

Brutal Warburg de Stéphane Bérard

Vendredi 25 mars 2011

Par Thomas Golsenne



Stéphane Bérard, Cimetière animalier, 2011 (c) Katia Feltrin

Un petit roi entre dans une exposition de « sculpture moderne ». Il se retrouve face à une figure anthropomorphique et abstraite, qui l'étonne beaucoup. On ne sait pas trop ce qui se passe après, probablement quelque chose de drôle qui montre l'incompréhension du roitelet vis-à-vis de la « sculpture moderne » ou l'incongruité de celle-ci devant le bon sens du souverain. Ce qu'on sait, c'est qu'il s'agit d'un fragment de la bande dessinée d'Oswald Soglow, inséré dans le combine de Rauschenberg intitulé *Minutiae* (1954) — le premier, ou l'un des premiers combine paintings de celui qui allait devenir une star de l'art américain des années 60, symbole d'une avant-garde post-duchampienne et pré-pop⁽¹⁾.



Ce qu'on peut deviner (à défaut de la fin de l'histoire du *Little King*), c'est que la situation décrite par la caricature dans la BD, et son usage par Rauschenberg, s'inscrivent dans le contexte moderniste de l'art depuis Manet : l'art d'avant-garde qui s'expose dans les galeries, les musées, choque le public par son refus de la tradition, sa nouveauté, sa bizarrerie. L'artiste moderniste remet en cause le contenu de l'art.





Robert Rauschenberg, *Minutiae*, 1954,
Suisse, collection privée

Autre lieu, autre temps, autre histoire. Un fumeur n'a plus de cigarette. Il cherche un tabac, il en trouve un à son enseigne allumée. Il y a du monde sur le trottoir, le tabac est probablement ouvert. Il entre. Surprise, horreur ? Ce n'est pas dans un tabac qu'il se trouve, c'est dans une galerie d'art. On imagine sa déception (à comprendre aussi au sens anglais où « déception » veut dire tromperie).



Stéphane Bérard, *Spam*, 2011, Paris, Galerie
Marion Meyer

On peut raconter l'histoire autrement. Un artiste français, Stéphane Bérard, fait une exposition dans la galerie Marion Meyer Contemporain, dans le 5^e arrondissement à Paris. Pour cette exposition, il a (entre autres) réalisé une pièce intitulée *Spam* et décrite comme suit dans la feuille de présentation de l'exposition : « à l'extérieur, sur la façade de la galerie, une enseigne lumineuse (une carotte de tabac) clignotante attirera sans doute des passants, clients nouveaux ? » Blague (à tabac) à part, la situation produite par Bérard est très différente de celle décrite dans le *Little King* de Rauschenberg. L'artiste n'intervient plus sur le contenu de l'exposition, mais sur son contenant. Il transforme la fonction du lieu (le temps de la blague) et surtout il transforme la fonction de l'œuvre, qui n'est plus de capter l'attention sur elle, pour éblouir, faire réfléchir ou participer le spectateur mais de hameçonner son attention à la manière d'une enseigne

publicitaire et, comme pour une publicité, de le tromper (spam = message indésirable).

Le même phénomène se produit avec le titre de l'exposition : « Brutal Warburg ». Certains (j'en suis) sont immédiatement intrigués, attirés par un titre pareil, qui non seulement sonne bien (les deux mots ont quatre lettres en commun sur six ou sept), qui produit un oxymore intéressant (Warburg représente ce que l'histoire de l'art a produit de plus subtil, de plus

raffiné, de plus complexe, adjectifs qui sont certes assez peu synonymes de « brutal », et qui renvoie à un auteur dont l'actualité pour les historiens de l'art et les artistes est pour le moins prégnante (voire un peu fatigante à la longue). Mais, de rapport entre les pièces montrées dans l'exposition, et Warburg, il n'y en a aucun. « Brutal Warburg » est une sorte de spam poético-intellectuel.

