ski Alpin, je me tenais de vous informer des démarches que j'ai entreprises auprès du Consulat Général de la République Gabonaise en France, ainsi qu'avec le Ministère des Affaires étrangères de la République Gabonaise, ainsi qu'avec le Ministère de la Jeunesse et des Sports de votre pays, afin d'essayer d'obtenir la nationalité gabonaise.

En me tenant, bien évidemment à votre entière disposition, je vous prie d'agréer, Monsieur le Président, l'expression de mon sincère dévouement.

: selection for the winter olympics

Mr President of the Gabonese Olympic Committee,

Stéphane BÉRARD

I am interested in representing the Gabonese Republic in the next Winter Olympic Games (Nagano, Japan 1997-98) in the downhill skiing section. I am unable to compete for the French national team due to my age (31) despite having a skiing qualification. I am already in contact with your Consulate, the Foreign Ministry and the Youth and Sports Ministry concerning the ~~obtention~~ ~~of~~ ~~gabonese~~ ~~nationality~~. I look forward to hearing from you.
Yours faithfully

P.S.
Ci-joint la copie de la lettre de Monsieur le Vice Consul de la République Gabonaise en France Jean-Pierre KANGALA

attempt to participation in the 1998 Winter
Olympic Games in Nagano (Japan) under the colours
of the Gabonese Republic 1997

letter to the President of the Olympic Committee of the Gabonese Republic

1 / 2

Stéphane Bérard / ce qui je tiche / Le Cahier contre l'Art - Expo FRCA / 2001

Stéphane Bérard, *tentative de participation aux Jeux Olympiques d'Hiver 1998, à Nagano (Japon), sous Les couleurs de La République Gabonaise*, 1997. (détail) Lettre. Courtesy de l'artiste et galerie Marion Meyer Contemporain. © Photo: Stéphane Bérard.

les pulsions pédophiles. *Prochainement ici*¹⁸ reprend les bandes-annonces de cinéma. Le *layout* aguicheur de la plaquette de *Bérard consulting* est d'assez mauvais goût. La paume d'une main en constitue le fond, en partie oblitérée par un encart où sont retranscrites des conversations téléphoniques *fake* (réellement diffusées à la radio). Aux extrémités des doigts sont placés des portraits en médaillon d'anonymes, regardant tous dans la même direction. Le bas de l'image est réservé au numéro de téléphone de l'entreprise, en orange et de taille exagérée. Stéphane Bérard s'approprie ici la communication d'une PME miteuse. Dans ses films, il se plaît à recycler des éléments de

Tea shirt est presque un anti-Weiner, puisque les pièces de l'artiste américain étaient purement textuelles, génériques et adaptables à n'importe quel site. Mais Bérard a mal orthographié son nom (Wiener au lieu de Weiner). La co-existence de pièces réalisées et non réalisées évoque aussi se référer à l'une des clauses édictées en 1968 dans *Art News* : « Le travail peut ne pas être réalisé ».

16. Le renversement de l'ordre des lettres évoque la pratique orale du verlan, mais Stéphane Bérard, se jouant des règles orthographiques, a omis le « k » de pickpocket.

17. En « p » et en « t ».

18. Il s'agit d'un tirage numérique de 2002, suggérant ironiquement



Stéphane Bérard, *prophylaxie* (parce que le désir pervers est malheureusement incontrôlable, parce que réalité et imagination se confondent dans l'esprit malade, alors : création de leurre afin de détourner les pulsions de personnes malades, des enfants. 2010. Encre sur papier bouilli, poupée gonflable, air, scotch, bois, tissus, cartable. Courtesy de l'artiste et galerie Martin Meyer Contemporain. © Photo: Clément Darvasse.

sociolectes aisément identifiables, celui de l'infirmière, celui du militaire, celui de l'artiste. *Les Ongles Noirs* (2008) procède d'une radicalisation des principes de *Chroniques d'un été* d'Edgar Morin et Jean Rouch. Il est truffé de scènes *ready-made*, enregistrées par des caméras de contrôle et recontextualisées par une voix-off dans un tournage simulé : les mouvements des personnages semblent être dirigés par les directives orales du réalisateur. Les films de Stéphane Bérard présentent l'action même de faire des films, de manière dépouillée¹⁹. Ailleurs, les acteurs se racontent l'histoire en la jouant : celle-ci est fabriquée à partir de faits réels, mais surtout, le film naît de l'articulation verbale par les personnages. Le jeu entre narration et action sert chez Stéphane Bérard une intuition performative de l'art. Souvent, ses œuvres sont les traces d'actions passées, comme *cierge magique* ou *danse de séduction devant galeriste*. La simple énonciation d'un projet suffit parfois à en faire de l'art. Les travaux composites de Stéphane Bérard brouillent les règles de l'énonciation et les rapports entre signifiant et signifié, introduisent une « diffraction du sens ». Ils fonctionnent comme des textes²⁰, de manière décentrée, plurielle et ouverte.

