

STÉPHANE BÉRARD



DOCUMENTATION VISUELLE
sélection 2000-2012



POLITIQUE D'ACCOMPAGNEMENT AUX ARCHITECTURES INNOVANTES

Cimaises, socles et la chaise du gardien contre-balancent l'inclinaison à 17° du bâtiment.

Bois, placoplâtre, peinture, coussin

Cimaises : 385 x 500 cm, socles : 110 x 40 cm

Commissariat : MBDTCurators pour Tripode, Espace Diderot par Massimiliano Fuksas, Rezé

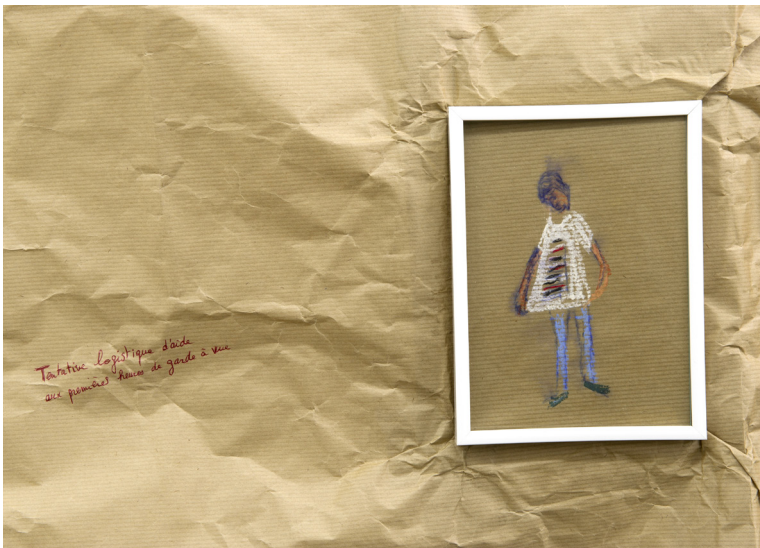


GAGNANT-GAGNANT

Permettre à tout mouvement de lutte armée (ici en l'occurrence Al Qaïda) une bien meilleure visibilité, garantissant ainsi aux touristes de pratiquer leurs loisirs en toute quiétude.

Planche à voile, peinture, tirages numériques sur papier, stylo bille sur papier, 39 x 50,5 cm et dim variables

Vue de l'exposition Brutal Warburg, 2013 galerie Eva Meyer, Paris.



La garde à vue (24 ou 48 h à compter du début du contrôle d'identité)

À la suite du contrôle, la police décide soit de vous relâcher, soit de vous placer en garde à vue afin de vous interroger et vous empêcher de communiquer avec l'extérieur. Vous disposez alors de quatre droits :

- être informé de la nature de l'infraction qui vous est reprochée ;
- faire prévenir un proche (pendant les trois premières heures) ;
- vous faire examiner par un médecin (à tout moment) ;
- vous entretenir avec un avocat (dès la première heure). À ce stade de la procédure, l'avocat n'a pas accès au dossier mais va vérifier la régularité des conditions de votre interpellation.

Les fouilles à corps ne sont autorisées que pour rechercher des indices en rapport avec l'infraction.

À l'issue de la garde à vue, soit vous êtes relâché et éventuellement convoqué à un procès ultérieur, soit le Procureur décide d'une inculpation, ce qui donne lieu à un procès ultérieur.

Si vous êtes victime de violences policières

TENTATIVE D'AIDE LOGISTIQUE AUX PREMIÈRES HEURES DE GARDE-À-VUE

droits du citoyen face à la police transférés à 180° sur T-shirt de manière à pouvoir être lu par le porteur

T-shirt pense-bête, dessin cadré, pastel sec fixé sur papier kraft, cintre, T-shirt coton imprimé, encre d'impression, stylo bille rouge.
Dimensions : 180 x 100 cm



MILLE PLATEAUX REPAS

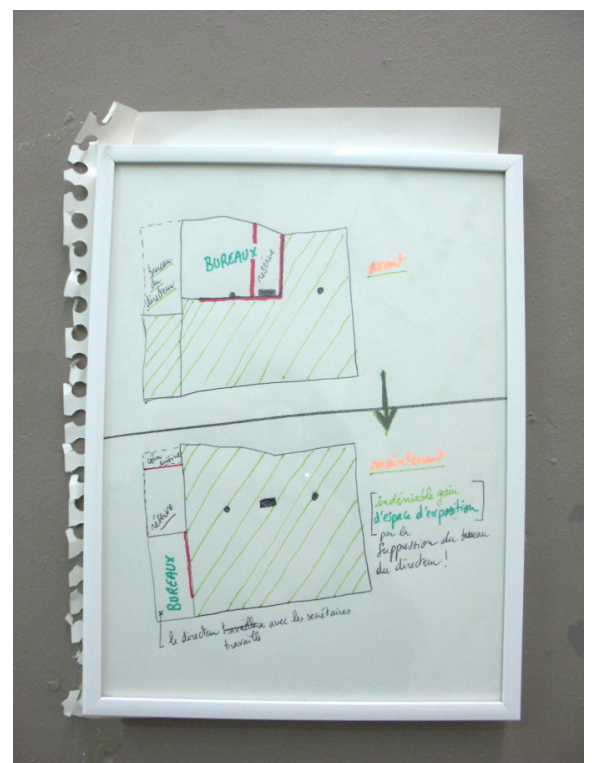
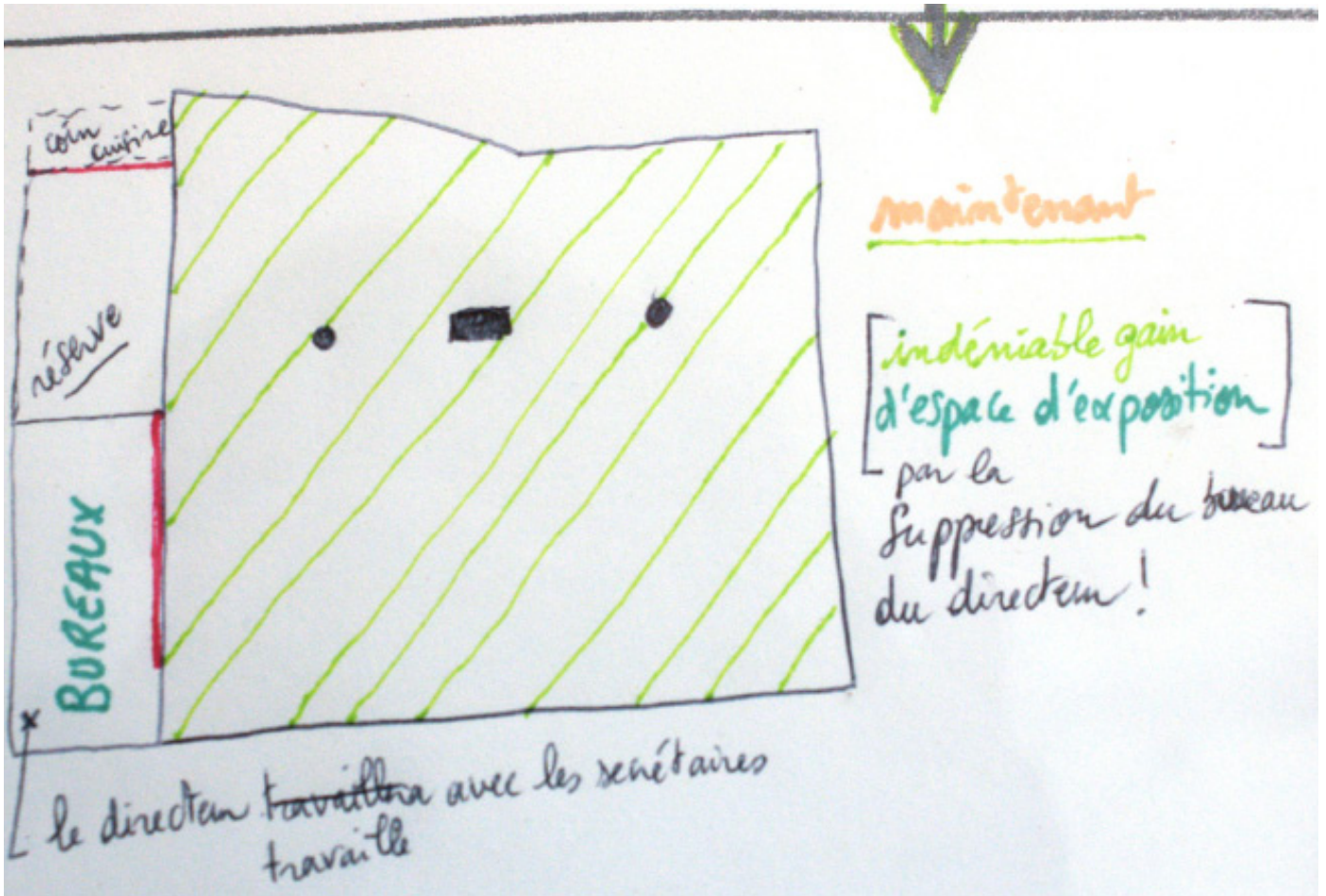
Aux abords d'un complexe touristique de moyenne montagne, trois tables de pique-nique occupent une pente à forte déclivité. Le dispositif est complété par des plateaux-repas pour lesquels des cales ont été conçues afin de compenser l'angle de la pente.