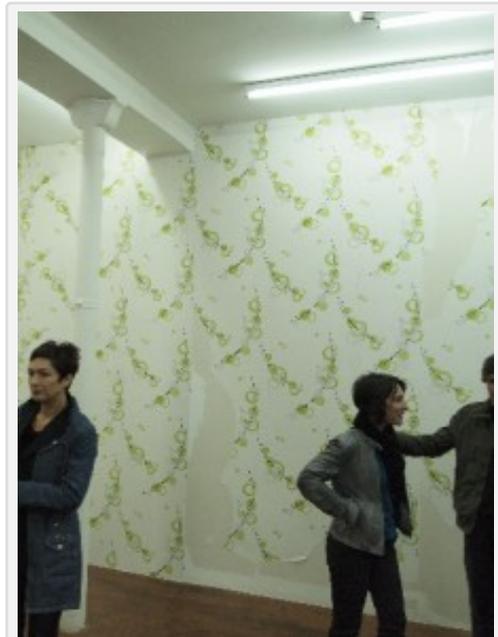
Les deux spams n'ont pourtant pas exactement le même statut. L'enseigne de tabac trompe, éventuellement, le fumeur en mal de cigarettes. Le titre de l'exposition trompe l'amateur d'art qui vient voir une exposition sur ou à partir de ou d'après Warburg. Mais il faut tout de suite ajouter qu'on ne croit pas beaucoup qu'un chercheur de tabac berné va devenir réellement un « nouveau client » pour le galeriste, un nouveau spectateur pour l'artiste. Bien plus, *Spam* s'adresse lui aussi à l'amateur d'art qui va voir une exposition de Stéphane Bérard. Il faut donc se demander 1, quel est le sens de *Spam* pour l'amateur d'art et 2, pourquoi Bérard fait mine de se tromper de cible.

Une galerie d'art devient un bar-tabac : c'est une profanation, une atteinte portée à la « cathédrale » du White Cube⁽²⁾. Du moins c'est l'idée, puisqu'en réalité la galerie ne devient pas un bar-tabac. *Spam* est donc un message, une note d'intention. Mais ce message est trouble. S'agit-il de dire que l'art est nocif comme le tabac ? Bérard aurait pu choisir une croix de pharmacie par exemple, à la place (enseigne plus positive). Mais la pharmacie est un espace blanc, clinique, pas si distinct finalement du White Cube (les références aux médicaments, à la pharmacologie ne manquent pas dans l'art contemporain, de Rauschenberg à Damien Hirst, en passant par General Idea). Bérard aurait donc une position ironique vis-à-vis de sa galerie et même du geste d'exposer ses œuvres. A l'intérieur, d'autres pièces pourraient nous conforter dans cette idée.



Stéphane Bérard, *Retour*, 2011, Paris, Galerie Marion Meyer

Sur un mur, un tableau (?) emballé, avec l'adresse de Stéphane Bérard, est posée à même le sol et s'appelle négligemment *Retour* : honte de l'artiste dont l'œuvre n'a pas été acceptée ou vendue ? En face, des stickers probablement



Stéphane Bérard, *Training*, 2011, Paris, Galerie Marion Meyer

bon marché produisent un effet décoratif cheap/chic contrebalancé par des déchirures de bon aloi. Le texte de présentation intitule cette pièce *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. » Ce qu'on pourrait comprendre ainsi : le White Cube de la galerie envahit (par déchirure du papier peint) les

arrondissements populaires (dans les appartements desquels on trouve ces motifs à bas prix), provoquant ainsi une boboïsation du quartier, une augmentation des loyers et une aseptisation de la vie locale.