Rectifications

« Je me sens
À nouveau con
Confit
Ne sachant rien dire
Aucune invention »

Le travail effectué par Stéphane Bérard est une forme de « sape ». Il dépouille l'œuvre des notions qui d'ordinaire fondent sa valeur : originalité, désintéressement et sérieux. Par là, il met en échec la notion courante de valeur de l'œuvre, de jugement esthétique (*Bérard consulting*), mais aussi la norme institutionnelle qui les définit. Il part de constats ponctuels tirés de l'observation des discours du milieu de l'art pour créer ses projets qui les illustrent et les invalident. Malgré le contenu manifeste de projets comme *la nouvelle alternative*, il ne préconise pas la fuite du monde de l'art, mais une rectification permanente des hégémonies qui le structurent. Il vise l'« institution » au sens large, comprenant écoles d'art, galeristes, centre d'art, grandes manifestations d'art, maillons d'un système socioculturel qui attribue valeur, crédibilité et fonctions selon un modèle autonome et ritualisé. Il en raille aussi la malhonnêteté, prenant à rebours le tabou de l'exploitation économique de l'art en la thématisant et l'activant. Les projets-inventions sont destinés à être manufacturés puis commercialisés, mais en

Éléments biographiques

Né en 1966, vit entre Paris et Digne-les-Bains.

1994 : son travail est présenté pour la première fois dans une exposition, au sein de l'exposition *Qu'est que j'ai fabriqué ?* à la Galerie Donguy. Il y distribue des cacahuètes.

1995 : il participe à l'exposition *Les visiteurs* de Philippe Vergne au MAC de Marseille où il montre des cartes postales, des courts-métrages vidéos et réalise un tag sur l'enseigne du Mac intitulé « tu n'es qu'une MJC ».

1996 : sortie de *800%*, son premier album. Un album « techno hardcore à textes ».

2000 : *La nuit Mortinsteinck* : présentation, concert de Xavier Boussiron, projection du film éponyme au FRAC PACA, Marseille.

2003 : première exposition personnelle au centre d'art de Digne-les-Bains.

2004 : première rétrospective de ses films aux Laboratoires d'Aubervilliers.

2007 : exposition personnelle au Centre d'Art de Vénissieux.

Éléments bibliographiques

Les protocoles expérimentaux dans le catalogue d'exposition de Stéphane Bérard "Ce que je fiche", Mémoire de maîtrise rédigé par Johann Defer et dirigé par Jean-Marie Gleize pour l'Université Lyon 2 Lumière, 2004.

« Preuves de cinéma », Jean-Marc Chapoulie in *Le Journal des Laboratoires*, n°3, décembre 2004.

tant qu'œuvres, comme les *drapeaux ignifugés* (2002) ou *arôme pénis pour préservatif* (1998). Enfin, Stéphane Bérard critique l'utopie utilitariste : l'artiste n'est pas le promoteur d'une alternative culturelle ou sociale.

Son engagement est moins militant que sémiotique. *Vide Sanitaire* (2002) prévoit de proposer à un centre d'art le financement de la construction de l'assise d'une villa par un centre d'art, déclarant œuvre d'art le vide sanitaire obtenu et prétendant expérimenter l'«élasticité sémantique d'une métaphore: art = vide sanitaire (un espace où de l'air frais circule)». L'œuvre invite platement et ironiquement à aller au-delà de ce qu'elle propose littéralement. On ne sait si Bérard raille la redondance de pratiques à la mode, l'hypertrophie du discours (auquel lui-même tend délibérément à succomber) ou la confiance aveugle de l'institution face aux artistes «adoubés». L'actualisation discursive des œuvres de Stéphane Bérard n'évince pas leur apparition première: elles sont *vraiment* des gags amusants et mettent vraiment à distance les gags qu'elles perpétrent, comme le faisait Robert Filliou. *Convertible* (2008) est un tas de paille et la paroi monochrome rouge qui lui sert de support et de fond. Derrière le gag se cache un dispositif visuel et langagier expérimental et ironique. La surface rouge renvoie à la fois à un mur domestique, à un *Wall Painting* monochrome et à un l'intérieur d'un boudoir. Le tas de paille évoque l'agriculture, un lieu champêtre où les amoureux s'encanaillent, mais aussi un *topos* de l'histoire de la peinture. Combinés, le mur et la paille créent une hétérotopie arcadienne revue et corrigée. Le mur rouge devient l'autel glamour sur lequel est sacrifiée l'œuvre d'art. *Convertible*, mais aussi *promesse* sont à la fois ready-made, sculpture, faux coin de nature et mobilier où s'asseoir qui s'adapte ou évoluera avec le temps. Depuis ce site-mobilier-œuvre, on observe les autres œuvres. Les œuvres de Stéphane Bérard sont des protocoles expérimentaux. À travers des outils fictionnels, langagiers, sociologiques, Stéphane Bérard impose au spectateur un recul critique, lui laissant le loisir de repérer des usages et, s'il le veut, de les corriger.

Anne Faucheret

....

une architecture contemporaine à l'arrière. Des groupes d'humains s'y meuvent. La légende indique « quota de sans-abris dans les représentations de projets architecturaux ».

19. Les films sont réduits à leur plus simple appareil: lieux types, personnages types, actions types, combinés et recyclés.

20. Au sens où l'entend Roland Barthes dans « De l'œuvre au texte » in *Le Bruissement de la langue*, *Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1971.



Stéphane Bérard, *promesse*, 2010. Érable rouge, balançoire, dim. 70 x 120 cm environ le 26 juin 2010. Exposition *Toute chose oblique*, La Maison abandonnée, Bouliac, 2010. Courtesy de l'artiste et galerie Marion Meyer Contemporain. © Photo : Alexandre Delay.

