

STÉPHANE BÉRARD BRUTAL WARBURG

VERNISSAGE/OPENING: JEU/THU 10.03 18:00-21:00

11.03 - 23.04.2011

MARION MEYER
CONTEMPORAIN

3 rue des Trois Portes F-75005 Paris
T +33 (0)1 46 33 04 38 F +33 (0)1 40 46 91 41
Mar-Sam/Tue-Sat 11:00-19:00
www.marionmeyercontemporain.com

STÉPHANE BÉRARD BRUTAL WARBURG

VERNISSAGE: JEU 10.03 18:00 – 21:00

11.03 – 23.04.2011

Augmentation de la superficie: cette pièce in-situ, issue du déplacement des bureaux et réserves de la galerie, libère un nouvel espace pour cette exposition et les suivantes, de manière pérenne. Quelques gravats recueillis et disposés au sol symboliseront ce geste.

Fini le temps des vases (pièce in-situ) utilise ici l'espace « perdu » généré par un tuyau d'évacuation courant au plafond comme réceptacle potentiel à bouquets de fleurs.

Training: un mur tapissé d'un motif floral semble indiquer un brusque changement de régime, comme si la galerie phagocytait les murs d'arrondissements ou de quartiers à gentrifier prochainement.

Un Retour de pièce, entreposé contre un mur, encore emballé.

Spam: à l'extérieur, sur la façade de la galerie, une enseigne lumineuse (une carotte de tabac) clignotante attirera sans doute des passants, clients nouveaux?

Ajout est le titre générique pour diverses propositions plastiques n'ayant d'autres fonctions que de contrarier leurs propres appréhensions conceptuelles. Présenté ici sous la forme d'une cigogne empaillée un peu défraîchie.

Comme le rappelle Anne Faucheret à propos de Stéphane Bérard: « Chaque œuvre fonctionne comme un test autonome réglé sur une économie propre. Les stratégies langagières sont multiformes et glissantes, jouant sur la labilité des fonctions de communication, sur différents rapports entre dénotation et connotation et sur différents degrés de fiction (...) De la parcellisation formelle, thématique, référentielle, méthodologique, résulte la faillite d'un autre principe de l'œuvre: celui de l'auteur assurant la cohérence de l'ensemble. C'est la fin de l'intention artistique formulée et monolithique. »*

S.B.

* p.102, in French Connection, Blackjack éditions, 2008.

MARION MEYER
CONTEMPORAIN

3 rue des Trois Portes F-75005 Paris
T +33 (0)1 46 33 04 38 F +33 (0)1 40 46 91 41
Mar – Sam 11:00 – 19:00
www.marionmeyercontemporain.com

STÉPHANE BÉRARD BRUTAL WARBURG

OPENING: THU 10.03 18:00 – 21:00

11.03 – 23.04.2011

Augmentation de la superficie: a work in-situ, created by moving the gallery's offices and storerooms to another space to free up a new space for this exhibition and the ones that follow, in a permanent manner. A bit of rubble collected and placed on the floor will symbolize this gesture.

Fini le temps des vases (a work in-situ) uses the "lost" space created by a drain pipe on the ceiling as a potential recipient for a bouquet of flowers.

Training: a wall papered with a floral motif seems to indicate a sudden change in régime, as though the gallery were absorbing the walls of arrondissements or neighborhoods slated to be gentrified in the near future.

A Return of a work, stored against a wall, still in its package.

Spam: outside, on the gallery's façade, a flashing sign (a plug of tobacco) will undoubtedly attract passersby, new clients?

Ajout is the generic title for various artistic proposals that have no other function than to antagonize their own conceptual concerns. Presented here in the form of a little stale stuffed stork.

As Anne Faucheret writes about Stéphane Bérard: "Each work functions as an autonomous test governed by an internal economy. The linguistic strategists are protean and shifting, playing on the lability of the communication functions, on different relationships between denotation and connotation and on different degrees of fiction [...] From the formal, thematic, referential, methodical parceling, the failure of another of the work's principles results: that of the author ensuring the coherence of the whole. It is the end of the formulated and monolithic artistic intention."*

S.B.

* p.102, in French Connection, Blackjack éditions, 2008.

MARION MEYER
CONTEMPORAIN

3 rue des Trois Portes F-75005 Paris
T +33 (0)1 46 33 04 38 F +33 (0)1 40 46 91 41
Tue – Sat 11:00 – 19:00
www.marionmeyercontemporain.com



Stéphane Bérard

à gauche : *Promesse*, 2010, Erable rouge, balançoire / *Little red maple, garden swing*

70 x 120 cm environ

© photo Alexandre Delay

Courtesy Stéphane Bérard - Marion Meyer Contemporain

à droite : *Dessin, kit: arbrisseau avec balançoire / shrub with swing*, 2001

© photo Marion Meyer Contemporain

Courtesy Stéphane Bérard - Marion Meyer Contemporain



Stéphane Bérard

Convertible, 2007, paille, peinture / *straw painting*

Dimensions variables

Vue de l'exposition *Le Troisième Lieu (Der Dritte Ort/The Third Place)*, au Grazer Kunstverein, Graz - Autriche

© photo Stéphane Bérard

Courtesy Stéphane Bérard - Marion Meyer Contemporain





Stéphane Bérard

Etude de mobilier urbain (campus, abord de cités universitaires, etc), 2009-2010, terre cuite, plexiglass

160 x 53 x 54 cm

© photo Clément Darasse

Courtesy Stéphane Bérard - Marion Meyer Contemporain



Stéphane Bérard
 Drapeaux ignifugés, 2002
 120 x 80 cm chaque
 © photo Clément Darasse
 Courtesy Stéphane Bérard - Marion Meyer Contemporain



Stéphane Bérard

Né en 1966 / Born in 1966

Vit et travaille en PACA / Lives and works in PACA

Expositions personnelles / One man shows

- 2011 *Brutal Warburg*, Marion Meyer Contemporain, Paris.
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'École des Beaux-arts, Le Triangle, Bordeaux.
FRAC Paca Marseille
Le Cairn centre d'art, Digne-les-Bains

Expositions collectives / Group shows

- 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 Corentin 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, commissaire, 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 Krasnoyark, Russie ; Château d'Oiron, France
1999 *Woolways*, rencontres et exposition, commissaire Fabrice Hybert, U. R., Paris
1998 *Rock n'roll artitudes*, commissaire Arnaud Labelle-Rojoux, Ecole des Beaux-Arts, Avignon



- 1997 *Espace interchangeable*, commissaire Aurèle, CAP, Montbéliard
 1996 *L'art parodique*, 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 / *Performances, concerts, screenings*

- 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 vidéos 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-Petersbourg-Marseille, performances, commissaire Julien Blaine, Saint Pétersbourg, Russie

Aides, prix, résidences / *Grants, awards, residencies*

- 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 Aide individuelle à la création, Drac Paca
 1997 Aide individuelle à la création, Drac Paca

Editions (CD, livres d'artistes, publications ...) / *Editions (CD, artist books, publications)*

- 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/>



Autres / Others

1995 *Ermut la mutuelle*, mutuelle agréée par la DDASS des Alpes de Haute Provence

Filmographie, Vidéographie, Musique / Film, Video, Music

- 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 1998 CD techno hardcore à textes, 12', Studio Mir, Caen
1993 *Autoportraits*, vidéo, 4' 34"

Publications / Publications

Catalogues individuels

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

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

Catalogues collectifs

Continue, Nicolaj Contemporary Art Center, Copenhague, 1996

De l'idiotie aux burlesques contemporains, catalogue commun aux expositions du Jeu de Paume et du Domaine Pommeroy, 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

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

Espace interchangeable, CAP de Montbéliard, 1997

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

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

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

Articles de presse, de revues / Newspapers, magazines

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

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



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 Wagner : 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

Autres publications / 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

Site internet / Website

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

Livres / 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.