Installation pérenne, bois de mélèze, plateaux-repas plastique, ciment. dim. variables. 2012. Réalisation en cours -
 Courtesy Musée Gassendi-CAIRN & CeSaC Caraglio (Italie) programme Viapac (Via Per l'Arte Contemporanea).
 ph. S. Bérard



SPAM

Enseigne lumineuse / carotte de tabac placée en extérieur, afin d'essayer d'attirer de nouveaux visiteurs
Brutal Warburg, Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris. 2011
Courtesy de l'artiste et galerie Marion Meyer Contemporain, Paris
ph. G. Monsaingeon



AUGMENTATION DE LA SUPERFICIE

Feutres, stylo bille sur papier cadré sous verre (dim: 21x30cm env.)
 Brutal Warburg., Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris, 2011
 Courtesy de l'artiste et galerie Marion Meyer Contemporain, Paris
 ph. G.Monsaingeon.



AUGMENTATION DE LA SUPERFICIE

Réalisation in-situ : déplacement des bureaux et réserves de la galerie afin d'accroître sa surface d'exposition de manière pérenne.

Gravats (dim. variables le temps de la durée de l'exposition)

Brutal Warburg, Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris. 2011

Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris
ph. G. Monsaingeon



AJOUT

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.

Animal taxidermisé. Dim: 110x55x70cm.

Brutal Warburg, Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris. 2011

Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris

Ph. T. Golsenne



FINI LE TEMPS DES VASES

Bouquets de fleurs au plafond (essences variées), coincés.

dim. variables

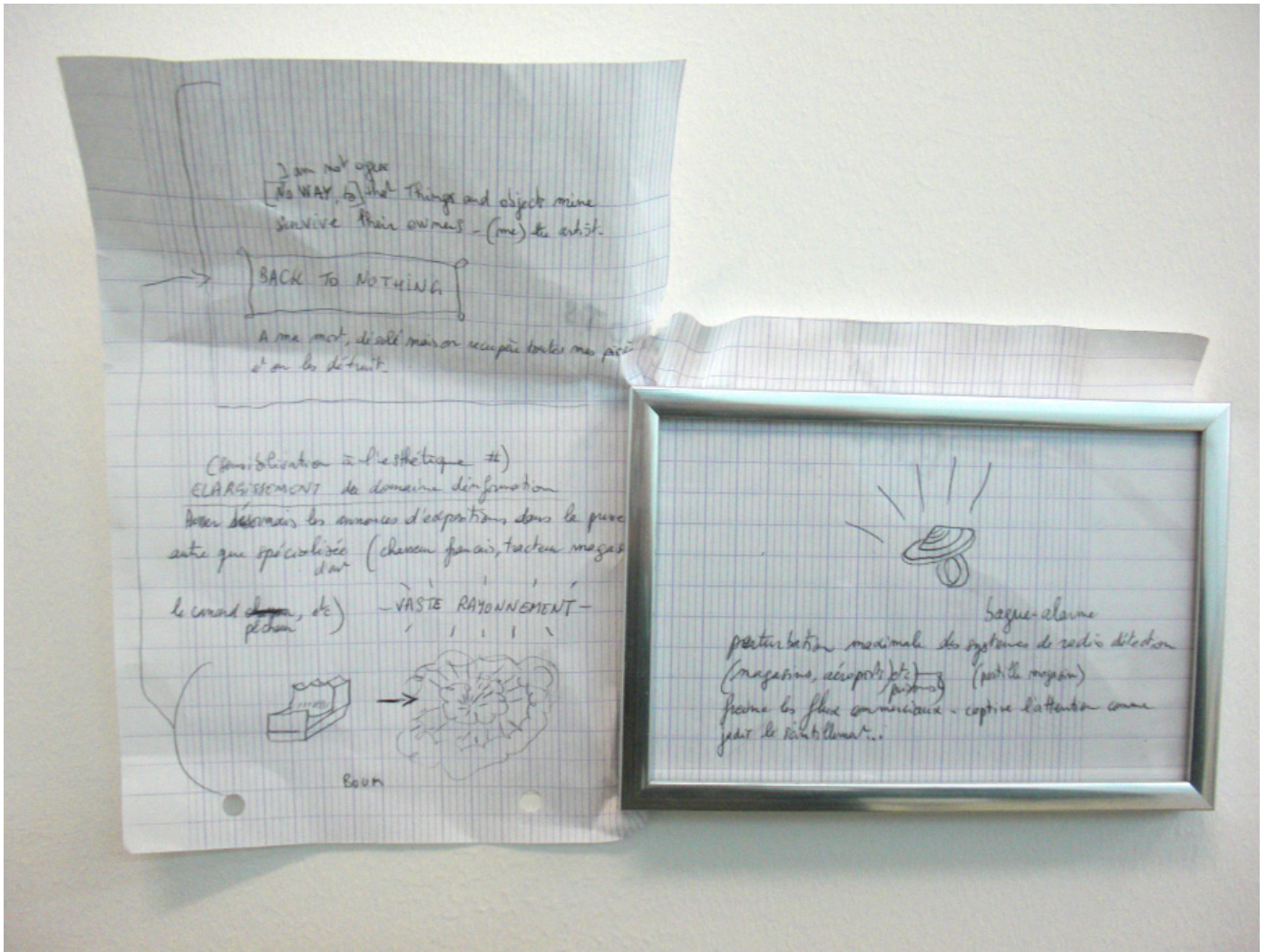
Brutal Warburg, Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris. 2011

Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris
ph. T. Golsenne



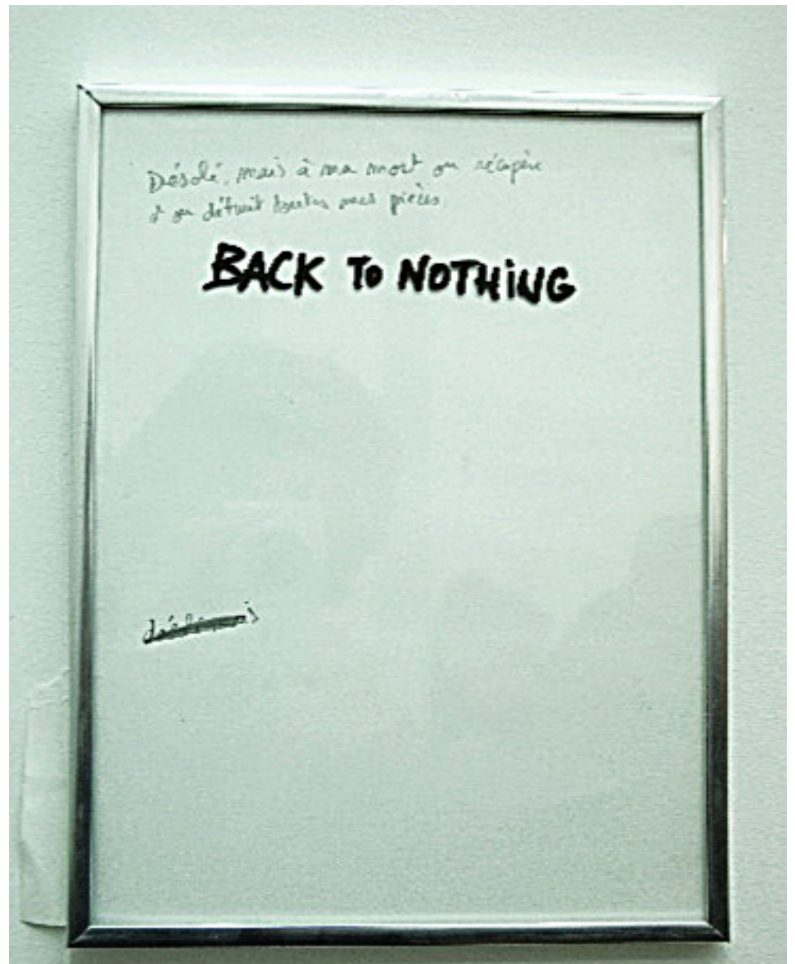
RETOUR

Retour de pièce emballée entreposée contre un mur.
tirage numérique sur pvc, emballé, plastique bulle, dim: 160 x 80cm
Brutal Warburg, Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris. 2011
Courtesy Frac Limousin 2012
ph.T.Golsenne



DESSIN CADRÉ

Stylo bille sur papier cadré sous-verre, dimensions variables
 Brutal Warburg, Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris. 2011
 Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris
 ph. T. Golsenne



BACK TO NOTHING

Force propositionnelle : (trois exemplaires) stylo bille sur papier sous cadre verre et bois, encre sur verre, dim. 20x30cm.
2011

à dissocier du *Back to Nothing Principe actif* : un programme de vente en viager, devant notaire.

Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris
ph. T. Golsenne

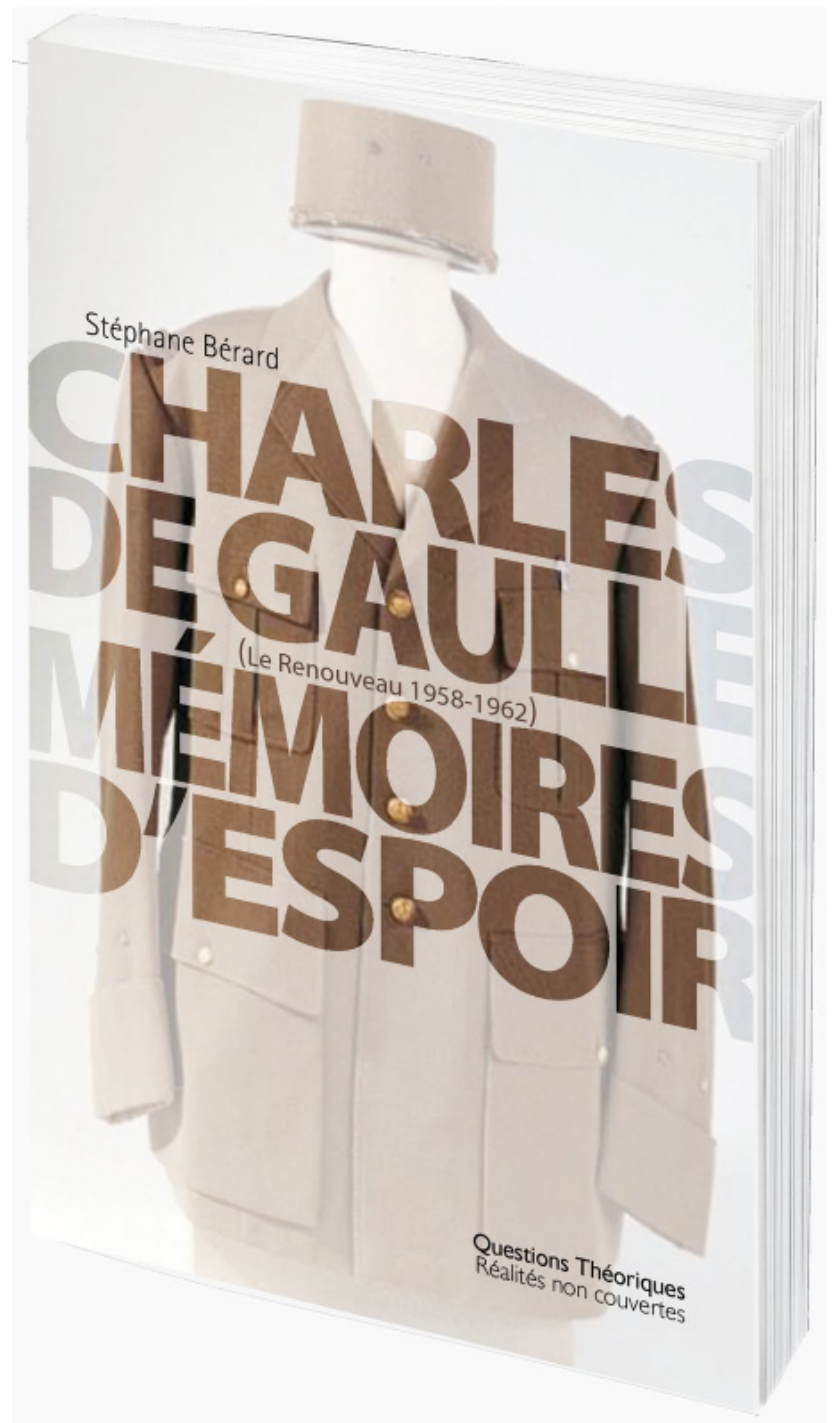


DESSINS CADRÉS

Vue d'exposition

Brutal Warburg, Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris. 2011

Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris
ph. T. Golsenne



CHARLES DE GAULLE : MÉMOIRES D'ESPOIR, LE RENOUVEAU, 1958-1962

Stéphane BÉRARD

Broché: 72 pages

Editeur: Questions Théoriques

Date de parution: 11 avril 2011

Collection: Réalités non couvertes

De Gaulle, un penseur politique dont les lumières pourraient encore nous être utiles? De Gaulle, un auteur dont l'écriture pourrait être comprise comme une forme particulière d'action politique? Encore faut-il pouvoir le saisir dans le contexte actuel, se rendre capable de percevoir les divers liens qui rendraient sa pensée applicable à la vie aujourd'hui.