Stéphane Bérard *Brutal Warburg*

Du 11 mars au 23 avril 2011
à la Galerie Marion Meyer Contemporain
3 rue des Trois Portes, Paris 5e.
TÉL. : 01 46 33 04 38.
www.marionmeyercontemporain.com

À paraître

Stéphane Bérard, *Charles de Gaulle, Mémoires d'espoir - Le renouveau (1958-1962)* éd. Questions Théoriques.
(Traduction en français du Volume 1 des *Mémoires* de Charles de Gaulle)

Signature

à la galerie Marion Meyer Contemporain.
le 23 avril 2011.

Stéphane Bérard, ou l'art de la bémolisation, Natacha Pugnet

Stéphane Bérard: mille plateaux-repas, Digne-les-Bains: Musée Gassendi; Crisnée: Yellow Now, 2012

Si l'on en croit les textes consacrés à l'artiste, Stéphane Bérard est poète, musicien, cinéaste, performeur et plasticien. Rien de moins. Dire cela, c'est prendre pour un fait acquis son statut d'artiste : après moult tentatives infructueuses – dont, du reste, il fait état avec une certaine honte –, Bérard serait donc arrivé à ses fins, à savoir être admis dans la communauté qu'il dit s'être efforcé d'intégrer à tout prix. Quelques fiches des années 1993 à 1996 conservent trace de ces pitoyables essais, photographies et confessions à l'appui. Pour le commentateur, il faut parier sur des notations brouillonnes et des photographies-souvenir, des propositions et des actions au premier abord décousues, qui s'offrent à nous sous une forme peu catholique, ou en tout cas indécidable.

C'est ce dernier point qui pose problème : comment qualifier précisément des productions qui, pour la plupart, ne possèdent aucun des signes ostensibles de l'art ? Certes, la modernité aura vu se succéder diverses manifestations d'anti art, de non art, et les artistes être aussi bien « sans œuvre ». Ce n'est pas le cas de Bérard, qui enregistre des disques, tourne des films, traduit *L'enfer* de Dante en un long poème, et jette sur le papier nombre de projets destinés ou non à se traduire en installations. Mais quelle sorte de musicien est celui qui revisite et revoit à la baisse Erik Satie ou les Rolling Stones, qui rassemble des styles hétérogènes en des mixages improbables, mixe des chants à peine audibles, des exercices de débutant et des musiques d'ascenseur ? Quelle sorte de cinéaste est celui qui filme son entourage pour des films faits d'images non prévues à cet effet, fondés sur un scénario hasardeux, où l'amateurisme croise le cinéma-vérité et celui d'auteur ? Quel genre d'artiste est celui qui, en guise d'œuvres, griffonne ses propositions sur une feuille de papier quadrillé ?

Certes, on peut avancer sans trop de risque que Bérard entend se situer dans un registre « bas », par comparaison avec la plupart des productions artistiques actuelles, qui adoptent à l'évidence le mode majeur de la création. Lui assume ou revendique le ratage, l'échec et la futilité, s'adonnant avec jubilation et persévérance à la « bémolisation ». La dimension conceptuelle et réflexive de sa démarche semble à dessein contrecarrée par l'artiste lui-même. Encore que, comme tous les artistes qui endossent peu ou prou la posture de l'idiot – tels Robert Filliou, Arnaud Labelle-Rojoux, Présence Panchounette, Taroop & Glabel, Boris Achour, etc. –, Bérard se situerait plutôt en position d'*outsider*. « Faire le choix de l'indéfendable, c'est afficher le désir de n'avoir pas à se justifier », écrit justement Jean-Yves Jouannais. Pourtant, en tant qu'artiste, Bérard s'adresse à un public spécialisé et averti, dont il se plaît à contrarier les penchants, les habitudes et les certitudes. Anarchique, n'obéissant à aucune règle visible, l'entreprise bérardienne place la question de la valeur – et ses apories – en son centre. Quand bien même la réalisation semble ne pas en valoir la peine, elle engage plus que d'autres notre capacité de projection et d'interprétation, notre propre ouverture ou notre aveuglement, notre sensibilité et notre jugement de goût. Analyser, voire justifier ce qui est intrinsèquement relatif, parce que fondé sur des présupposés et des *habitus*, est-ce défendre l'indéfendable ?

Tout autodidacte qu'il soit, Bérard a dès ses débuts fait preuve d'une solide connaissance des rouages du monde de l'art contemporain, appliquant à la lettre quelques principes de base supposés faciliter sa carrière. C'est même cette lucidité qui lui a permis d'assumer la position du naïf cherchant à se faire photographe en compagnie de diverses personnalités « en vue », tels Ben, César, John Giorno, puis Bernard Blistène et Jean-Yves Jouannais. Gage de notoriété, même passagère, un tel parasitage vient servir le projet bérardien. L'artiste distille le doute quant au sérieux de ce dernier, se portraiturant également aux côtés Sheila, et l'on est dès lors tenté d'établir l'équation suivante : « Blistène égale Sheila », tous deux des « vedettes » quand bien même leur « public » n'est à l'évidence pas le même. Bérard témoigne donc très tôt d'un vif penchant pour les mariages contre nature, ou du moins perçus comme tels, entre la culture savante et la culture populaire, mariages qui interrogent et brouillent la hiérarchie des genres.