Stéphane Bérard

Le summum de quelque chose

JEAN-YVES JOUANNAIS

La passion pour l'idiotie est cet insondable mystère qui entraîna au suicide John Kennedy Toole parce qu'il ne put faire publier la farce de sa Conjuración des imbéciles, mystère qui suggéra à René Magritte «le suicide lent» de sa Période vache, mystère qui crucifia à même la plus grande misère Erik Satie et ses Morceaux en forme de poire, mystère qui détruisit Martin Kippenberger au cœur de son œuvre même, mystère qui poussa Jacques Lizène, à l'âge de vingt-cinq ans, avant de s'autoproclamer «artiste de la médiocrité», à se faire vasectomiser. L'idiotie en art ou l'anecdote d'un homme qui, racontant une blague, constate qu'il ne distrait personne et, sans tergiverser, se supprime. Stéphane Bérard n'est pas l'homme en question, mais son œuvre ressemble à cette fameuse blague dont personne ne sait quoi faire. Il expose au Frac Paca, à Marseille, et au Cairn - Centre d'art de Digne-les-Bains, du 14 avril au 21 juin 2003.

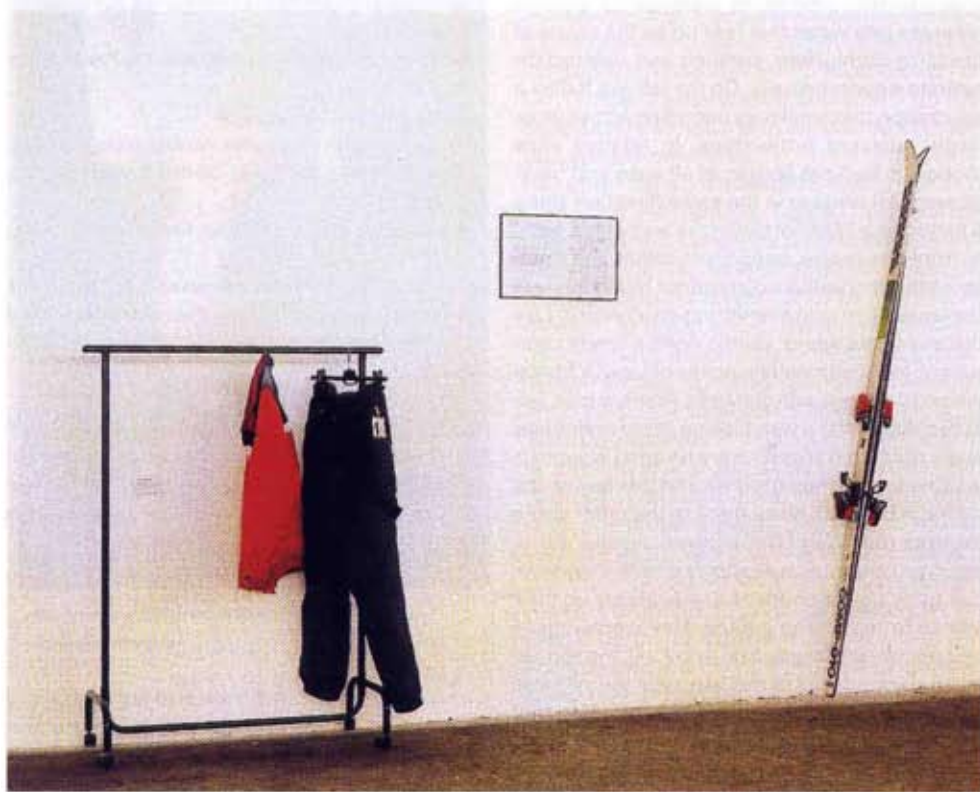
■ Il faudrait retrouver et relire la citation de Kafka choisie par Perec en exergue d'*Un homme qui dort* : quelques phrases, en forme d'escalier, qui invitent l'artiste à ne pas traquer le monde dans le monde, à attendre à l'écart, c'est-à-dire dans l'isolement, puis progressivement à cesser de l'attendre, à ne plus rien attendre pour qu'enfin le monde vienne de lui-même se donner en spectacle devant lui. Principe qui ménage à la fois l'illusion de l'ascétisme et la possibilité de la paresse. Car Stéphane Bérard est un inventeur noncha-

lant. Peut-être est-il même l'inventeur de la nonchalance. L'exposition au Frac Paca (Marseille) et à Digne-les-Bains révèle le catalogue de ses autres trouvailles : tracts à la fois modestes et procéduriers, kits d'objets ou de situations, brevets sommaires d'inventions non primordiales, licences de semi-rêves ou certificats de blagues du genre passable. Cela ressemble souvent à l'ombre d'une intuition jetée sur le papier, moins pour convaincre autrui que pour palier l'oubli : *Surpantalon pour démineurs* ; *Tapis de prière de survie* ;

Costume disinhibiteur «pantoufle line» ; *Verre de champagne anti UV* ; *Bain moussant camouflé* ; *Canapé anti-sismique* ; *Aspirateur-diffuseur* (lecteur de cd et radio intégrés couvrant le son de l'aspirateur) ; *Cartouchière porte-traitement* ; *Bagues-savons* ; *Sculpture pour dépasser 250 km/h*, etc.

Tout se mélange immédiatement. Parce qu'il faut bien qu'une fonction, qu'une évidence d'usage demeure attachée à un objet ou à un mot pour permettre à notre mémoire de revenir vers lui. Or si l'on nous demande, après quelque délai, d'évoquer les différents projets industriels de Stéphane Bérard, ce qui nous revient à l'esprit, ce sont plutôt des surpantalon ou des bagues anti-sismiques, des aspirateurs moussant, des verres de champagne de survie, des canapés pour démineurs, des sculptures de pantoufle, des tapis de prière-savon ou des cartouchières pour dépasser 250 km/h.

C'est également à cette étrange disposition que l'on reconnaît les films de Stéphane Bérard. Je pense à une scène où l'on voit le personnage principal, interprété par Alexandre Gérard, debout, torse nu, sur le pont d'un bateau, se masser le corps avec une pieuvre vivante avant de la balancer à la mer. Ou bien un long plan séquence dans les branches d'un arbre exotique en fleurs. Ou encore l'image solarisée, insensée, d'une sorte de scaphandrier sous une chute d'eau souterraine. Et bien ces scènes se sont délocalisées dès le premier instant. Elles ont glissé de leur film respectif pour circuler au gré d'autres intrigues. Ces scènes, le spectateur les replace ensuite dans chaque film de Bérard. Il en va de même de l'amorce d'une *Gymnopédie* attaquée au piano, interrompue bientôt, reprise en boucle, tandis qu'une voix (masculine, féminine ?) répète quelque chose comme : «Ca c'est Satie, là, c'est Satie.» Ritournelle séduisante et frustrante dont je me rappelle



«Tentative de participation aux Jeux olympiques d'hiver de Nagano (Japon) sous les couleurs de la République gabonaise». 1997. Installation. "Attempt to take part in the Nagano Winter Olympics wearing the colors of Gabon"

qu'elle accompagne un générique de fin. Mais de quel film ? *Mortinsteinck* ? *les Ongles noirs* ? Ou bien *l'Écart* ? Ce n'est pas tant que ces films soient totalement dépourvus d'intrigue. Ce serait d'ailleurs plutôt le contraire. Il semblerait même qu'un nouveau scénario fasse son apparition dès qu'un personnage entre en scène. Chaque séquence est l'amorce d'une épopée dans un film qui a tout d'une collection de deuils et d'avortements. Libre à chacun d'ailleurs d'y voir de préférence une collection de naissances et d'incipit.

Une science du souvenir

Ce qui est passionnant avec les objets et les images de Stéphane Bérard, c'est qu'ils laissent tout loisir d'étudier comment leurs structures labiles et illogiques perdurent ou se perdent dans nos mémoires. Ce serait d'ailleurs à lui que reviendrait d'inventer, après l'unique et véritable doctrine de la nonchalance, une science inédite adaptée à l'expertise de ses propres œuvres. Un corps de connaissances ayant son objet déterminé et sa méthode propre, qui consisterait à suivre la vie des œuvres dans notre mémoire, une science de la réception des images qui laisserait derrière elle les thèses de David Freedberg sur *le Pouvoir des images*. Ne serait plus simplement appréhendée la nature des réactions, plus ou moins spectaculaires suivant les contextes, des spectateurs face aux images, mais les conditions de leur réminiscence. Seraient constitués des panels d'individus à qui l'on montrerait en même temps le même film, à qui l'on demanderait de lire le même roman, qui serait soumis à l'écoute d'un même concert... Et puis, au fil des mois, puis des années, ils seraient convoqués en vue d'un long entretien au cours duquel ils rendraient compte, dans le moindre détail, de leur souvenir de l'œuvre. Et ce souvenir serait étudié non pas comme un rebut de l'expérience esthétique, mais comme un état de celle-ci. Étudier la silhouette changeante d'une œuvre au fil du temps, avec ses parties qui bientôt se délitent, ses détails qui s'écaillent, ses ambiances qui se simplifient au gré d'une mécanique d'érosion, de fonte et de réduction. Mais s'intéresser également aux réflexes d'enrichissement et de création propres à l'anamnèse, aux phénomènes d'extrapolation, d'improvisation et d'interpolation qui font que le souvenir connaît d'autres économies que celle de la perte sèche et de la banqueroute annoncée. Cette science, discipline prolongeant le champ propre à l'esthétique, pourrait être comparée à ce que la pharmacocinétique est à la pharmacologie, à savoir une étude relative aux modalités d'action, aux courbes de performance et à la vitesse de disparition de l'expérience esthétique dans notre conscience.