Or ce message, envoyé depuis le 5^e arrondissement (quartier riche) depuis l'antenne d'une plutôt spécialisée dans l'art moderne (bourgeois)⁽³⁾, pourrait être perçu comme très ironique envers lui-même, comme une dénonciation de la dénonciation. Le « changement de régime » dont il est question pourrait concerner en réalité celui de la galerie Marion Meyer et Bérard, pour marquer le coup, surjouerait tous les tics de l'art contemporain pour se moquer de l'art contemporain lui-même. Autre exemple : la pièce *Ajout*, décrite ainsi : « titre générique pour diverses propositions plastiques n'ayant d'autres fonctions que de contrarier leurs propres appréhensions plastiques. Présenté ici sous la forme d'une cigogne empaillée un peu défraîchie. » Traduction rapide : il n'y a rien à comprendre. Traduction développée : l'art contemporain est tout entier un Ajout, un parergon, qui ne s'ajoute à rien ; en d'autres termes, il n'y a rien à comprendre dans l'art contemporain. Il est donc nocif pour l'esprit comme le tabac l'est pour le corps⁽⁴⁾.



Stéphane Bérard, *Ajout*, 2011, Paris, Galerie Marion Meyer

Mais on pourrait tout aussi bien dire que le bar-tabac est un lieu convivial, populaire, sympathique, et que d'ailleurs fumer est un plaisir, après tout. Or ce sont les galeries traditionnelles de type pharmacie qui sont ennuyeuses et moralisantes. *Spam* n'indiquerait nullement que l'art contemporain est nocif (du moins celui que présente Stéphane Bérard, c'est-à-dire une caricature de « l'art contemporain »), mais qu'il est convivial, populaire, sympathique (du moins celui de Stéphane Bérard, qui joue



Stéphane Bérard, *Fini le temps des vases*, 2011,

plaisamment sur les codes de l'art contemporain pour l'entraîner en douceur dans son monde artistique). Drôle, la pièce in-situ *Fini le temps des vases* qui « utilise l'espace "perdu" généré par un tuyau d'évacuation courant au plafond comme réceptacle potentiel à bouquets de fleurs. »

Paris, Galerie Marion Meyer

Drôles, les croquis maladroits d'inventions improbables qui font de Bérard un Léonard du pauvre : par exemple les « villas superposées avec terrain » pour gagner de la place, la « Coupe de champagne anti U-V », les « Unités restreintes d'habitations vastes » avec planchers tournants, le « T-shirt déjà transpiré » qui montre les marques de l'effort mais sans besoin de l'effort lui-même, etc. Drôle évidemment le *Spam* qui, s'il se moque gentiment de son galeriste transformé en marchand de tabac, fait écho à beaucoup d'interventions de Bérard dans les années 90 pleines d'auto-dérision qui le montraient, artiste arriviste raté, essayant d'attirer l'attention des galeristes, des critiques et des collectionneurs, avec la meilleure volonté du monde et une fausse naïveté d'idiot philosophe⁽⁵⁾.



Stéphane Bérard, Trois villas superposées avec terrain, 2011, Paris, Galerie Marion Meyer

Ou bien il joue à l'ambitieux ridicule qui fait des essais de cartons d'invitation pour quand il occupera le pavillon français à la Biennale de Venise⁽⁶⁾, ou qui écrit sur une feuille testamentaire : « Désolé mais à ma mort on récupère et on détruit toutes mes pièces. BACK TO NOTHING ». Voilà pourquoi Bérard ferait mine de se tromper de cible : il voudrait « par idiotie » attirer le fumeur de cigarettes, mais il joue à l'idiot pour le plaisir de la galerie (et pour l'épater) .