Imposer de la sorte son image participe de la création de Stéphane-Bérard-l'artiste, ce dernier apparaissant de manière récurrente dans son œuvre. Ce peut être dans une photographie documentant une action, telle que candidater au concours d'entrée d'une école des beaux-arts, avec le mélange d'humour et de pathétique que présente une telle situation si l'on est d'ores et déjà artiste. Ou bien,

affublé d'un T. shirt et de porte-jarretelles (*Ambiguïté*, 1996), il évoque toutes les autoreprésentations en travestis, de Warhol à Ugo Rondinone. Le montrant penaud, peu glorieux, son propre autoportrait ne témoigne cependant d'aucun narcissisme. Lorsqu'il vante les mérites de son *Mobilier chauffant* (2001), c'est, peu à son avantage, affalé sur un canapé dessiné par ses soins. Dès lors, entre biographie, confession honteuse – *J'ai même été jusqu'à montrer mon travail à une galerie associative* (1996) –, exhibitionnisme et plouquitude, il offre une image de l'artiste multiple et contradictoire, adaptée aux circonstances qu'il a lui-même générées.

Cependant, comparées aux nombreuses mises en scène de soi comme autre qui ont tout particulièrement fleuri au cours des années 1990, celles de Bérard ont ceci de particulier qu'on ne sait y démêler la fiction de la réalité. Johan Defer voit dans ces représentations des « alter ego fictionnels », tandis que Anne Faucheret distingue l'artiste du « vrai » Stéphane Bérard, parlant « du caractère fictif de la figure qu'il a créée ». Il ne me semble pas qu'il s'agisse dans son cas d'un simple jeu de rôle, mais davantage d'un dédoublement qui acquiert à posteriori valeur d'autoportrait artistique. Lorsque Bérard se montre ridiculement accoutré, prêt à tout pour « arriver », il ne s'exclut pas de la famille des artistes qui procèdent ainsi. Il expérimente l'attitude (indéfendable ?) consistant à exécuter une danse de séduction devant un(e) galeriste, pour se faire « remarquer », transformant cette tentative ratée en vidéo réussie. Il incarne littéralement cet artiste « arrivé à rien », certes avec toute la distance de l'humour, mais établit cependant une coïncidence entre la fiction – celle que constitue toute œuvre – et la réalité de l'action qu'il a effectuée. On ne sait si l'on doit interpréter celle-ci comme relevant de l'art de la performance, ou bien si cette tentative mi sérieuse mi ludique n'a pas intégré après-coup un corpus d'œuvres en train de se constituer (à la manière dont Bérard filme des scènes ou les enregistre, celles-ci devenant partie du scénario bâti après-coup grâce à leur montage).

Pour être considérée comme suffisante à conférer un statut d'artiste, une carrière doit obéir à un certain nombre de critères quantitatifs (moqués par Bérard, dans *ErMUT, la mutuelle*, de 1995), lesquels, déterminés par l'institution, sont des plus arbitraires. Cependant, Bérard met en lumière une condition sociale précaire qu'il partage avec bien des artistes, ayant eux aussi besoin d'une mutuelle et d'une maison de retraite, ou subsistant grâce aux aides et subventions qu'ils perçoivent. S'il est bien connu, voire moqué, cet état de fait est le plus souvent occulté dans le milieu de l'art. L'image de l'artiste que ce dernier souhaite promouvoir est, aujourd'hui encore, celle du talent précoce, rarement celle du génial mystificateur, presque jamais celle de la normalité – celle-ci étant caractérisée par une faible réception institutionnelle. Certes, Bérard joue et il ne semble parfois même que jouer, embrassant la posture du naïf autant que celle du spécialiste en « jugement esthétique » (*Bérard consulting*, de 2000). S'il apparaît simultanément comme un personnage fictionnel et comme son auteur, c'est que l'artiste acteur de ses représentations est par définition duplice. Celui que Bérard met en scène, c'est « L'artiste », une figure plus que tout autre caractérisée par le décalage entre la réalité, la valeur symbolique et les projections fantasmatiques. Bérard repense la relation entre fiction et réalité, l'appliquant à cette figure susceptible d'engendrer un ensemble de récits. Ces derniers viennent alimenter une légende plus pitoyable que dorée, bâtie de toutes pièces. Singulièrement – et logiquement –, c'est en jouant à l'artiste qu'il le devint, en termes de réception s'entend. Aujourd'hui, cet « autre » fantasmé n'est plus au cœur de ses préoccupations, et le Bérard candidat ou candide a disparu de ses images.

Reste l'artiste parfois désœuvré, griffonnant sans cesse gratuitement, dont l'ouvrage intitulé *Ce que je fiche* apporte la preuve. Ce recueil de travaux trace un portrait de l'artiste comme celui qui est traversé par des « idées ». La gamme des sujets abordés est très large, depuis les plus diversement inconvenants – *Valve anti-pet, Prophylaxie* (des enfants gonflables pour pédophiles) –, ou insignifiants – *Aspirateur-diffuseur musical* –, jusqu'aux œuvres à caractère politique, dont le seul titre indique la portée historique et l'actualité : *Déghettoisation, Drapeaux ignifugés, Sécurité vidéo*. D'autres prennent pour cible le monde de l'art, tels *Droit à l'existence esthétique, Cercle d'art, Nouvelle alternative*, ou *Banque d'idées*. Cet éclectisme ne doit pas cacher la dimension sociétale de la plupart des propositions : amélioration du quotidien et de l'habitat, sécurité routière et policière, prévention contre le vandalisme, aide aux démunis, signalisation des horaires de culte, offre de services variés, etc. Bien des fiches visent une transformation de l'existant, Bérard replaçant les choses dans leur logique première. Par exemple, l'invention d'un nouvel arôme pour préservatifs ne pouvait que restituer celui du pénis, le seul à échapper aux camouflages du commerce sexuel (*Arôme pénis pour préservatifs*, de 1998).