The Height of Whatever

The passion for idiocy is a fathomless mystery. It led John Kennedy Toole to commit suicide because he could not find a publisher for his Conspiracy of Dunces. This mystery inspired René Magritte's obsession with "slow death" during his période vache, crucified Erik Satie to a cross of suffering (Three Pieces in the Shape of a Pear), destroyed Martin Kippenberger at the very core of his production and made the 25-year-old Jacques Lizène have a vasectomy before proclaiming himself "an artist of mediocrity." Idiocy in art or the story of a man who makes a joke, realizes that no one is amused and immediately tops himself. Stéphane Bérard is not that man, but his work resembles that famous joke that no one knows exactly how to take.

■ It would be worth going back to and rereading the quote from Kafka that Perec used as an epigram for *Un homme qui dort*. These sentences, structured like a staircase, suggest that instead of artists trying to track down the world in the world, it would be better to wait off to the side, in isolation, and then little by little stop waiting for it, no longer expecting anything, so that finally the world will come of its own accord and give its performance before their eyes. This principle spares the illusion of asceticism and holds out the possibility of laziness. Stéphane Bérard is a nonchalant inventor. He may even be the inventor of nonchalance. The exhibition at the Provence-Alpes-Côte d'Azur FRAC in Marseille and at Digne-les-Bains pro-

vides a catalogue of his other finds: simultaneously modest and litigious leaflets, kits made up of objects or situations, abstracts of patents for non-essential inventions, licenses for semi-dreams and certificates for vaguely OK jokes. All this often seems like the shadow of an intuition hurriedly scribbled on paper, less to convince others than to pre-empt forgetfulness: overalls for bomb disposal team members, emergency prayer rugs, a "slipper line" dis-inhibiting outfit, an anti-ultraviolet Champagne glass, camouflage bubble bath, an earthquake-proof couch, a vacuum cleaner-boom box (an appliance with an integrated CD reader and radio to drown out its own noise), a medication cartridge belt, soap rings (and not the kind around the bathtub), a sculpture for going faster than 250 kilometers an hour, etc.

Very quickly everything is everything. We can't really fix an object or a word in our memory without some sort of function or obvious use attached to it. If after a time someone asked us to list Bérard's various industrial projects, probably the best we could come up with would be anti-earthquake overalls or rings, bubble bath vacuum cleaners, survival Champagne glasses, bomb disposal unit couches, slipper sculptures, soap prayer rugs and cartridge pouches for doing more than 250 kilometers an hour. This strange turn of mind is Bérard's signature in his films as well. I'm thinking of the scene where we see the main character played by Alexandre Gérard standing bare-chested on the



«Appartements de transit». 2002. Projet architectural. béton armé, machines à fumée. (D'après ph. J. Bartschi).
"Transit Apartments." Architectural project in reinforced concrete with smoke machines

MARION MEYER
CONTEMPORAIN

3 rue des Trois Portes - F-75004 Paris
T +33 (0)1 46 03 01 38 - F +33 (0)1 46 03 01 41
Mar - Sam / Le - Sa - 11h00 - 19h00
www.marionmeyercontemporain.com



«Arôme pénis pour préservatif», avec compte-gouttes, 20 ml. 1998-2003.
(Production galerie du Triangle, Bordeaux).

Science-fiction mallarméenne

Jusque dans son écriture même, l'œuvre de Stéphane Bérard peut être envisagée, soit comme la mise à l'épreuve de la mémoire par l'art, soit comme le spectacle, la reconstitution de l'art par la mémoire.

«Une paroi invisible ne scelle pour toujours, en un tombeau ouvert, par son exécution, l'émoi peu structuré d'un ascenseur en plein roc, et rapide (1).»

S'agit-il d'une phrase ? Ou bien de la tentative de reconstitution mémorielle d'une phrase ? Il semblerait que *le Problème martien*, de Stéphane Bérard, soit un roman de science-fiction mallarméen. Un roman de l'espace où le temps, comme chez Mallarmé, n'a pas d'incidence. Il existe un langage poétique indépendant du langage, la syntaxe se soustrait à sa fonction d'armature. Et l'ensemble évoque non pas, bien sûr, les poèmes mallarméens eux-mêmes, mais la véritable conscience qu'il avait de sa production, de ses 1500 vers qu'il appelait «études en vue de mieux».

Syntaxe perturbée et passages établis comme aléatoirement, anacoluthes tressées jusqu'en des points incandescents d'incohérence. Tout cela afin que, soumis au fil du temps aux protocoles de notre nouvelle science, l'œuvre de Stéphane Bérard – son roman comme ses films – retrouve sa logique et sa lisibilité dans l'esprit des lecteurs et des spectateurs. C'est nous qui, en tentant de restituer, avec le recul et la seule aide de notre souvenir, la matière de ses narrations, les redresserons, les réordonnerons. Très précisément, *le Problème martien* ou *l'Écart* sont des anamorphoses. Selon la définition de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert : «Anamorphose se dit d'une projection monstrueuse ou d'une représentation défigurée de quelque image qui est faite sur un plan et qui néanmoins, à un certain

point de vue, paroît régulière et faite avec des justes proportions.» Une projection monstrueuse donc. Intersion des constituants, motifs et fonctions entraînant à une négation de la lisibilité, une destruction du réel au profit d'un rébus, mais qu'une technique restitue généreusement et dans la fulgurance. Là, c'est la machine anamnétique qui joue le rôle du miroir anamorphotique. Et je crois bien qu'avec le temps c'est un crâne également que l'on découvrira sous cette œuvre aux apparences nonchalantes et désinvoltes. «Au cataclysme rendant plus propre dame nature, à la planète, une image de spleen, aux volatiles essences névrosées par de l'ultra-violet (2).» ■

(1) *Le Problème martien*, roman, éditions al dante, 2002.
(2) Idem.

STÉPHANE BÉRARD

Né en / born 1966. Capricorne

Vit en / lives in Haute-Provence

Expositions personnelles récentes / Recent shows:

2002 Projections vidéos. *Garage Hermétique*, Astérides, Marseille ; *Nono'se*, Palais de Tokyo, Paris ; *Écritures*, ENS, Lyon ; *Cinéma Nouvelle Génération*, Mac, Lyon

Série de concerts avec Xavier Boussiron

2003 Le Cairn centre d'art, Digne-les-Bains (12 avril-17 mai) Frac Paca, Marseille (12 avril-21 juin) ; Le Triangle, galerie de l'école des beaux-arts, Bordeaux

Livres / Books: *Le Problème martien* (roman, Al Dante, 2002) ; *Progressistes* (Cd avec Nathalie Quintane, Éd. Al Dante, 2003)

deck of a boat rubbing himself down with a live octopus before tossing it into the sea. Or the long sequence shot of the branches of an exotic flowering tree. Or the solarized—and completely insane—picture of a man in an old-fashioned diving suit at the foot of an underground waterfall. As soon as you see these images they slip away,

They float off the film that carried them and drift, pulled by other plots. After seeing them once, viewers can't help seeing them in every Bérard movie. The same is true of the scene where a pianist launches into one of the *Gymnopédies* and shortly after stops—over and over again in a loop—while a voice of indeterminate gender repeats something like, “That's Satie, that's Satie.” I can recall that this seductive and frustrating ritornello accompanies the credits of one of his films. But which one? *Mortinsteinck?* *Les Ongles noirs?* Or *L'Ecart?* It's not so much that these films are totally devoid of plot. In fact, the truth is more like the opposite. It even seems as if there's a new script every time a new character comes on scene. Each sequence launches an epic in a film that seems to be a collection of misadventures and regrets. Each viewer is free to see them as a collection of births and beginnings instead.