Stéphane Bérard, à la faveur de cette sorte de consécration que constitue la programmation au bac des Mémoires de guerre, a décidé de s'emparer du texte et d'effectuer les opérations de rafraîchissement nécessaires pour «faire accéder les mémoires de Charles de Gaulle à la littérature».



PROMESSE

Érable rouge, tuteur; balançoire, cordes. dim.70 x 120cm le 26 juin 2010. Exposition *Toute chose oblique*, commissaires, Christelle Bonnet, Jérémie Gaulin, Lauren Huret. La maison abandonnée, Bouliac.
Courtesy de l'artiste et galerie Marion Meyer Contemporain.
ph: A. Delay.



CONVERTIBLE

Design mobilier

Paille, peinture, cimaise. dim. variables. 2009

Der Dritte Ort/The Third Place, commissaire Anne Faucheret, **Grazer Kunstverein**, Graz, Autriche

Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris

ph. S. Berard



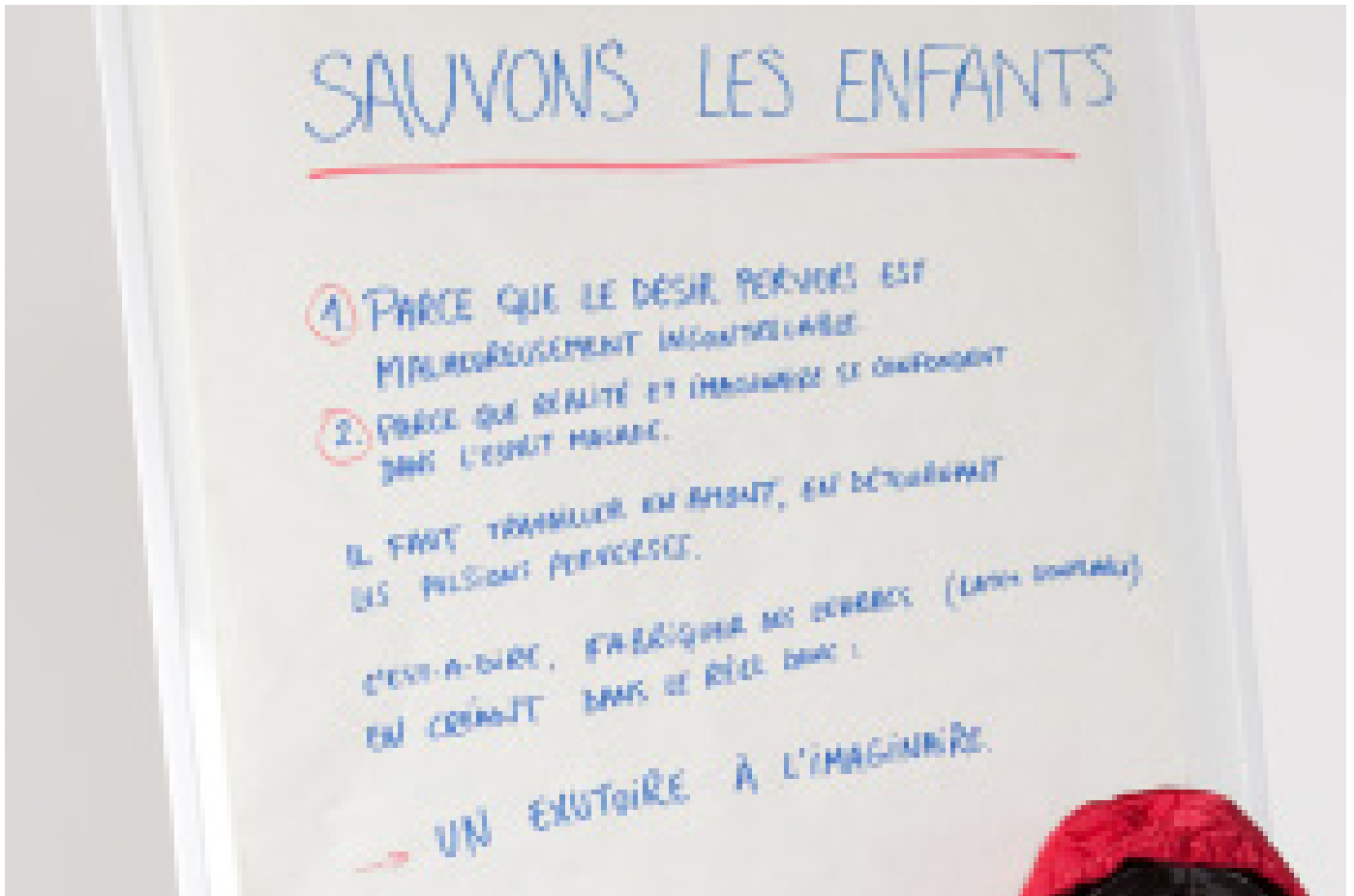
MOBILIER URBAIN (ÉTUDE)

Banc sécable, transformable en bouclier. et projectiles. 2009

Altuglas, aluminium, terre cuite., tirage numérique sur papier photo. dim: 160 x 50 x 50 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris

ph. T. Darras



PROPHYLAXIE

Poupée gonflable refaçonée, habits d'enfants, paperboard, cartable. dim. variables, 2009
 Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris.
 Ph.T. Darras



L'ENFER

Stéphane BÉRARD

Sortie : octobre 2008

Format : 15x21 cm

Nombre de pages : 624

Isbn : 978-2-84761-993-5

L'Enfer (1307-1321) : Dante, guidé par Virgile, descend un par un les cercles du gouffre de l'Enfer.

Tempête, glace, feu, cruauté des démons : plus on s'enfonce dans le péché, plus on s'approche de Lucifer et plus on est confronté au mal (après les limbes des morts non baptisés, la luxure, la gourmandise, l'avarice, la prodigalité, la colère, la paresse, l'hérésie, la violence, la fraude, les séducteurs, les adulateurs, et la trahison, avec Lucifer). L'Enfer comporte les chants les plus connus de cette Comédie qui dut à l'admiration de ses premiers lecteurs l'épithète de Divine.

C'est du chant le plus connu de cette œuvre fondatrice que Stéphane Bérard, artiste, propose une nouvelle version. L'entreprise de Stéphane Bérard, aussi surprenante soit-elle, est légitimée par le titre même du texte de Dante, qui l'avait appelée « Comédie » parce que le tragique n'y était pas l'élément essentiel ni final. Cette traduction est écrite comme une interprétation singulière de l'œuvre de Dante, une adaptation actualisée qui prend en compte la volonté du poète d'être lu par tous : Dante écrivait en italien, ce qui était très rare à l'époque, et s'intéressait à la langue populaire ; en outre, cette fresque morale, supposée « décrire l'Univers de fond en comble », doublait sa signification doctrinale d'un contenu social. Ces singularités, Stéphane Bérard les met en évidence par une syntaxe résolument moderne, des jeux de mots réactualisés, des images empruntées à notre actualité : une véritable rénovation, drôle et intelligente, d'un texte mythique de la littérature occidentale.

Note : en 2006, les éditions Al Dante publient les dix premiers chants de L'enfer traduits par Stéphane Bérard.



À L'ÉPREUVE DU LUXE

Baignoire, douche, porte-savonnette, savonnette, serviette, porte-serviette, caillebotis (dim : 135m²)
vue générale de l'exposition à La Vitrine, Limoges 2007
Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris,
ph. S. Bérard.



IL EST VENU LE TEMPS

Création de centres d'hébergement de secours pouvant, entre deux catastrophes naturelles ou récessions devenir palais omnisports.