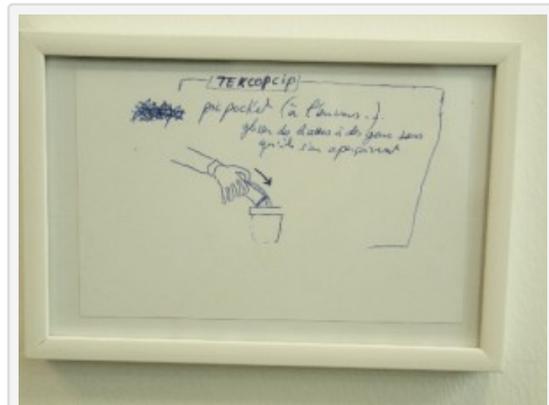
Jouer à l'idiot, pour introduire une connivence avec le spectateur, pour se le mettre dans la poche, mais pas seulement : on sait que les idiots philosophes disent toujours la vérité⁽⁷⁾. Si Bérard était un philosophe, ce serait peut-être un cynique (la photo du carton d'invitation de son exposition, *Cimetière animalier*, est une vue du cimetière des chiens d'Asnières-sur-Seine⁽⁸⁾). En fait, son travail, tel que présenté dans cette exposition, servirait un vrai message sociologique, ou tout simplement social, mais que l'humour rend plus léger, plus agréable à entendre, plus conciliant. Beaucoup de dessins, et même la pièce centrale de l'exposition, *Augmentation de la superficie*, sont des propositions architecturales à implication sociale.

Tekcopcip, « picpocket (à l'envers) », a pour principe charitable : « glisser des liesses à des gens sans qu'ils s'en



Stéphane Bérard, Clothes look like sweated, 2003-11, Paris, Galerie Marion Meyer

CHARITABLE . « glisser des masses à des gens sans qu'ils s'en aperçoivent » ;



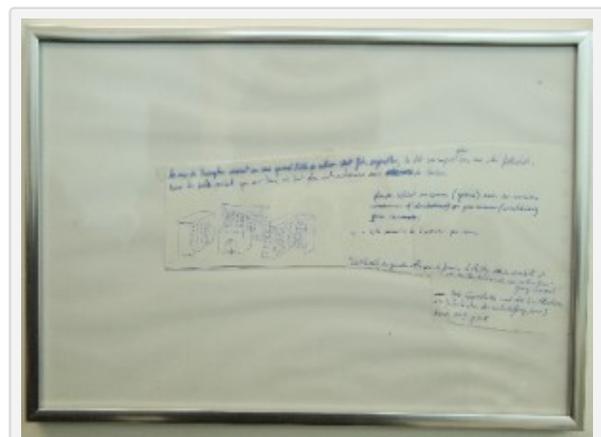
Stéphane Bérard, Tekcopcip, 2001-11,
Paris, Galerie Marion Meyer

« A la mémoire de l'ouvrier peu connu » est un projet d'arc de triomphe, entouré par des barres d'immeubles type cités HLM, dont l'idée est expliquée ainsi : « Les arcs de Triomphe avaient un sens quand l'idée de nation était forte, aujourd'hui, les états (sic) convergent plus vers une idée fédéraliste. Ainsi les seuls combats qui ont lieu (sic bis, désolé) ne sont plus internationaux mais de classes.

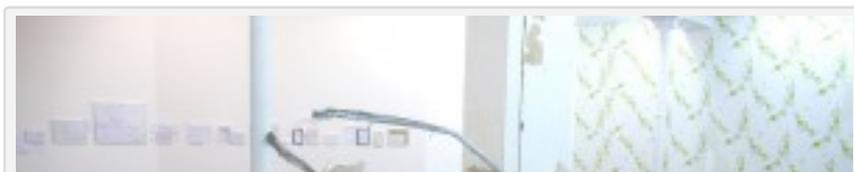
plus de soldat inconnu (guerre) mais des ouvriers ~~inconnus (clandestins) ou peu connus (interim)~~, peu reconnus. Georg Simmel : « C'est le rôle des grandes villes que de fournir le théâtre de ces (sic ter) combats et de ces tentatives de conciliation (Die Grosstädte und des Geistesleben in Jahrbücher der Gehestiftung, tome 9, Dresde 1903, p. 205) ».