A Science of Memory

What's fascinating about Bérard's objects and images is that they leave us free to study the way their unstable and illogical structures persist or fade in our memories. After the unique and true doctrine of nonchalance, this would also make him the inventor of a new science suited to the study of his own artwork. A body of knowledge with its own object and method, which would consist of the study of the life of artworks in our memory, a science of the reception of images which would by far surpass David Freedberg's theses on *The Power of Images*. Instead of simply apprehending the character of people's reactions to images, which can be more or less spectacular according to the context, it would take as its core concern the conditions of their replay in memory. Panels of individuals would be constituted and would all see the same film or read the same novel at the same time, or listen to the same concert—and then, after some months and then years, they would be called back for a long interview in which they would describe their memory of the work in full detail. Their memory would be studied not as the by-product of an aesthetic experience but as a state of it. The idea would be to study the changing silhouette of an artwork with the passage of time, with the parts that quickly wear away and the details that are shed, the ambiances that are slowly simplified as if by erosion, melting and reduction. An interest would also be taken in the amnesiac mechanisms of enrichment and creation, the workings of extrapolation, improvisation and interpolation which make memory a process far richer than simply a downhill slide marked by “senior moments” and inevitable breakdown. This science, an extension of the discipline of aesthetics, could be compared to what pharmacokinetics is to pharmacology, namely a study of the modes of action, performance curves and half-life of aesthetic experiences in our consciousness.



Fédération Nationale des
Anciens des Missions Extérieures

Monsieur Stéphane BERARD
La Burlière
04230 LARDIERS

Lyon, le 8 décembre 1995

2016COL/LAB/LI.

Monsieur,

Nous vous remercions pour le témoignage d'amitié que vous portez aux Casques bleus français. Grâce à votre parrainage, un soldat de la paix pourra recevoir un colis rempli de friandises et victuailles.

Un bilan de l'opération "Un Colis pour un Casque bleu" vous sera envoyé ultérieurement.

Veillez trouver ci-joint un reçu pour votre déclaration fiscale.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression de nos salutations les meilleures.

Le Président

Laurent ATTAR-BAYROU

P.J. : 1

Fédération Nationale des Anciens Des Missions Extérieures - 178 Rue Garibaldi
69003 LYON Tél. 78 95 45 03 Fax 78 60 32 98

«Parrainage d'un casque bleu français». 1995. Courrier administratif, tirage numérique.

"Sponsoring a French Blue Helmet." Official letter, digital print

Mallarméan Science Fiction

Even in his writings, Bérard's work can be seen as art putting memory to the test, or as a spectacle, the reconstitution of art by memory.

"An invisible wall does not seal forever in an open grave, by its execution, the barely organized emotion of an elevator fully on the rock and rapid..." (1)

Is this a sentence, or is it an attempt to reconstitute a sentence found in memory? It would seem that Bérard's *Le Problème martien* is a science fiction novel out of Mallarmé. A space novel where time, as in Mallarmé, is not present. There is a poetic language independent of language, whose syntax escapes its function as armature. Taken as a whole, it evokes not Mallarmé's poems themselves, of course, but his true consciousness of his production, of the 1,500 lines of verse that he called "studies in view of something better."

A topsy-turvy syntax and passages laid out as if

by chance, anacoluthons interwoven to the incandescent point of incoherence. When examined according to the protocols of our new science over the course of time, Bérard's novels, like his films, become logical and readable in the minds of readers and viewers. When we try to reconstitute the material in his narratives, with a bit of distance and the help of our memory alone, we reorganize and reorder it. To be precise, *Le Problème martien* and *L'Ecart* are anamorphoses. Diderot and D'Alembert's Encyclopedia gives the following definition: "An anamorphosis is a monstrous projection or a distorted representation of an image on a flat surface which nonetheless, from a certain point of view, seems regular and perfectly proportioned." A monstrous projection. An inversion of constituents, motives and functions leads to a negation of a thing's readability, a destruction of reality and instead the emergence of a puzzle; but when a certain technique is applied, the thing is fully restored in all its glory. The "anamnesiac" machine plays the role of



Photo de tournage du film «Mortinsteinck». 1998.
(Alexandre Gérard, Stéphane Bérard). Film still

anamorphic mirror. I am convinced that over time, in this apparently nonchalant and detached oeuvre we will glimpse a skull as well. "For the cataclysm that makes mother nature cleaner, for the planet, a depressed image, for volatile essences rendered neurotic by ultra-violet." ■

Translation, L-S Torgoff

stéphane bérard | anne faucheret

Comment penser un engagement sans idéologie, une fiction sans intrigue, un discours sans auteur, un artiste sans œuvre ? C'est ce que Stéphane Bérard et son double fictif testent, à travers des « propositions extrêmement opératoires de toutes natures »¹ et sur un mode faussement désinvolte.

Voir une œuvre de Stéphane Bérard, c'est d'abord buter sur une série d'illogismes et de malentendus. L'inventeur de la *anti-noise farting valve* est-il aussi celui de lieux de cultes polymorphes ? Croit-il vraiment en l'utilité sociale de ses inventions ? Se réjouit-il vraiment de poser avec Sheila devant une caravane ? *L'Écart* est-il seulement un film d'aventure ? Les mauvaises blagues ou constats idiots ajoutés à la pauvreté matérielle des objets, des mises en scène ou des jeux d'acteurs brouillent aussi la réception. Le spectateur hésite entre divertissement ironique, mauvaise qualité artistique, anti-art à la Fluxus ou *autre chose*, qui lui échappe. L'assemblage conceptuel (ses figures charismatiques ou ses formats) offre une prise aisée avant leur traitement par l'artiste. Des simplifications outrancières et interprétations abusives dessinent, au fil des œuvres, la figure d'un artiste naïf et raté, dont le parcours égrène les tentatives d'intégration forcée dans la sphère institutionnelle, puis les constats déçus de son exclusion, et enfin, des micro-inventions futiles. De 1993 à 1996, il se fait photographe avec des personnalités du monde de l'art et réalise une vaine *Danse de séduction devant galeriste*.

Touche à tout, dilettante et entêté, idéaliste, opportuniste et idiot, Stéphane Bérard ne correspond pas vraiment à la vision cristallisée d'un artiste spécialiste et engagé dans la production de plus-value symbolique. La dimension déceptive est trop évidente pour passer inaperçue : très vite, l'auteur présumé apparaît comme une figure fictive qui, tel Monsieur Hulot, laisse derrière, et malgré lui, une traînée critique. Les actions représentées ou performées dans les œuvres invalident leurs titres programmatiques. *Comment échapper au financement public* consiste en l'accumulation et le grattage de tickets de jeux de hasard, tournant en ridicule l'engagement annoncé. L'artiste présenté est le héraut donquichottesque des médiocres. Il confond énonciation et action dans *Ce que je fiche*, compilation commémorative certifiant son statut d'artiste. Il confond valeur pécuniaire et symbolique dans *Bérard consulting* (2000), où il met en vente ses services contre un « jugement esthétique défaillant ». Mais le double fictif n'est pas le double négatif de Stéphane Bérard. La mécanique fictionnelle lui permet de s'immiscer dans les discours dominants de l'art et de les commenter, mais sans en avoir l'air. En d'autres termes, « de substituer au paradigme de l'œuvre sens celui d'une œuvre parodique et expérimentale »².