Dans un registre similaire, *Prêts pour la reprise économique ?* (2002) se présente comme un projet inversant le processus de transformation, aujourd'hui banal, d'un lieu à vocation utilitaire (abattoir, fonderie) en un centre d'art. L'artiste n'invente rien, il lui suffit d'observer la société pour s'en faire la caisse de résonance. Le réel n'est pas acceptable en tant que tel, il est donc susceptible d'être modifié ; dans le cas précis, d'être corrigé. Bérard produit des preuves par l'absurde de l'absurdité du monde tel que l'idéologie du progrès l'a construit. D'où les propositions apparaissant comme des retours en arrière : construire des trottoirs le long des autoroutes, bâtir un village de vacances sur un immeuble, intégrer à l'urbanisme haussmannien des petits commerces et services qui empêchent la circulation, etc. Si ces réalités salutairement « redressées » nous font rire ou sourire, c'est que nous admettons ce monde comme allant de soi. Ajoutons qu'on ne sait si tout cela tient de la blague ou d'un dérivé pervers de la « sculpture sociale » chère à Beuys. À moins que de telles « contre-propositions » n'illustrent un « art du changement et l'expression pure du changement impossible », qui selon Debord qualifiait « l'art à son époque de dissolution ».

La légèreté choisie de certains sujets, tel *Douche moussante* (2001), est à l'égal du bien-être promis par la publicité. Apparaissant là comme un inventeur futile, contrariant l'image de l'artiste engagé ailleurs mise en avant, Bérard y singe avec drôlerie l'obsession de propreté et l'aliénation au gadget de nos sociétés hygiénistes. *Bain moussant camouflage* (2000) est la version masculinisée de l'image d'une l'intimité « pudiquement » cachée au regard voyeur du spectateur. *Baignoire verticale* et *Jacuzzi pour tous* (2000) – un comprimé effervescent géant produisant des bulles – s'offrent comme des « solutions » pour ceux qui n'ont pas suffisamment d'espace ou de moyens. L'absurdité de la *Bague savon* (2000), elle, nous entretiendrait d'une forme d'art éphémère, l'œuvre disparaissant lorsqu'on s'en sert. Présentées comme fonctionnelles, ces productions s'inscrivent contradictoirement dans le registre de l'inutile. Leur non-sens agit comme une « hygiène de la vision », selon l'expression de Martial Raysse, appliquée aux mensonges ordinaires du commerce. À première vue pure poésie, *La Promesse* (2001-2010), un arbrisseau à la branche duquel est accrochée une balançoire, exemplifie cette tension entre optimisme de surface et négativité. Inutilisable avant plusieurs années, voire plusieurs décennies, elle témoignera de la croissance de l'érable. Manière de land art tardif, cette œuvre est un hommage à la légèreté, une promesse de plaisir futur, qui renvoie aux souvenirs d'enfance et aux *Heureux hasards de l'Escarpolette* de Fragonard. Las, informe, la balançoire traîne lamentablement par terre, comme une espérance trop lointaine. Ou comme la métaphore du mensonge de l'art.

Détournant la notion de *readymade* en s'appropriant non des objets mais des faits, Bérard propose des lieux déjà dégradés ou saccagés. Inutile de tenter de vandaliser un *Cimetière prétagué* (2003) ou des *Tombes avec insultes anticipatrices* (2004). Simultanément, de faux cimetières permettraient aux vandales de se défouler librement (*Cimetières d'expression*, de 2004). Ou bien, un cimetière des « refoulés » réunirait l'ensemble des dictateurs du 20^e siècle, dont les noms, trop vite tombés dans l'oubli, ont été effacés au profit de quelques-uns (*Les refoulés*, 2004). Il serait tout aussi stérile d'attaquer un poste de police, « car on ne détruit pas ce qui semble être déjà détruit », explique l'artiste, qui, en guise de 1%, propose de créer des vitraux blindés (en réalité du verre sécurit déjà brisé).

Là encore, provocation et rationalité font bon ménage, car, pour indéfendables qu'ils soient, ces projets procèdent d'une logique indéniable. Ils se constituent également en commentaires aporétiques sur le rôle social de l'artiste. L'une des questions soulevées par la démarche bérardienne tient à l'équilibre entre littéralité et second degré présumés. L'humour colore, connote, autant qu'il masque un propos plus grave qu'il n'y paraît. Si Bérard apparaissait comme « sérieux », « profond » et « engagé », il irait dans le sens du vent et collerait aux représentations attendues. Son *Abri pour sans abri* (1994) se fait donc ouvertement cynique, les panneaux supposés protéger les SDF étant imprimés, côté intérieur, du portrait de l'artiste. *Tapis de prière de survie* (2001) est d'un autre registre encore. L'artiste a modifié une couverture de survie en tapis, à l'aide de motifs peints à l'aérosol. La notice qui accompagne l'objet vante ses mérites en toutes circonstances. Critique de la seconde religion de France ? Publicité détournée ? Commentaire de la politique anti immigration ? Ostensiblement en prise sur la société, l'œuvre n'est certes pas neutre, mais Bérard fait l'anguille, nous condamnant à élaborer des hypothèses quant à la nature de son implication.