Il projette aussi une série de « logements sociaux, propédeutique à la citoyenneté », par exemple en plaçant la salle d'attente (de la liste d'accès aux logements sociaux ?) dans l'appartement HLM lui-même ; ou bien en supprimant les parkings par intégration de la place de la voiture dans le salon de l'appartement.

Enfin, la pièce maîtresse de l'exposition est une espèce de mise en application de ces principes d'économie d'espace à but social : au beau milieu de la salle, un gros tas de gravas trône entre deux piliers ; il s'agit d'*Augmentation de la superficie*, décrite ainsi : « 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. » Ainsi, le directeur (symbole de l'autorité, du marché ?) disparaît de l'espace de sa galerie et se voit remplacé par plus d'œuvre, plus d'art (symbole de liberté ?).

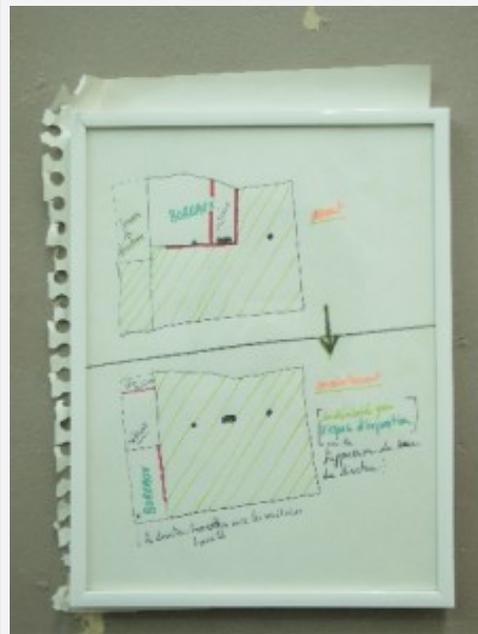


Stéphane Bérard, A la mémoire de l'ouvrier peu connu, 2011, Paris, Galerie Marion Meyer





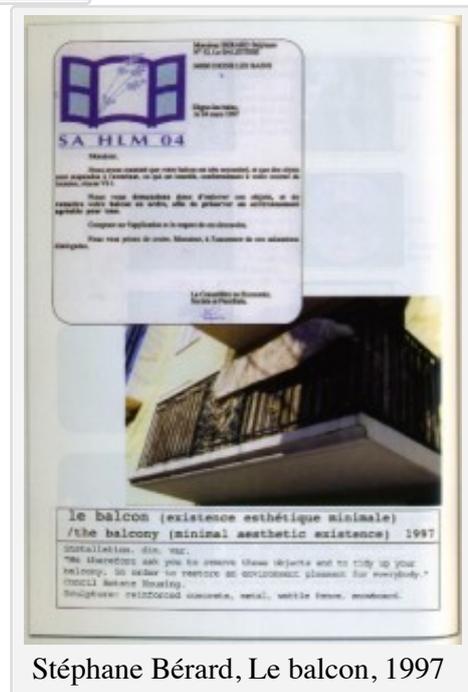
Stéphane Bérard, Augmentation de la superficie, 2011, Galerie Marion Meyer, (c) Galerie MM



Stéphane Bérard, Augmentation de la superficie (dessin), 2011, Paris, Galerie Marion Meyer

D'autre part, le directeur et les secrétaires n'occupent plus deux pièces distinctes mais un seul espace : aplanissement des relations de classes. Bérard, un Léonard du pauvre, donc, mais au sens littéral : un Léonard pour les pauvres (un document de 1997, *Le Balcon (existence esthétique minimale)* consiste en une photo de son balcon encombré d'appartement HLM et d'une lettre émanant du service des HLM de sa ville qui lui demande « d'enlever ces objets, et de remettre [son] balcon en ordre, afin de préserver un environnement agréable pour tous. » Bérard sait ce que le manque de place veut dire).