Ses œuvres sont des dispositifs visuels et langagiers qui imposent au récepteur l'exercice de ses facultés de remémoration, d'extrapolation, d'association voire d'improvisation. Des Black Panthers à Lawrence Weiner, les références convoquées sont hétéroclites et variées, entre

high et *low*, personnel et collectif, *straight* et *queer* : l'extraordinaire circulation des images et des idées inférées évitent toute fixation idéologique. *Rite de passage au marché privé* (1996) est un mime *cheap* de la célèbre performance *I like America and America likes me*³, à la fois blague et délit d'initié. D'un trait, Stéphane Bérard réduit à néant la fonction de l'artiste chaman et évoque indirectement l'aspiration à quitter la sphère institutionnelle publique et à travailler pour soi, pour survivre. Pêle-mêle, il passe en revue les processus d'intégration de l'artiste dans les circuits institutionnels, le culte de l'artiste promoteur d'une alternative sociale mais aussi l'inscription nécessaire de l'art dans des mécanismes transactionnels – sans néanmoins se positionner de manière claire. *Coupe de champagne anti-UV* (2002) relève d'un superflu abscons et bourgeois – mais qui serait susceptible de faire l'objet d'une mode lucrative. Ou pas. Chaque œuvre fonctionne comme un test autonome réglé sur une économie propre. Les stratégies langagières sont multiformes et glissantes, jouant sur la labilité des fonctions de communication, sur différents rapports entre dénotation et connotation (humoristique, conceptuelle ou poétique) et sur différents degrés de fiction. *Arôme pénis pour préservatif* est le nom d'un produit cosmétique existant et commercialisé. Le calembour *d'Inscription dans le social* (1995) joue sur l'inversion hiérarchique entre demandeur et bénéficiaire : l'artiste présente sa candidature aux Beaux-Arts d'Avignon comme une bonne œuvre. *En résistance à l'art* fonctionne *a contrario*, puisqu'il critique en définitive l'utilitarisme social de la pratique artistique et son aspect sacrificiel. Il procède par écarts ponctuels – méthode épuisée dans *Le Problème martien*⁴. De la parcellisation formelle, thématique, référentielle, méthodologique, résulte la faillite d'un autre principe de l'œuvre sens : celui de l'auteur assurant la cohérence de l'ensemble. C'est la fin de l'« intention artistique »⁵ formulée et monolithique.

Comme le pressentait déjà *Ambiguïté* (1997), l'œuvre de Stéphane Bérard est transformiste, et son engagement face au réel polymorphe. Simultanément, Stéphane Bérard célèbre à nouveau la mort de l'art tout en en donnant la recette. Il sert un métadiscours critique mais échappe à l'impasse de la récupération à travers l'autodérision et la mécanique fictionnelle. « C'est pas grand-chose une paire de maracas. »⁶ : « Tout dépend des stock-options au travail dans nos PME du sens. »⁷

1. Extrait de la note imprimée au dos de *Ce que je fiche*, catalogue de l'exposition de Stéphane Bérard au Centre d'art Le Calm et au Frac PACA, 12.04-21.06.2003. La citation se réfère au projet *Azur mobilier Urbain*.

2. In Johann Defer, *Les Protocoles expérimentaux de Stéphane Bérard*, éditions La Passe du vent, 2005.

3. Réalisée par Joseph Beuys en 1974. L'artiste isolé dans une couverture de feutre est transporté de Düsseldorf à la galerie René Block à New York. Il y partage ensuite trois jours durant une cage avec un coyote.

4. Roman de Stéphane Bérard, publié en 2002 aux éditions Al Dante.

5. In Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, éditions des Presses Universitaires de France, 1997.

6. Titre de l'essai de Xavier Bousiron in *Ce que je fiche*, op. cit.

7. « La chose, l'art », entretien avec Jean-Pierre Cometti et Stéphane, in *02*, n° 3, Marseille.

How to imagine a commitment without an ideology, a fiction without a plot, a speech without an author, an artist without a body of work? This is what Stéphane Bérard and his imaginary double are trying out, via 'extremely operatory propositions of all kinds'¹ and on a falsely casual note.

To see a work by Stéphane Bérard is first of all to come up against a series of illogicalities and misunderstandings. Is the inventor of the *anti-noise farting valve* also an inventor of places of polymorphous cults? Does he really believe in the social usefulness of his inventions? Is he really thrilled to pose with Sheila in front of a caravan? Is *L'Écart* only an adventure film? Bad jokes or idiotic acknowledgements added to the material poverty of the objects, the productions and the actors' performances also confuse the reception. The viewer hesitates between ironic entertainment, bad artistic taste, anti-art in the manner of Fluxus, or something else, which escapes him. The conceptual assembling (his charismatic figures or his different formats) presents an easy grasp before the investigation of their handling by the artist. Extreme simplifications and excessive interpretations outline the figure, throughout the works, of a naïve and failed artist, whose trajectory marks off the attempts at a forced integration in the institutional sphere, then the disappointed acknowledgement of his exclusion, and finally, the trivial micro-inventions. From 1993 to 1996, he had his photo taken with personalities from the art world and made a vain *Danse de séduction devant galeriste*.

A jack-of-all-trades like and stubborn dilettante who is also idealistic, opportunistic and idiotic, Stéphane Bérard does not really correspond to the crystallized vision of a specialist artist, engaged in the production of symbolic added value. The deceptive dimension is too obvious to go unnoticed: very quickly, the presumed author appears like a fictitious character who, like Monsieur Hulot, leaves behind, despite himself, a critical trail. The actions depicted or performed in the works invalidate their programmatic titles. *Comment échapper au financement public* consists of the accumulation and the scratching of games of chance, deriding the announced commitment. The presented artist is the Don Quixotesque herald of the second-rate. In *Ce que je fiche* a commemorative compilation certifying his status as an artist, he confounds enunciation and action. He confounds financial and symbolic value in *Bérard Consulting* (2000), where he puts his services up for sale against a 'faltering aesthetic judgement'. But the fictitious is not Stéphane Bérard's negative double. The fictional mechanics enable him to interfere with the dominant artistic discourses and to comment on them, but without seeming to. In other words, 'to substitute for the paradigm of a work with meanings that of a parodic and experimental work'.²

His works are visual and linguistic mechanisms that impose on the receiver the use of his faculties of recollection, extrapolation, and association, indeed of improvisation. From the Black Panthers to Lawrence

Weiner, the summoned references are heterogeneous and varied, between high and low, personal and collective, straight and queer: the extraordinary circulation of gathered images and ideas avoids all ideological fixation. *Rite de passage au marché privé* (1996) is a cheap mime of the celebrated performance, *I like America and America Likes Me*³, both joke and insider trading. In one go, Stéphane Bérard reduces to nothingness the function of the artist-shaman and indirectly calls to mind the desire to leave the public, institutional sphere and to work for oneself, to survive. He inspects pell-mell the processes of artistic integration in the institutional circuits, the cult of the artist promoter of a social alternative but also the necessary inclusion of art in the transactional mechanisms—without however clearly positioning himself. *Coupe de champagne anti-UV* (2002) comes under an abstruse and bourgeois luxury—but one that could likely become a lucrative fashion. Or not. Each work functions like an autonomous test, modelled on a tidy arrangement. The linguistic strategies are multi-form and slippery, playing on the lability of the functions of communication, on the different connections between denotation and connotation (humorous, conceptual or poetic) and on the different degrees of fiction. *Arôme pénis pour préservatif* is the name of an existing and commercialized cosmetic product. The pun of *Inscription dans le social* (1995) plays on the hierarchical inversion between seeker and beneficiary: the artist presents his candidacy to the Avignon Fine Arts Academy like a good work. *En résistance à l'art* functions *a contrario*, since it critically examines the social utilitarianism of artistic practice and its sacrificial aspect. He proceeds by particular intervals—a method he exhausted in *Le Problème martien*⁴. The formal, thematic, referential, and methodological dividing up results in the collapse of another principle of the work with meaning: that of the author maintaining the coherence of the whole. It is the end of the formulated and monolithic 'artistic intention'⁵.

As is already suggested in *ambiguïté* (1997), Stéphane Bérard's work is transformist, and his commitment toward reality is polymorphous. Simultaneously, Bérard celebrates again the death of art, while also giving the recipe for it. He serves a critical meta-discourse but escapes from the dead end of recuperation via self-derision and fictional mechanics. 'A pair of maracas is not much.'⁶ 'Everything depends on the stock options at work in our SMEs of meaning'⁷.

1. Excerpt from the note printed on the back of *Ce que je fiche* (What I Do) catalogue for Stéphane Bérard's exhibition at the Centre d'Art Le Caim and au Frac PACA, April 12-21, 2006. The quote refers to the street furniture by the Azur company.

2. From: Johann Defer, *Les Protocoles expérimentaux de Stéphane Bérard* (Grenouilleux: Editions La Passe du vent, 2005).