De manière cruelle ou douce, l'artiste aborde indéniablement la question de l'inscription de l'art dans le champ social. L'une des prémisses sur laquelle repose sa conduite est celle d'une coupure avec ce dernier, coupure que, selon les cas, il feint d'abolir ou de maintenir. *Électrochoc !* (2005) vise à une « sensibilisation à l'esthétique en salle d'attente » (dentistes, médecins et coiffeurs confondus) grâce au remplacement des revues habituelles par des revues de littérature et d'art contemporains. Cette proposition illustre assez bien les velléités altruistes de l'artiste en matière de dépassement des barrières sociales. Car le moyen choisi, pour efficace et simple qu'il soit, semble dérisoire au regard du changement escompté. Si l'art contemporain s'adresse toujours à des *happy few*, bien des projets de Bérard s'offrent supposément comme des solutions pour le commun, ou comme les métaphores d'une réconciliation peu probable entre l'art et la vie.

Lorsqu'il ajoute une carotte de tabac lumineuse (*Spam*) à la galerie Marion Meyer pour *Brutal Warburg*, une exposition de 2011, il ne fait que créer une confusion toute provisoire entre deux lieux où seuls les accros ou les convaincus pénètrent. A-t-on jamais vu une enseigne indiquant « galerie d'art contemporain » ? Serait-ce honteux ou inutile ? Moyen prétendu d'attirer un public autre, *Spam* agit en appât parasite. Comme l'écrit Thomas Golsenne, *Spam* « est une profanation, une atteinte portée à la cathédrale du *white cube* », tout en visant « l'amateur d'art qui va voir une exposition de Stéphane Bérard ». Johan Defer, qui a consacré une étude très approfondie et des plus pertinentes aux fiches de l'artiste, privilégie la dimension conceptuelle de cette tactique déstabilisatrice. « En tant qu'artiste conceptuel, écrit-il, Bérard met en scène des dispositifs qui interrogent autant leur structure institutionnelle de réception que la notion supposée cautionner leur existence, l'art ». C'est particulièrement vrai dans ce cas. Cependant, contrairement aux apparences, l'affichage mensonger maintient la séparation entre le commerce ordinaire et celui de l'art, fondé, lui, sur l'invention de fictions destinées à des amateurs de connivence. *Spam* signalerait alors le *white cube* et autres lieux d'exposition comme hétérotopies – celles que Foucault qualifie de « lieux réels hors de tous les lieux » – et simultanément dénoncerait l'idée qu'il s'agirait de « contre-espaces », « d'utopies localisées ». En installant, outre les gravats, une miteuse cigogne naturalisée, un papier peint bas de gamme, un tirage photographique encore emballé (de retour d'une précédente exposition), un bouquet de fleurs, etc., bref un bric-à-brac, Bérard montre que l'intrusion du réel dans de tels lieux (qui a déjà une longue histoire) ne saurait masquer le caractère illusoire de l'exposition. Celle-ci « phagocyte », selon son expression, l'environnement extérieur, sans renvoi d'ascenseur. En utilisant leurs moyens mêmes, de manière bémolisée, Bérard s'interroge avec humour sur ceux qui voudraient faire croire – ou y croient vraiment – à la force critique de l'art(iste) en produisant des contre-espaces factices ou des semblants d'utopies artistiques.

Destruction des syntaxes, amalgame des registres visuels, c'est aussi ce dont témoignent les fiches. Souvent, l'artiste mêle texte, collage et dessin, comme pour gagner du temps, ou feindre d'être plus explicite. Entre imitation d'un aspect faussement recherché et bâclage nonchalant, il réalise de pauvres photomontages à l'aide d'images floues et mal cadrées. Leur faiblesse plastique et leur cacophonie – un registre relativement peu exploré dans l'histoire de l'art – sont encore abêties par l'imagerie bas de gamme des prospectus. Leur valeur informative est en outre déficiente, partielle, peu lisible car surabondante ou absurdemment inutile. La graphie maladroite, l'écriture brouillonne, la technique rudimentaire et l'usage du stylo-bille concourent à créer style nul, de cette sorte de nullité que les professeurs reconnaissent immédiatement dans le cahier des cancre. Bérard serait l'un de ces authentiques mauvais élèves de l'art contemporain. Authentique, car il ne s'agit pas chez lui d'un abandon des savoir-faire qui se transmuerait en séduction formelle. Pas de désapprentissage, mais une ferme volonté de ne pas apprendre. Bref, un refus de faire artiste et de fétichiser la maladresse ; la détermination de s'en tenir à un « art élémentaire », selon l'expression employée par Arp à propos de Dada.

Malgré tout, nous tenons pour acquis qu'il s'agit bien d'œuvres, même si, comme l'assure Johan Defer, ce sont des « documents personnels, dépourvus de finition, voire de réflexion, décrivant des idées naïves pour améliorer le monde, qu'une seconde strate de documentation, la re-médiation en fiche, constitue en œuvre. La distinction entre une œuvre et un document n'est pas ici réellement possible ». Restant à l'état de fiches ou de tirage numérique, la plupart des propositions sont autonomes.

La question de l'œuvre ou du document ne se pose pas en termes de distinction mais d'interprétation, selon le « coefficient d'art » qu'on leur attribue. Cela dit, la transformation du croquis en image numérique ou sa reproduction au sein d'un ouvrage maintient leurs qualités formelles dans un registre bas. Comme dans les œuvres les plus radicales, l'artistique et l'esthétique restent distincts.