Lit de camp, adhésif, peinture. dim. variables, vue de l'exposition Biennale de Venissieux, **Espace Arts Plastiques**, Venissieux.

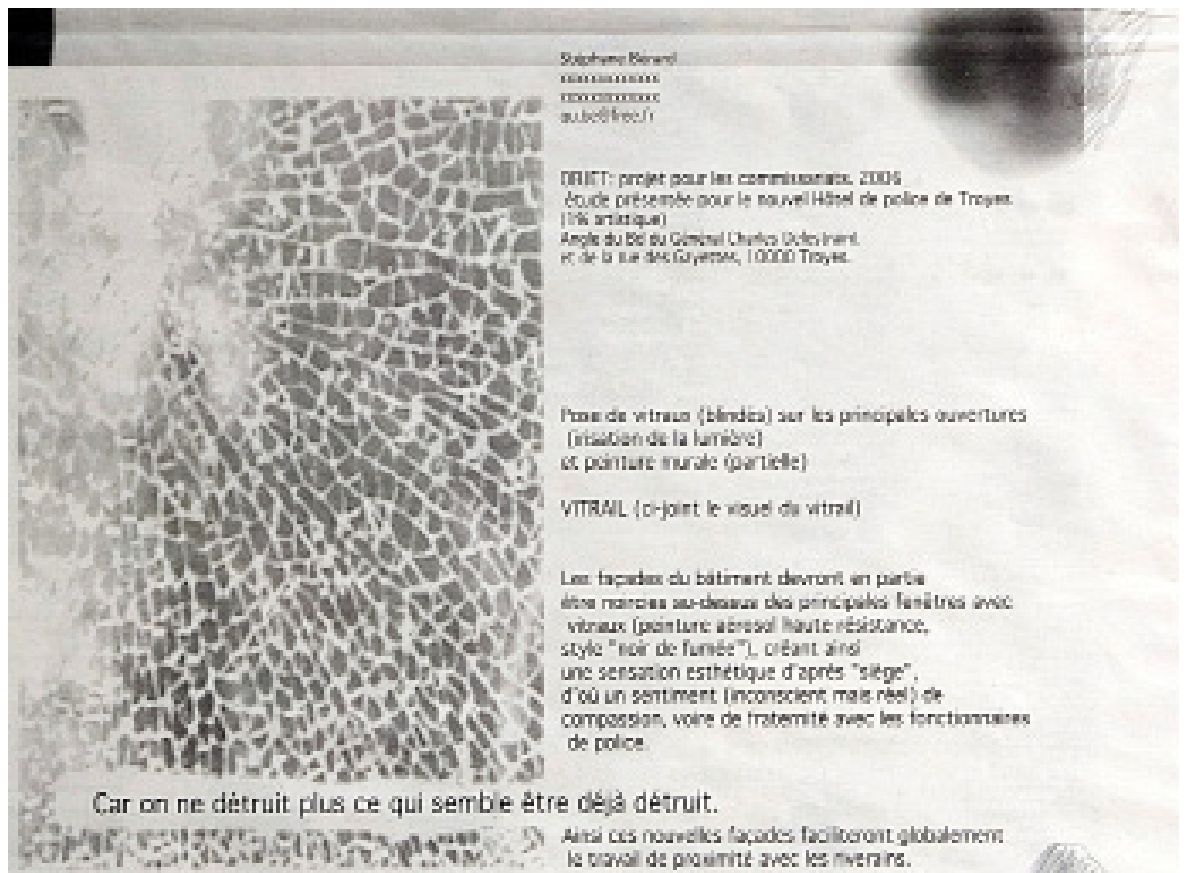
Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris

ph. S. Bérard



COSTUMES POUR POUVOIR SORTIR EN PANTOUFLES

Tissus, charentaises, mannequins, édition de deux costumes, (un masculin, un féminin) dim. variables
vue de l'exposition *L'idiotie, expérience Pommery* commissaire Jean-Yves Jouannais, **Domaine de Pommery**, Reims 2006
Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris
ph. M. Damage



PROJET POUR UN COMMISSARIAT DE POLICE (DANS LE CADRE D'UN 1%)

Toutes les vitres brisées et noir de fumée.
 Vitrine brisée (détail) cartel-dessin sous verre. dim. variables, 2008.
 Exposition Architecture, Chomage, Design.
 Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris
 ph. S. Bérard

Service *RECUEIL*

Je soussigné(e).....
né(e) le..... à.....
et demeurant à.....
demande qu'à l'heure de mon trépas me soit appliqué le service que
propose monsieur Stéphane Bérard, c'est-à-dire faire procéder à
ma mise en bière conformément à la loi, mais en respectant
l'intégrité de ma dernière posture.

Cette feuille dûment remplie doit être ajoutée à l'acte testamentaire déposé devant notaire.

fait le.....
à.....

signature:

RECUEIL (DÉTAIL)

Service de mise en bière respectant l'intégrité de la dernière position du corps du défunt.

Impression sur papier. 2006.. Galerie RLBO, Marseille

Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris

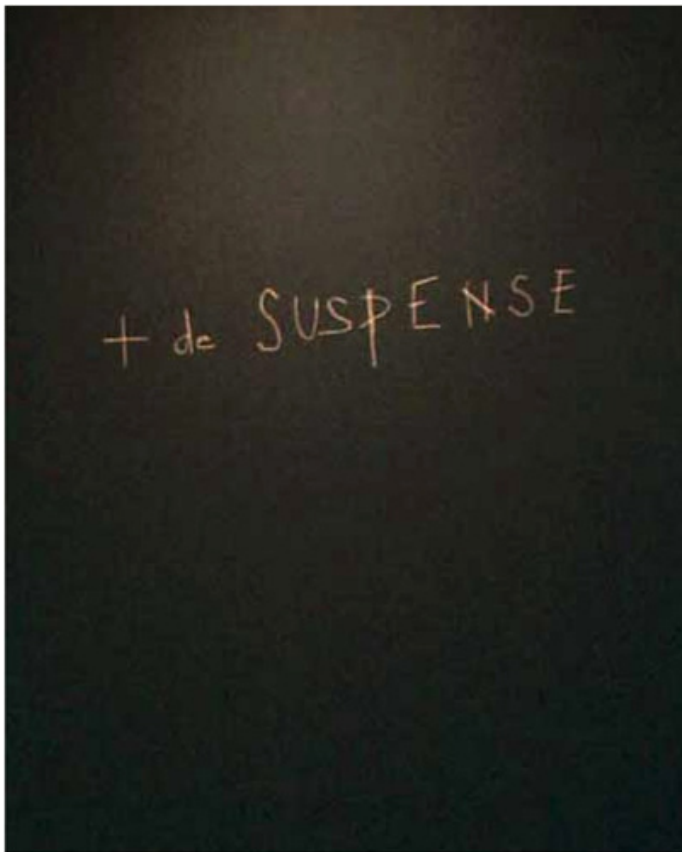
ph. S. Bérard



RECUEIL (DÉTAIL)

Service de mise en bière respectant l'intégrité de la dernière posture du défunt, (modèle d'exposition, ici : cas d'un décès sur voie ferrée).

Cercueil 2006.. dim. variables, Galerie RLBO, Marseille
Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris
ph. C.Videcoq.