3. A performance of Joseph Beuys.

4. Novel of Stéphane Bérard (Al Dante, 2002).

5. In Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain: utopie, démocratie et comédie* (Presses Universitaires de France, 1997).

6. Title of the essay of Xavier Bousiron, in *Ce que je fiche*, op. cit.

7. 'La chose, l'art', interview with Jean-Pierre Cometti, in *02 Magazine*, n° 3, Marseille.

Preuves de cinéma. par Jean-Marc Chapoulie

L'envie que l'on a tout de suite avec un film de Stéphane Bérard, c'est de le soumettre à la critique cinématographique. De l'exposer tout comme l'a été *A bout de souffle* en son temps à l'appareil critique cinématographique.

Face à un film réalisé par un artiste, je me suis longtemps demandé si les éléments de théorisation dont nous disposons sur le cinéma en général (de Bazin à Metz en passant par Labarthe) étaient appropriés. J'ai toujours été perplexe, ensuite, sur la place de ces films d'artistes à l'intérieur, ou à la périphérie du cinéma en général. Pour les trois films de Stéphane Bérard *MortinSteinck*, *L'Écart*, et *Les Ongles noirs*, aucune hésitation possible.

Je dis même que Stéphane Bérard est le seul à faire du cinéma aujourd'hui.

Paradoxe ou exagération ? Disons qu'il est un des seuls à réaliser des films qui ont besoin de spectateurs et encore plus de la critique cinéphile pour exister. La salle pleine et le critique proluxe sont le fait de films qui n'en ont pas besoin. Les films de Cinéma ont déjà leurs spectateurs et leurs critiques en eux-mêmes. Ils viennent fournis avec le film. En kit. Vous avez la pellicule avec l'affiche et aussi avec le spectateur - l'âge, et le nombre à 30 % d'erreur - et la critique du film - mitigée à 50 % entre les bonnes et les mauvaises.

Stéphane Bérard est un artiste qui fait des films. Ils sont plusieurs artistes à occuper ce terrain de la fiction ou du documentaire aux coté des autres réalisateurs. Valérie Jouve avec *Grand littoral* et Ariane Michel avec *Après les pluies* renouvellent, par exemple, le genre documentaire. Elles le nourrissent d'expériences autres. Ces deux films ouvrent des esthétiques différentes à ce genre fortement piloté par l'esthétique de l'entertainment télévisuel. Ces deux films par exemple sont la preuve de l'existence d'un documentaire contemporain. De son côté, Stéphane Bérard « fait preuve » de Cinéma avec ses trois films. Je vais donc jouer ce rôle de critique pour essayer d'apporter cette « preuve de cinéma ». Mais cela ne consiste pas en une simple présentation de fait. La preuve est un raisonnement.

Reprenons tout au début. Stéphane Bérard artiste, écrivain, musicien et cinéaste, a le respectueux désir de solliciter les « choses telles qu'elles sont » pour reprendre l'expression de Rohmer au sujet d'Isou. Filmer les choses telles qu'elles sont est un constat réjouissant de prendre la matière du quotidien, sa femme Nathalie Quintane, ses amis Alexandre Gérard, Xavier Boussiron, Jean Yves Jouannais, sa maison dans les Alpes, ses parents, sa moto, sa montagne, son vélo, ses voyages pour ravitailler le film. Rohmer parlait de *Traité de bave* et d'éternité d'Isidor Isou comme « une inquiétude... tout ayant été détruit ou mis en question, il ne restât à l'art rien dont il fit sa substance ». Constat passablement conservateur. Pour Bérard prendre les choses telles qu'elles sont n'est plus une inquiétude mais au contraire un acte libre de filmer ses alentours comme une semence noble de son art. Son quotidien est la substance de ces films, comme le studio et les stars sont la substance d'un film hollywoodien. Nathalie Quintane est son Ava Gardner, Alexandre Gérard son Bébel le magnifique, sa planche de skate-board son cheval pur-sang, sa Fiat Régata sa Cadillac décapotable, sa vallée des Alpes son Grand Canyon. Tout n'est que fonctionnalité équivalente. Chaque personnage ou chaque lieu des films de Bérard sont exprimés dans leur plus simple représentation, simplifiée en une fonction. Pureté et simplicité. Les personnages sont le beau mec, le méchant, la belle blonde (avec perruque), le légionnaire, le videur de boîte de nuit, l'artiste, la mère, sa femme, l'émigré Roumaine, l'infirmière... Les lieux sont aussi limités en des fonctions. La montagne est faite pour la marche et la varappe, le ciel est habité par des avions, des hélicoptères, ou des parachutistes. Tous les éléments, personnages et décors, matérialisent l'idée d'une pratique concrète. La forme fonctionnelle est soulignée par une position (le légionnaire a un casque, la mère est dans

la cuisine, le médecin porte une blouse blanche), et par une action (l'infirmière fait des piqûres, le musicien de la musique, le légionnaire la guerre). Stéphane Bérard élimine tout ce qui ne s'y rapporte pas. Il travaille la netteté, une infirmière fait des piqûres et rien que des piqûres. Rigueur qui le pousse à utiliser la séquence de l'infirmière dans deux films différents quand c'est nécessaire de faire une piqûre au héros. Là ça commence à devenir vraiment intéressant, chaque séquence par sa fonction devient une pièce du puzzle. La pièce infirmière est utilisée dans deux puzzles différents. Mais il y a aussi la pièce ciel, la pièce hélicoptère, la pièce ma femme (Nathalie Quintane), la pièce le héros (Alexandre Gérard), la pièce DJ Philippe, la pièce voyage en Amérique. Comme pour l'infirmière toutes les pièces sont interchangeables d'un film à l'autre. Ces trois films ne font en fait qu'un seul puzzle. La première caractéristique des films de Stéphane Bérard est donc de caractériser, de modéliser à l'extrême les personnages et les paysages en les réduisant à des fonctions, c'est-à-dire à des charges et des actions minimales dont ils doivent s'acquitter pour exister dans le film. Les films de Bérard ne sont pas des films parodiques mais des films topiques. Stéphane Bérard plie les films Hollywoodiens à ses schèmes. Il les presse comme des citrons, aussi fort que possible, il évacue le jus et garde la peau tannée du fruit comme mémoire du geste et comme représentation non pas d'une forme mais d'un mouvement intérieur. Devant le film L'Écart nous sommes devant L'homme de Rio ou Le Magnifique. Face à Mortinsteink, nous sommes face à Fitzcarraldo. Pour Les Ongles noirs, nous sommes devant Candy Montain. Attention je ne dis pas que nous voyons des copies ou même des contrefaçons de ces films. Les films de Stéphane Bérard dégagent la ligne générale du genre cinématographique. Le film d'Aventure pour L'Écart, le film de Guerre pour Mortinsteink, le film « Culturel » pour Les Ongles noirs. Les films sont en représentations, ils sont de sortie dans une grande soirée hollywoodienne. Avec leurs moyens de fortune, l'environnement quotidien, les acteurs copains ; les films se montrent à leur avantage, se font valoir comme des grands, des vrais films de cinéma. La grande leçon de cinéma proposée par Stéphane Bérard est de présenter l'action de faire des films, c'est-à-dire faire du cinéma comme l'équivalent de faire un jeu à plusieurs copains dans une cour d'école. Par exemple, jouer aux Gendarmes et aux Voleurs. C'est ce jeu pratiqué dans Mortinsteink, Alexandre Gérard étant le voleur (tueur), il se réfugie chez les légionnaires (sous le préau, zone libre des voleurs) pour échapper aux gendarmes qui le guettent à la sortie de cette zone. Sous ce préau, le voleur rencontre le formateur, le maître du jeu (Bérard) et sa femme (Quintane). Sous ce préau (décor de montagne) ils décident tous les trois de jouer à Chat perché. Une nouvelle règle qui prolonge la première ; il ne faut pas se faire attraper. À chat perché, il faut s'élever, grimper, descendre et remonter pour être sauvé. Mortinsteink est ce jeu de chat et de souris avec des mouvements de saut et de sursaut tout au long du film. L'Écart, de son côté est comparable au Jeu de l'oie. La case départ est « l'aventure », puis il y a la case rencontre amoureuse, la case je fais de la moto, la case je fais de la musique avec ma moto pour l'épater, la case séparation amoureuse, la case je pars en bateau pour la retrouver, la case vous tombez à l'eau retour à la case départ, la case vacances en Martinique, la case tourisme en Thaïlande, la case je fais du billard français en Thaïlande, la dernière case étant le Happy End : vous épousez votre Roumaine, en Roumanie. Les Ongles noirs c'est Un, Deux, Trois Soleil. Stéphane Bérard, face au mur, se retourne pour nous livrer des bribes d'images hétérogènes. Vision fortement elliptique du jeu, chaque fois qu'il se retourne pour retrouver ses camarades de jeu dans la même position, il ne voit qu'une image changée, manipulée. Toutes les images originales du premier tableau du jeu se sont transformées sans qu'on les ait vues bouger.