Ici encore, Bérard joue de confusions : tel projet est présenté comme artistique, mais non sa forme, tel autre mime une « manière artiste » pour l'appliquer à un sujet sociétal. S'il reprend parfois le style informationnel cher aux artistes conceptuels historiques, c'est pour le croiser avec le prosélytisme publicitaire. Les emprunts à des champs aussi divers que la rhétorique commerciale ou administrative, l'annonce, les fiches techniques et la poésie sont autant de libertés prises par rapport aux langages convenus de l'art. Aux clivages et hiérarchies, Bérard préfère l'impureté des contaminations réciproques, grâce auxquelles il parvient à rendre insaisissable sa propre voix. Toute tentative d'élévation se voit systématiquement désamorcée et comme minée de l'intérieur. C'est bien dans ce travail de sape que réside la puissance propre de la démarche bérardienne.

Les installations, elles, sont à différencier des notes, croquis, schémas et courriers mis en fiches, dans la mesure où leur nature d'œuvre d'art « achevée » s'impose d'emblée. Qu'elles matérialisent l'idée jetée sur le papier prouverait que l'artistique contemporain tient en grande partie à un formalisme, dont l'installation est l'expression la plus répandue et appréciée ces dernières décennies. Quant à la question du changement de statut de l'objet et, partant, de sa valeur, radicalement posée par Duchamp, elle occupe aujourd'hui encore nombre d'artistes. Bérard le fait également, mais de manière si littérale qu'elle en devient louche. J'en prendrai deux exemples. L'origine de *Balcon (existence esthétique minimale)*, de 1997, est une injonction faite à l'artiste par l'office HLM de la ville de Digne-les-Bains, lui demandant d'enlever les objets encombrant son balcon de manière « inesthétique » pour le voisinage, ce dont un courrier atteste. Quelques années plus tard, Bérard exploitera ce fait : en 2003, pour son exposition au Cairn Centre d'art, sacs de ciment, rouleau de canisses, prototype de surf des neiges, outils de maçon seront savamment disposés en appui contre un mur, l'artiste ayant préalablement tracé au sol la limite de la surface correspondant au balcon en question, magiquement inscrite dans le nombre d'or. La contextualisation et la mise en espace des éléments évoquent *ipso facto* quelque forme d'art pauvre, dans le même temps qu'un commentaire ironique à propos de l'architecture moderne. Pour l'exposition *Brutal Warburg*, nantie d'un titre percutant qui trouverait ici son explicitation, Bérard a cette fois agrandi l'espace de monstration. À l'instar de plusieurs autres réalisations, *Augmentation de la superficie* fait le vide au bénéfice de l'art : c'est une « pièce *in situ*, issue du déplacement des bureaux et réserves de la galerie [...] Quelques gravats recueillis et disposés au sol symboliseront ce geste », explique Bérard. L'artiste se montre là aussi opportuniste, saisissant l'occasion de faire œuvre. Et il fait coup double : une fois « artistiquement » empilés, les gravats forment une installation, laquelle prolonge en les singeant d'autres gestes similaires, en leur temps radicaux. « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation », écrit Guy Debord au tout début de *La société du spectacle*. La destruction n'ayant plus rien de subversif, la négation devient mise en scène d'elle-même, représentation. Formalisée, institutionnalisée, la brutalité de l'acte n'est plus qu'un fantôme, une pâle survivance, pour reprendre la notion warburgienne. Or chez l'artiste, elle reste littérale et fonctionnelle. Si on devait faire la preuve de la relativité de l'appréciation esthétique, on ne s'y prendrait pas mieux. Cependant, l'attitude de Bérard n'a rien de didactique ; il s'empare de chaque situation, subie ou choisie, usant du pouvoir symbolique de l'artiste-en-magicien suffisant à légitimer une augmentation de la valeur.

Si Bérard reprend certaines ficelles formalistes, c'est pour les détourner en les contaminant. Ainsi, *À l'épreuve du luxe* (2007) se présente comme une immense salle de bains se déployant sur les quelques 135 m² de l'espace d'exposition. Une structure de caillebotis trace un parcours depuis l'entrée jusqu'à une baignoire placée contre un mur, non sans contourner à angles droits deux ou trois piliers et faire un détour vers un porte-serviette et un porte-savon scellés au mur. Cette occupation spatiale maximale utilisant peu d'éléments, la planéité qui y domine ainsi que l'articulation matérielle avec le lieu évoquent autant Carl Andre que Richard Long. Sans être une citation, la référence à un type d'œuvre historiquement et formellement déterminé par les derniers soubresauts avant-gardistes est patente. Bien qu'au service d'une pensée résolument matérialiste, le purisme et l'austérité plastique des années 1960- 1970 ont aujourd'hui acquis une aura qu'il est bon de « dégonfler ». L'esthétique du vide se voit donc contaminée par la trivialité d'un mobilier anti dérapage. *Convertible* (2007) est, selon la catégorisation avancée par

Bérard, un objet de « design » : l'installation consiste en un gros tas de paille placé contre un mur uniformément peint en rouge. S'y intriquent certaines œuvres et genres de l'histoire de l'art – les *Meules* de Monet, le réalisme d'un Courbet, le monochrome (de Rodchenko à Rutault), l'Arte Povera, voire l'informe. Y filtrent la mode d'un naturel prêt à consommer, l'idée d'un retour aux sources façon bobo, et celle de la paysannerie d'un José Bové. « Révolutionnaire », ce convertible est réversible, le tas de paille pouvant retourner à ses fonctions et statut premiers.