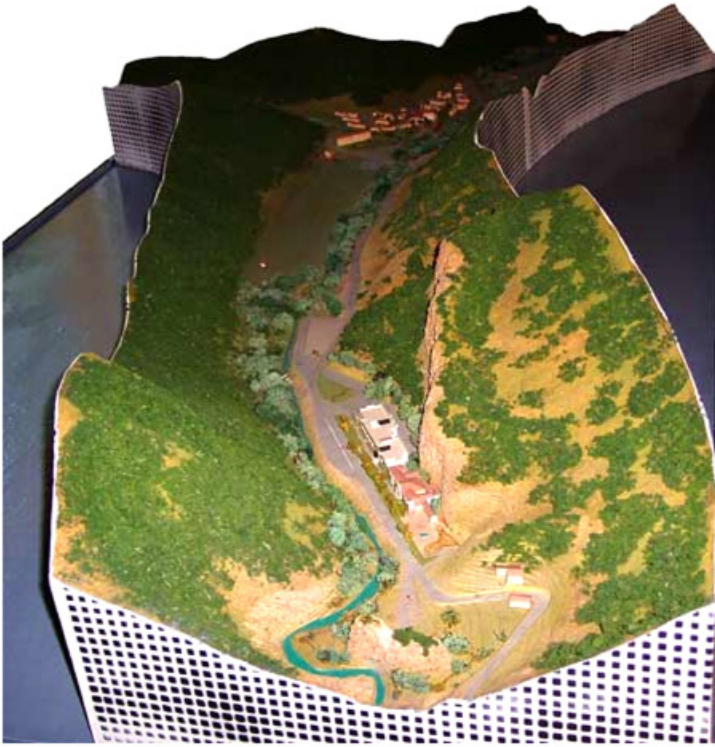


+ DE SUSPENSE

23 morceaux musicaux très connus réorchestrés de manière à créer une ambiance à suspense, propre aux films de genre. 2006

Canapé, partition, lumière tamisée, titre à la craie sur mur noir, système de diffusion sonore surround, possibilité de choisir les morceaux. vues de l'exposition «Re-re», commissaire Jean-Marc Chapoulie, **Fondation d'Entreprise Ricard**, Paris.

Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris.
ph. S. Bérard



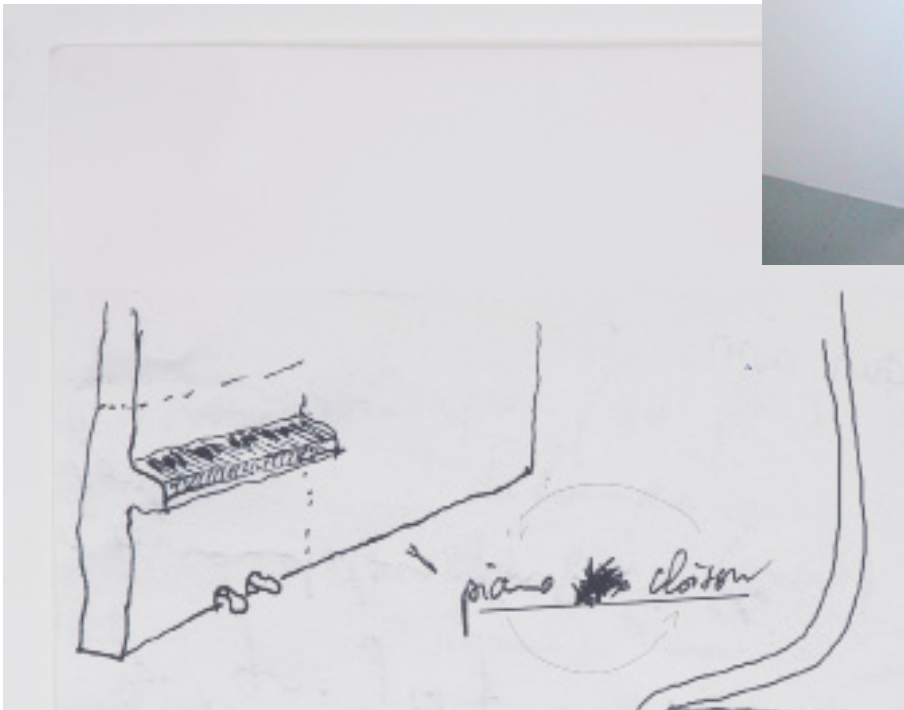
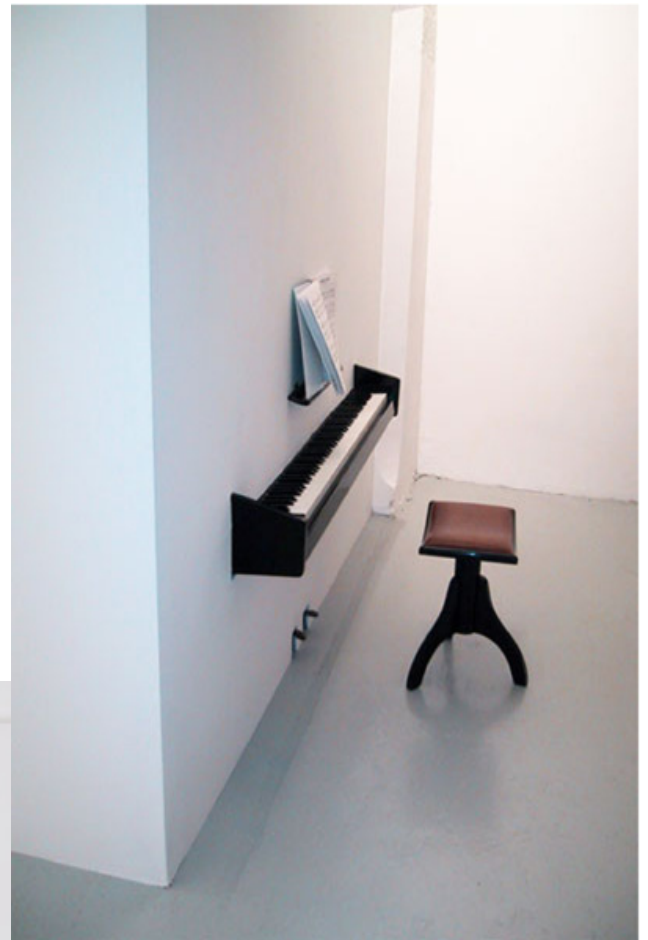
GRAND ENSEMBLE

Immeuble à toit convexe, incluant un village vacance, un complexe thermal, une piste cyclable, divers sentiers.

Bois, cartons, plastique, peinture, 200 x 93 x 20 cm, maquette 1/2000; 2005

Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain,, Paris

ph : S.Bérard



CLOISON-PIANO

Plus d'espace pour pouvoir jouer

Vue d'exposition - **FRAC- Provence-Alpes-Côte d'Azur**, dessin et réalisation in situ, piano, cimaise, dim. variables, 2003