Cette manipulation d'image sera développée un peu plus tard. Cette démonstration de cinéma comme un jeu de cour d'école est la mise en évidence d'une règle essentielle de cet art qui est « faire comme si ». Nathalie Quintane fait comme si elle était la femme du commandant, qui lui-même (Stéphane Bérard) fait comme s'il était le mari légionnaire, la mère fait comme si elle était la mère d'Alexandre Gérard qui fait comme s'il était son fils, tueur en cavale. Tout cela n'est simplement que ce que nous pratiquons dans les cours d'écoles primaires depuis toujours. La tribu de Bérard prolonge le « Si j'étais le gendarme et si tu étais le voleur ». Jeu de rôles. Jeu à faire comme si. Jean André Fieschi a fait un très beau film sur Jean Rouch intitulé Mosso Mosso, qui peut être traduit par On fait comme si. Il ne fait que décrire cette pratique -tradition africaine - appliquée par Rouch dans ses propres films... Pour conclure cette première partie, je peux donc dire que les films de Stéphane Bérard nous montrent des rites de possession. Ils traitent l'image en mouvement d'un rituel régressif, un retour sur ses abîmes, sur son gouffre tripaille, ses affres qui bavent, d'un blanc sale de leur image...

L'autre lien avec Rouch est de se montrer comme un fidèle mainteneur de la tradition orale en tant que forme spécifique d'expression populaire. C'est le deuxième point que je voudrais aborder maintenant. Les films de Stéphane Bérard s'inscrivent aussi dans une volonté de rupture narrative. Par leur disloquement en une multitude de pièces de puzzle, traité plus haut (que l'on pourrait assimiler à une forme de Cut up), mais aussi par une volonté de contester les formes de récit et de littérature appliqués au cinéma. Stéphane Bérard crée une œuvre cinématographique orale. Tous les événements sont racontés et non directement présentés comme dans l'action théâtrale. Pour être plus précis, les acteurs se racontent l'histoire (et nous la transmettent) en la jouant. Le film est composé en parlant. Et l'action est composée en marchant. Il peut s'agir d'improvisation. Mais la forme générale de composition est plus proche de la poésie sonore, autre lien indirect avec le lettriste Isou. Il n'y a aucune justesse de ton dans l'interprétation des acteurs, il n'y a que des couacs dans leurs dictionnaires. Nous n'assistons pas à du maniérisme (tout comme pour l'image « mal foutue »), mais une volonté directe de prendre les sons tels qu'ils sont. Chaque film est reçu comme une combinaison sonore hétérogène. Un ensemble de sons perçus indifféremment, de la voix à la musique, aux bruits du quotidien. Stéphane Bérard exerce une critique du fait visuel en produisant l'éclatement du domaine sonore et des langages écrits par effet de jeu de dominos. Par exemple une sonnerie de téléphone est faite hors champ pendant le tournage par le bruit de bouche du caméraman. Cette sonnerie à haute voix d'un caméraman s'improvisant bruiteur ne peut être perçue que comme un ralliement joyeux du Cinéma. Et par enchaînement comme un effet burlesque du scénariste. Le scénario est composé en parlant à haute voix. Dring, Dring, Dring étant la forme écrite du son, elle devient une réplique orale dans le film. Des effets sonores sont aussi produits au montage. Les indications pour l'opération de traquenard du policier se font directement en commentant l'image elle-même (dans la salle de montage) de la scène pour donner le sentiment que le son est réalisé en direct par un talkie-walkie. Cet exemple touche le cœur du film. Il en est son principe général, sa diégèse. La séquence avec le policier et la femme de ménage dans Les Ongles noirs est une scène documentaire tournée aux Etats-Unis, peut-être lors de vacances. L'image est en plongée, on imagine qu'elle a été prise d'une chambre d'hôtel. Cette caméra subjective observe, plutôt vole une saynète anodine. Une femme fait le ménage sur un trottoir, un policier de l'autre côté d'un grillage surveille un parking de voiture, et vient à sa rencontre pour discuter. Dans le film, cette scène réelle devient une scène fictionnelle pour piéger un pervers (le policier). Les deux personnages se transforment en acteur du film par l'effet de la voix-off.

Les trois films de Stéphane Bérard utilisent ces manipulations d'images pour fabriquer des histoires inventées avec des faits réels, avec des images documentaires. Des images de voyages, des images de tourisms, des images de copains, des images de beuveries entre copains, des images de concert, bref des images de films amateurs de famille qui comme pour un album photo suivent et captent les événements de la vie. Toutes ces images utilisées sont des images de la sphère privée parfois de l'ordre de l'intime détournées à d'autres fins. Elles sont déroutées de la réalité pour dégager leur potentiel fictionnel. Car toute image a, en elle, une fiction qui se cache.

C'est en partant de ce constat que Stéphane Bérard construit ses films. Il part de ses films personnels et les rend publics en en modifiant le statut par un glissement sémantique, il en bouleverse l'ensemble des effets de sens. Nous assistons donc à une opération de transformation, à un travestissement de l'image. Stéphane Bérard ne croit pas que l'image est fixe et distincte, comme certains l'admettent entre le documentaire et la fiction, mais variable et susceptible de se transformer de l'un en l'autre. L'image n'est pas immuable, elle se modifie comme un transformiste d'un genre en autre, d'un homme en femme.

Prenons un autre exemple, car ces intrusions d'images de nature documentaire dans les films de Bérard peuvent avoir plusieurs conséquences. Prenons la séquence du feu de forêt qui est précédée dans le film par l'image du héros allumant ce feu (L'écart). Nous assistons à un renversement de la causalité. Au tournage ce sont des images de feux de forêt filmées par hasard, et qui sont de la catégorie des images volées, qui déclenchent

(qui sont la cause) le tournage des images du héros allumant un feu. L'ordre du tournage des deux plans est l'inverse de l'ordre du montage de ces mêmes plans. Dans le film, on voit les images du déclenchement du feu avant. Le héros du film devient le pyromane d'un feu réel avec lequel il n'a pourtant aucune responsabilité en dehors du film. Ce montage des deux plans dans cet ordre est la preuve d'un délit, et aussi le déclenchement d'une dramaturgie fictionnelle pour le film. Le feu de forêt est la conséquence d'une action condamnable du héros.

Stéphane Bérard compose donc ses films à l'envers. Autrement dit, l'auteur de *L'Écart*, *Mortinsteink* et *des Ongles noirs* fait le chemin inverse de celui qu'il impose à ses spectateurs.

Composer les films à l'envers est le grand système de création de Bérard, la loi organique des films, son système solaire. Stéphane Bérard part d'un nombre de faits captés en image au cours de sa vie, des images qualifiées plus haut d'images de familles, et à partir de ces images, il en invente et en ordonne les causes. Pour cela il utilise plusieurs subterfuges. Le son off (vu précédemment), mais surtout il tourne des scènes complémentaires en relation d'implication avec les scènes des films de famille. Autre conséquence, les films ne seront plus jamais, irrémédiablement plus, des films de famille. La mécanique fictionnelle ainsi créée est l'élément cinématographique le plus marquant de la diégétique Bérard.

Il fait des films antidatés. Tricherie? Non, juste une manière de redonner un coup de jeunesse à l'image. De repousser sa date de péremption de quelques jours. Toutes ses impostures sont basées sur le montage et le champ contrechamp. Un inconnu filmé dans la rue montant dans une voiture devient le DJ Philippe (champ) et dans le plan suivant le conducteur (Xavier Boussiron) lui donne la réplique (contre champ) ; nous n'aurons jamais les deux personnages ensemble dans le même plan. Avoir filmé cet inconnu pour lui faire jouer le rôle de Philippe, c'est se mettre toujours à l'affût du « hasard ». C'est penser le cinéma comme Mallarmé pense la poésie. Et être dans cette recherche toujours miraculeuse de capter la cause fictive qui arrive sans raison apparente ou explicable dans un film. Voici une définition du cinéma donnée par Stéphane Bérard.