Bérard ne dénonce pas bêtement l'art contemporain en produisant un art contemporain bête ; il joue à l'idiot pour pointer sérieusement sur des problèmes sociaux et sur le rôle utopique, naïf, inutile, de l'art.



Stéphane Bérard, Le balcon, 1997

Mais cette interprétation n'est pas encore tout à fait satisfaisante ; car les propositions sociologiques de Bérard sont si absurdes qu'on ne peut pas les prendre ne serait-ce que trente secondes au sérieux. Et comme on ne croit pas non plus qu'il s'agit de se moquer des

secondes au seneux. Et comme on ne croit pas non plus qu'il s'agit de se moquer des prétentions de certains artistes à faire de « l'art social », puisque l'humour de Bérard n'est pas celui, méchant, de l'ironique, mais celui, joyeux, de l'idiot philosophe, il doit s'agir d'autre chose. D'où peut-être une troisième lecture de son exposition, une troisième interprétation de son travail, qui ne porterait pas sur le contenant de l'art (la galerie, l'exposition) ni sur son contenu (le message social), mais sur le langage. Bérard a aussi un travail littéraire conséquent. Son roman *Le Problème martien*, qui raconte l'histoire de l'enlèvement de Chet par des extra-terrestres, est surtout un travail sur le langage très curieux, assez poétique :

La terre sera à nous, dixit la créature calée par son fauteuil considérablement, un ton suave de proposer d'incuber au jeune le virus implacable, inconnu sur terre, en quelques journées, si on se rappelle des quarantaines forcément mal vécues d'astronautes et cosmonautes, échantillonneurs de séquences, d'ordres abstraits conduisant la danse des biographèmes.⁽⁹⁾

Bérard a même osé une traduction de *L'Enfer* de Dante, tentative d'une ambition folle, dont le style oscille entre Mallarmé et la traduction automatique Google :

A 45 ans, je me retrouvai dans une forêt,
 Tout perdu vers la gauche.
 C'est dur de dire comment j'ai
 Eu peur, si ce n'était qu'à la gorge,
 Aucune salive ne transite,
 Dieu
 Sait si pourtant j'essaye de déglutir.
 Plus traumatisant cela semble dur,
 Ceci étant, j'en tire quelques leçons.⁽¹⁰⁾

Bref, Bérard est un écrivain et il sait ce que travailler sur le langage veut dire. Or j'ai parlé plusieurs fois de « message », de « code » à propos de *Brutal Warburg*, son exposition actuelle. Mais quel est le langage auquel on fait référence ici ? Mon hypothèse est que Bérard manipule un genre complexe de signifiants qui sont un mélange de texte et d'image, de désignation et d'interprétation ; en somme, plus ou moins ce que Barthes appelle des « mythes »⁽¹¹⁾. Ces mythes peuvent se traduire en énoncés : « Je fais de l'art contemporain et je m'en moque » et « Je me préoccupe en riant des inégalités sociales ». Mais ces énoncés, qui résultent d'une analyse de surface de son travail, se contredisant mutuellement pour ainsi dire, sont eux-mêmes les signifiants d'autres énoncés qui sont les pièces exposées et qui elles indiquent autre chose : que ce qui intéresse, au fond, Stéphane Bérard, c'est peut-être d'inventer un vocabulaire tissé de mythes, de composés d'images et de textes, de lieux communs et de clichés, une langue dont la grammaire serait l'humour et de formuler un ensemble d'énoncés visuels/textuels dont, comme chez Dante, le sens serait multiple. L'humour idiot chez Bérard n'est pas un moyen de présenter légèrement des questions graves (la pauvreté, le marché de l'art, la place de l'artiste dans tout ça...), mais une façon de prendre de la distance par rapport à ces questions, de les mettre entre guillemets, comme des citations, de les combiner, comme des objets, et de les rendre plus complexes. L'humour comme force en train de constituer le style ?

(Les photos sont de moi sauf indication contraire.)