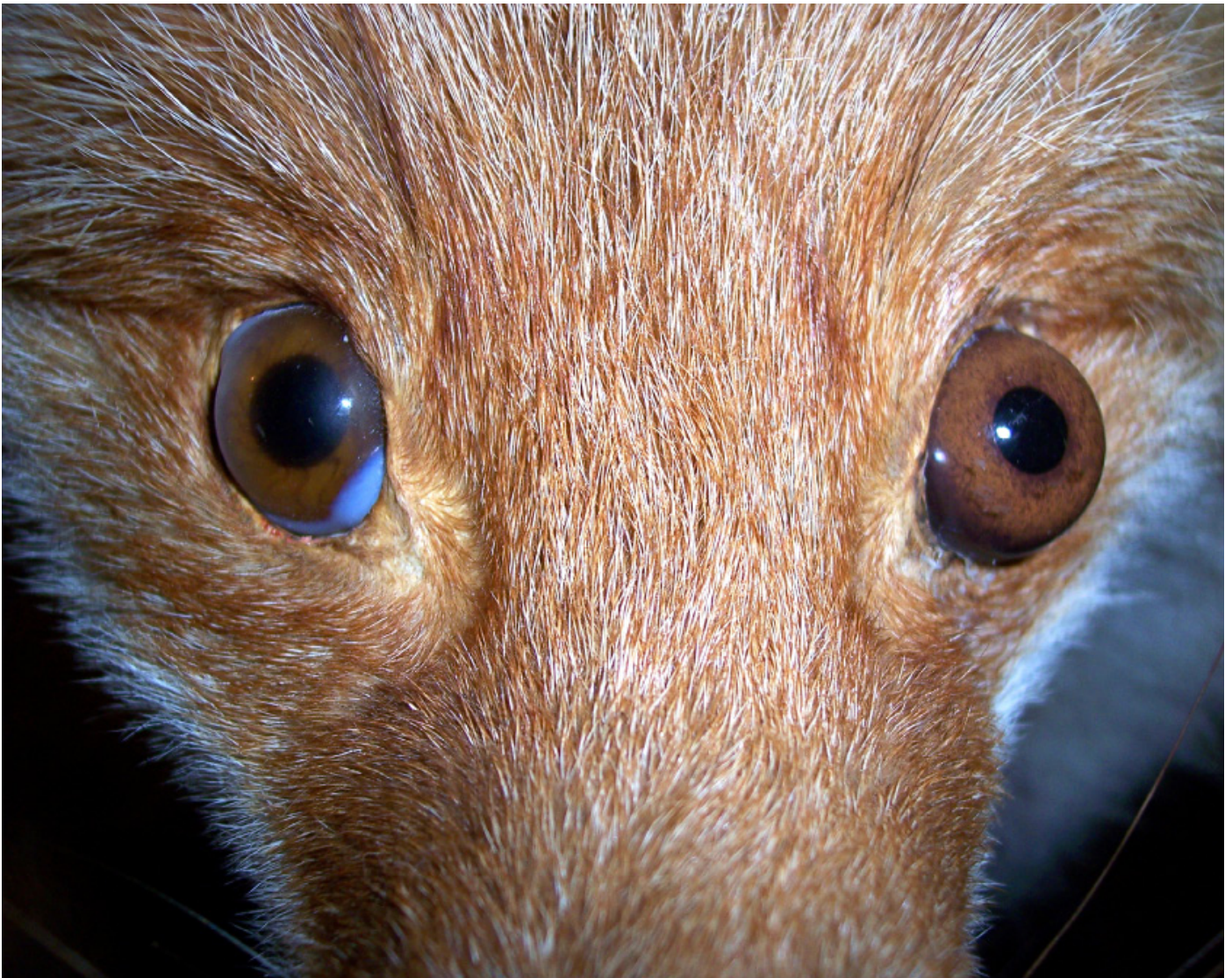
Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris

ph : S.Bérard



ARÔME PÉNIS POUR PRÉSERVATIFS

Arôme conditionné en flacons de verre de 25ml, avec bouchon comptes-gouttes, mousse, carton, autocollants
Edition de 125 flacons. dim. variables, galerie de l'École des Beaux-Arts Bordeaux 2003
Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris
Ph. C. Noguès



TAXIDERMIE DE LA TROUILLE

Série de retouches sur animaux taxidermisés (yeux protubérants).

dim. variables. 2003

Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris.

Ph. S. Bérard



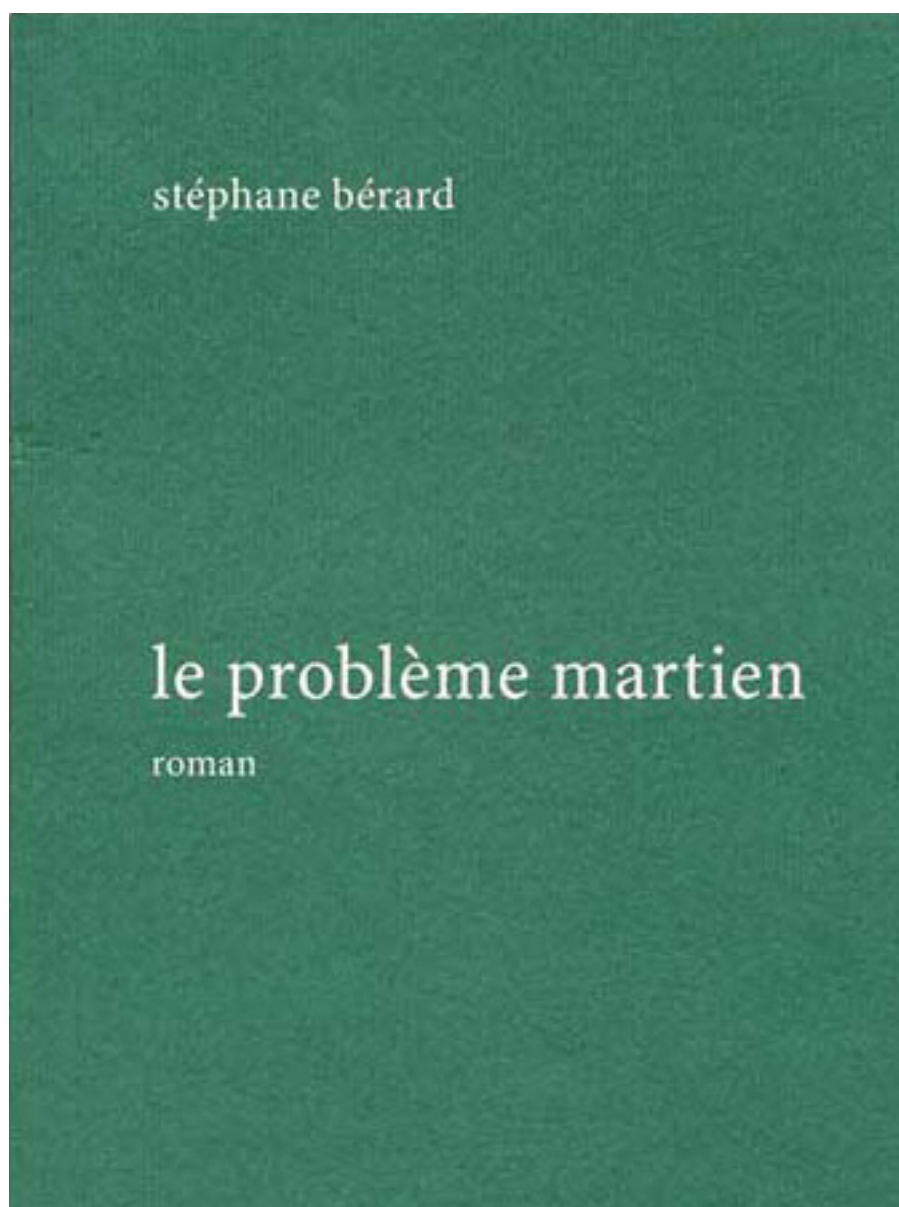
DRAPEAUX IGNIFUGÉS

Pavillons américain, français, israélien, anglais traités par ignifugation. - ici présentés sous plastique - 2002

Tissus, traitement ignifuge, certificat d'ignifugation - dimensions de l'installation : 200 x 50 cm (chaque pavillon : 120 x 80 cm)

Courtesy Frac Limousin 2012, l'artiste & Marion Meyer Contemporain.

ph. T. Darras



LE PROBLÈME MARTIEN

Stéphane BÉRARD

120 pages - 13 x 17 cm parution 27/09/02

Le Problème martien, c'est celui de l'intrusion de l'anormal dans le quotidien ; de la prose qui dérive vers l'onirique. Le Problème martien s'annonce comme un roman. On en trouve en effet les personnages (structure familiale et sociale), la progression de l'action avec péripéties et suspense, un thème choisi (la science-fiction). Pourtant, les pages s'égrènent avec un rythme singulier - que l'on pourrait qualifier de poétique - découpant les scènes au vif de l'action. Découpage quasi cinématographique qui confère au style une force visuelle sans précédent. La claudication mesurée des phrases, de surcroît, contribue à renforcer cette atmosphère d'étrangeté sans que l'on sache, exactement, d'où vient l'anomalie..