Avec cette approche du hasard, je vais aborder le troisième et dernier point de cette démonstration qui établit la « preuve » du cinéma!

Sur ce point-là, Stéphane Bérard est dans la grande continuité romantique du XIXe siècle. André Breton est le fils spirituel de Fourier, Stéphane Bérard pourrait être celui de Mallarmé. Le Romantisme a encore réponse à tout pour beaucoup de nos contemporains. Seulement les structures modernes de l'information poussent Stéphane Bérard à chercher ce « hasard » dans une image volée de type caméras de surveillance, dans une image de feu de forêt de type caméscope de famille, ou dans une image de télévision. Il cherche le désordre de la vie dans les documents actuels pour mieux manifester la radiation même de l'image, l'imprévu. Où est l'imprévu ? Stéphane Bérard fait de cette question son principe, son point de départ. Pour cet artiste, le film est un instrument du hasard. Il crée des rencontres accidentelles qui ressemblent à des rencontres intentionnelles. Le feu filmé par hasard devient un acte pyromane de l'acteur, intentionnel. L'involontaire - un inconnu descend un escalator - simule le volontaire : « Envoie Hervé sur l'escalator » en voix-off et l'inconnu descend. Les images antidatées produisent continuellement des effets de hasard. Les images de foule, dans la rue, des supporters de football français après la victoire à la coupe du monde de 2002 de leur équipe, deviennent une manifestation politique après un coup d'état. L'interférence entre ces actions humaines indépendantes les unes des autres, donne ce résultat fortuit.

Stéphane Bérard utilise des images documentaires car la notion de hasard dans les films de fiction est assez paradoxale. La mission principale des films de fiction étant de faire croire à la destinée hasardeuse des acteurs. C'est-à-dire de faire croire qu'il n'y a pas de scénario pré-établi. La pire chose étant de connaître la

finalité de l'action. Les films de fictions jouent sur la notion de hasard avant tout comme la traduction de ce qui n'était pas prévu. Les rares choses qui généralement sont donc considérées de l'ordre du hasard dans un film de fiction sont la mort d'un acteur, un phénomène politique, climatique, une catastrophe remettant en cause le scénario. L'industrie de fiction prêche donc la maîtrise de la notion du hasard dans le scénario tout en la bannissant dans la production du film lui-même. Dans les films de Stéphane Bérard, nous assistons à une utilisation beaucoup plus raffinée de cette notion. Il s'intéresse justement à la production du hasard pendant le tournage. Il se comporte tel un photographe-paratonnerre. Un avion qui passe derrière les acteurs dans une scène de montagne engendre une scène de crash d'un avion dans le plan suivant. En fait, les hasards rencontrés pendant le tournage nourrissent le film de nouvelles scènes : toujours le principe du film conçu à l'envers, le scénario pouvant être écrit une fois le film monté, le principe du poème « Le Corbeau » d'Edgar Poe. Le Principe de construire les films à l'envers produit un hasard qui « se comporte comme s'il avait une intention » (Bergson). Voilà une autre preuve du cinéma de Bérard. Le système mis en place donne ce sentiment de « hasard programmé ».

Autre utilisation des effets du hasard avec le montage. Le montage créé les rencontres entre scènes imprévues, mais chaque action accomplie en vue d'une fin produit accessoirement des effets qui ne sont pas compris dans sa fin. Par exemple, l'image de Rambo l'acteur de film de guerre est l'effet non voulu de filmer l'homme Stallone au festival de Deauville. Dans cette séquence nous assistons à un accident visuel. Nous voyons Rambo à la place de Stallone. Acceptation de la définition d'Aristote qui rapproche le mot hasard de celui d'accident. Mais ce qui régit le film dans l'univers du hasard, c'est cette nécessité mécanique de créer dans tous les films des scènes de fiction aux causes insignifiantes mais qui produisent des effets incalculables. Les deux premiers films sont écrits sur ce schéma. Le premier est l'histoire d'une rupture amoureuse qui entraîne le héros autour du monde pour la retrouver. Dans le deuxième, Mortinsteink, le meurtre accidentel d'un videur entraîne la fuite du héros dans la montagne. Comme l'étranger de Camus, il n'est pas maître de son destin. Une bousculade de l'épaule avec une femme dans la rue (dans le premier plan), produit des effets incalculables : la mort du videur puis la cavale du meurtrier dans la montagne. On pourrait ainsi multiplier les exemples de production de « hasard » dans les films de Stéphane Bérard tant tous les éléments s'enchaînent avec le sentiment de confusion propre aux expériences aléatoires.

Le Hasard est le bras armé du réalisateur. Les films de Bérard sont des mondes anarchiques, où les phénomènes se succèdent au gré de leur caprice, mais ils sont objectivés par la volonté du réalisateur. Par le montage entre autres, et par la nature des images elle-même (notamment par ces images dites de famille), Stéphane Bérard ne fait « qu'objectiver l'état d'âme de celui (le spectateur) qui se serait attendu à l'une des deux espèces d'ordre, et qui rencontre l'autre. » (H. Bergson, L'Évolution créatrice).

L'effet produit par les films est comparable à une fulgurance. Tout à coup, on voit une image qui ne se rattache à rien d'antérieur. Les plans se succèdent tels « le chant jaillit de source innée : antérieure à un concept. Quelle foudre d'instinct renfermer, simplement la vie, vierge en sa synthèse et loin illuminant tout » (Mallarmé). Le temps des films ne dure qu'en inventant. Stéphane Bérard, en utilisant le hasard comme le propulseur de ces films, met en question la nature même de l'art : vision ou fabrication ?

...

Stéphane Bérard est donc un artiste plasticien qui développe des projets dans des dessins et maquettes et qui dans le cas qui nous intéresse fait du cinéma. On pourrait redéfinir éternellement ce mot pour savoir ce qu'est du cinéma, dans le cas des films de Bérard, aucune hésitation possible ; les problèmes qu'il prétend résoudre sont d'ordre cinématographique.

Mais le plus important dans les films de Bérard est cette inscription involontaire dans un mouvement d'avant garde, en remettant en question les formes du langage et la hiérarchie des valeurs établies. Car le postulat fondamental est que l'art est un phénomène de langage, et n'est que ça. Pour le cinéma, l'appareil critique l'a trop systématiquement installé dans le domaine de la littérature, et trop durablement, le phénomène persiste ! C'est contre cette persistance que les films de Stéphane Bérard s'inscrivent dans l'Oralité.

Ils se composent en parlant, une sorte de parole enregistrée, entre la conversation de bistrot et le conte (africain). Ce n'est pas plausible. L'histoire est aussi « mal foutue » que l'image de cette histoire. Stéphane Bérard envisage la fiction comme une fiction qui s'énonce comme telle et qui semble se démonter elle-même pour manifester le Rien.

Il n'y a donc aucun fait à rapporter de ces films car les éléments (narratif, de dramaturgie, psychologique.) sont le Rien. Il n'y a qu'un raisonnement intuitif de l'image qui est simplement le moyen pour Bérard d'organiser « le hasard » dans ces films. Stéphane Bérard est conscient que le hasard « pur » pris comme tel ne donne rien d'intéressant, il serait naïf de compter sur lui. Stéphane Bérard utilise donc ce principe des plans antidatés pour organiser très précisément ce qui engendrera le hasard. Il fait croire l'inverse, bien sûr. Il montre l'inverse au spectateur. Les trois films ne font que révéler un peu plus la mécanique du cinéma. Car Stéphane Bérard est conscient que les films se conçoivent à l'envers. Le deuxième aspect et l'ultime preuve de son cinéma est de se présenter comme une vaste phrase, une unique phrase musicale. De donner à l'œil une partition. C'est-à-dire d'envisager le film comme Mallarmé envisageait le poème en une musique. En ces termes « Au fond, des estampes : je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu l'attitude de cet objet. La littérature fait ainsi sa preuve : pas d'autre raison d'écrire sur du papier. » Le cinéma de Stéphane Bérard fait ainsi sa preuve, pas d'autre raison de filmer.