1. Sur cette identification, C. Stuckey, « Minutiae et le genre Combine de Rauschenberg », in *Robert Rauschenberg, Combines*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 11 octobre 2006 – 15 janvier 2007, Paris : MOCA : Editions du Centre Pompidou, 2006.[\[↵\]](#)
2. B. O'Doherty, « Notes sur l'espace de la galerie », *Id.*, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, trad. C. Vasseur, revue par P. Falguières, Zurich, JRP Ringier, 2008, p. 36.[\[↵\]](#)
3. Sur le site de la galerie on peut lire : MARION MEYER CONTEMPORAIN est une nouvelle galerie, créée par Eva Meyer-Zerbib, installée depuis le 1er janvier 2010 dans un espace situé 3 rue des Trois Portes à Paris 5ème. La galerie est entièrement dédiée à l'art contemporain et représente des artistes français et internationaux, intervenant dans des domaines aussi ouverts que la photographie, la peinture, la sculpture, la vidéo, l'installation... MARION MEYER CONTEMPORAIN fait suite à la galerie Marion Meyer, connue pour son travail avec les Avant-Gardes du XXème siècle, plus spécifiquement les Surréalistes, tels Man Ray, Duchamp, Max Ernst et Francis Picabia. (source : <http://www.marionmeyercontemporain.com/galerie/presentation/0/la-galerie>).[\[↵\]](#)
4. Il est également possible que cette pièce soit un renvoi au travail d'Arnaud Labelle-Rojoux, plasticien ami de Stéphane Bérard et amateur d'oiseaux empaillés.[\[↵\]](#)
5. Dans *Ce que je fiche II*, éd. Al Dante, 2008, lire par exemple la transcription de la vidéo *Pardon*, avec N. Quintane, 1995 (p. 17) : « Eric Suchère l'autre jour m'avait invité à lui montrer mes vidéos, je me suis présenté à lui avec mes vidéos, lors d'un vernissage, il discutait, il était occupé, et je me suis senti maladroit, arriviste maladroit... Je lui tournais autour avec mon sac sans pouvoir me faire remarquer. Il y a des tas d'exemples comme celui-ci. Jacques Lizène m'avait envoyé une carte postale, et moi, comme ça je lui en ai envoyé 28... Pour faire le "plein" de sa boîte aux lettres... Je pense que cela a dû le gêner un peu, puisque depuis des mois il ne m'écrit plus. »[\[↵\]](#)
6. *Ce que je fiche II*, p. 162.[\[↵\]](#)
7. Sur Bérard comme artiste idiot, lire J.-Y. Jouannais, *L'Idiotie. Art, vie, politique-méthode*, Paris, Beaux arts magazine Livres, 2003.[\[↵\]](#)
8. L'artiste en cynique est une des postures préférées d'A. Labelle-Rojoux.[\[↵\]](#)
9. S. Bérard, *Le Problème martien*, Romainville, éd. al dante, 2002, p. 86[\[↵\]](#)
10. S. Bérard, *L'Enfer*, Romainville, éd. al dante, 2008.[\[↵\]](#)
11. R. Barthes, *Mythologies*, in *Id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. I, p. 828 : « Il faut ici rappeler que les matières de la parole mythique (langue proprement dite, photographie, peinture, affiche, rite, objet, etc.), pour différentes qu'elles soient au départ, et dès lors qu'elles sont saisies par le mythe, se ramènent à une pure fonction signifiante. »[\[↵\]](#)

Tags: [art contemporain](#), [galerie](#), [idiotie](#), [installation](#), [mythe](#), [Stéphane Bérard](#), [Warburg](#)

Cet article a été écrit le Vendredi 25 mars 2011 à 19:15 et est classé dans [Comptes rendus](#), [En images](#), [J'ai vu](#). Vous pouvez suivre toutes les réactions par le flux [RSS 2.0](#).