Ailleurs, ce sont d'autres aspects de l'art contemporain qui sont passés au crible de l'humour, en l'occurrence l'exposition ramenée à une création d'ambiance. Pour *Recueil* (2006), Bérard transforme l'espace de la galerie RLQB, à Marseille, en pompes funèbres où, document signé à l'appui, on déclare vouloir être mis en bière dans notre dernière posture. Passé le rideau rouge, nous découvrons, placé sur un autel, dans la pénombre, un cercueil en trois morceaux – le défunt a visiblement été sectionné par le passage d'un train. Le recueillement est entretenu par un extrait répété des *Variations Goldberg*, qui, joué sur un orgue poussif, finit par déclencher le rire. *+ de suspense* (2006) est une installation sonore, proposant au spectateur-auditeur de s'installer confortablement dans un divan afin d'écouter des versions de tubes rock ou de variété. *I can't get no satisfaction*, ou *Alexandrie Alexandra* ont été réorchestrés afin de suggérer un prétendu sentiment de suspense. En réalité, le recours à des instruments à vent classiques, utilisés dans un registre imitant l'idée qu'un néophyte peut se faire de la musique contemporaine, diffère sans cesse l'événement musical. Le regardeur est placé face à un mur peint en noir, sur lequel, surdimensionnée, la formule « + de suspense » est inscrite à la craie. Le sérieux, voire la pompe de l'ensemble évoquent quelque forme d'esthétique relationnelle, version sinistre.

Car Bérard ruine le type d'expérience qu'est censé provoquer le dispositif. Dans *Mortinsteinck*, un long métrage de 1998, il ne saurait non plus y avoir de suspense, puisque l'on (re)connait les stéréotypes de l'intrigue. Il existe un ensemble d'actions qui, mises bout à bout, ne font guère avancer l'histoire. Les acteurs, dont l'artiste lui-même, jouent à jouer un rôle sans tenter d'être crédibles. Du reste, l'intention n'est pas que le spectateur y croie davantage, Bérard, pas plus que dans ses réalisations plastiques ne réclamant du regardeur quelque adhésion que ce soit. Ainsi que l'analyse Jean-Marc Chapoulie, « Stéphane Bérard envisage la fiction comme une fiction qui s'énonce comme telle et qui semble se démonter elle-même pour manifester le Rien ». La culture se fait distraction et simultanément, image de l'ennui. L'art de Bérard ne saurait être consommable.

Établissant des connexions entre Dada, le punk autodestructeur des Sex Pistols et la critique de la culture de masse de Debord, Greil Marcus compare nihilisme et négation : « Quand le nihiliste appuie sur la détente, ouvre le gaz, met le feu, enfonce l'aiguille dans la veine, le monde finit. La négation, elle, est toujours politique : elle prend en charge l'existence des autres, les appelle à la vie. Pourtant, les armes que les acteurs de la négation semblent obligés d'utiliser – réelles ou symboliques, la violence, le blasphème, la vie désordonnée, le mépris, le ridicule – sont interchangeable avec celles des nihilistes ». Figures de la médiocrité, du rien, voire de la nullité, les œuvres de Bérard sont anti-héroïques, déflationnistes, et négatives. Mais pas nihilistes. N'a-t-il pas projeté *Vide sanitaire* (2002), une sculpture décrite comme un « essai d'élasticité sémantique d'une métaphore : art = vide sanitaire (un espace où l'air frais circule) » ? Si cet air frais insufflé par l'artiste était à son tour la métaphore de la nécessité de faire table rase, de nouveau ? Si le rien permettait de résister à l'intelligence démonstrative de l'œuvre, la nullité à son inflation, le ridicule à sa prétention ? *Back to nothing, pièce effective si sanctionnée par un achat* (2011) nous instruit à sa manière d'une telle conception de l'art. La réalisation consiste en un texte écrit manuellement sur une feuille de papier quadrillé, de celles que Bérard affectionne : « désolé mais à ma mort, on récupère toutes mes pièces et on les détruit », peut-on y lire. À la manière d'un *statement*, *Back to nothing* récuse toute prétention à la postérité et, dans le même temps, renvoie l'acquéreur potentiel à sa responsabilité. S'il l'achète, il saborde l'œuvre ; s'il ne le fait pas, cette proposition restera à jamais une déclaration d'intention sans efficace. Que serait-il préférable, et pour qui ?

Détruire, moquer, démystifier, mais pour faire de l'espace, de l'air, se libérer et libérer le regardeur d'un certain nombre d'habitudes implique de le faire avec légèreté, mine de rien. Si la démarche de Bérard est subversive, et risquée, c'est parce que l'artiste prend son œuvre elle-même pour première cible. Se refusant au spectacle, au sensible et à la délectation esthétique, il rend caduc tout fétichisme. La bémolisation est également un moyen de faire obstacle à certaines formes d'art et de vie par trop arrogantes, et plus largement à l'idéologie de la réussite.

À celle-ci, on le sait, certains artistes ont du mal à résister tant le système marchand et institutionnel semble avoir besoin de vedettes exposables sur la « scène internationale » ou de talents « émergents » davantage que d'artistes tout court.

Chez Bérard, le travail de sape et l'effcience sont deux pôles conceptuels entre lesquels le travail oscille, sans résolution possible. Subsiste notre jugement, tout relatif, sur la portée d'un tel parti. Il ne s'agit pas de regretter le temps où l'artiste était pris ou se prenait pour un héros visionnaire ou un chaman, mais de s'interroger sur son rôle possible au sein de nos sociétés (curieusement) dites *postcapitalistes*. Déplaçant les lignes, Bérard fait partie de ceux qui nous incitent à y réfléchir. Ses productions nous entretiennent d'histoire et d'actualité, de désenchantement et d'utopie, de rejet subi et de refus assumé. Elles combinent savamment les postures jouées et les positions tenues.