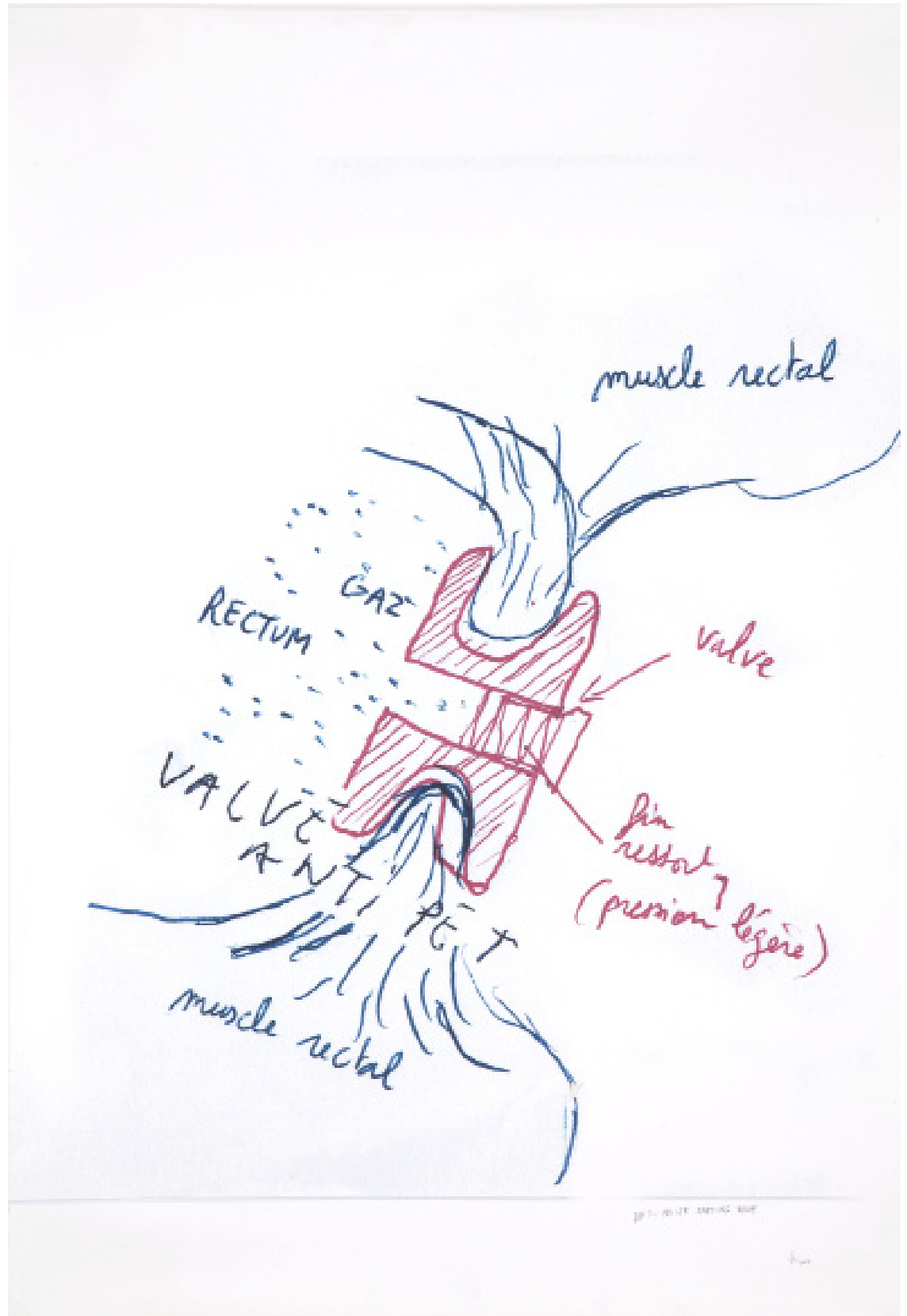
TAPIS DE PRIÈRE DE SURVIE

Peinture aérosol sur couverture de survie. dim 220 x 160 cm. 2001.
Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris.
Ph. S. Bérard



UN TOIT CONTRE L'EXCLUSION

Tirage numérique sur papier . dim : 120 x 80 cm. 2000
Courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris.
ph. S. Bérard



VALVE ANTI-PETS

Tirage numérique sur papier . dim : 120 x 80 cm. 2002
courtesy de l'artiste et Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris.
ph. S. Bérard

BRUTAL WARBURG DE STÉPHANE BÉRARD

par Thomas Golsenne

<http://culturevisuelle.org/motifs/?p=143>

Extrait

« 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 (intérim), 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 Grossstadte 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 gravats 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'oeuvre, plus d'art.»

STÉPHANE BÉRARD

Anne Faucheret

French Connection black Jack Editions 2008.

Extrait

Ses oeuvres sont des dispositifs visuels et langagiers qui imposent au récepteur l'exercice de ses facultés de remémoration, d'extrapolation, d'association, voir 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.

VOYAGE SURNATUREL

Eric Mangion

in ArtPress n°324, Juin 2006

Extrait

Enfin, ce qui apparaît en filigrane dans la version de cet Enfer, c'est l'invention d'un langage. Dante fut, on le sait, le père de l'italien en rédigeant entièrement son texte dans sa langue natale contre les foudres papistes qui auraient préféré le voir penser et écrire en latin. Mais plus qu'une langue, c'est un monde sémantique totalement enchevêtré qu'il invente dans un tourbillon de mots et d'images insensées. Voulant totalement en éclairer le sens, Stéphane Bérard s'appuie sur deux paramètres du texte original. Le

premier sont les notes existantes de fin d'ouvrage destinées à référencer certaines citations ou allusions historiques rendues hermétiques par la seule force du récit. Stéphane Bérard les utilise dès lors dans le corps même de son propre livre, leur donnant ainsi pleine et entière vie. La seconde est l'utilisation d'un procédé qui semble inventé par le poète italien : le nominalisme. Il suffit de nommer les choses pour qu'elles puissent exister. Dans ce roman de convocation des âmes, l'esprit de Dante est donc totalement respecté par celui qui en est aujourd'hui son simple exécuteur testamentaire.

STÉPHANE BÉRARD

par Jean-Marc Chapoulie

in Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers 2004-05

Extrait

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.

(...)

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.

STÉPHANE BÉRARD, OU L'ART DE LA BÉMOLISATION

Natacha Pugnet

Editions Yellow Now (à paraître)

Extrait

S'il reprend parfois le style informationnel cher aux artistes conceptuels historiques, c'est pour le croiser avec le prosélytisme publicitaire. Les emprunts à des champs aussi divers que la rhétorique commerciale ou administrative, l'annonce, les fiches techniques et la poésie sont autant de libertés prises par rapport

aux langages convenus de l'art. Aux clivages et hiérarchies, Bérard préfère l'impureté des contaminations réciproques, grâce auxquelles il parvient à rendre insaisissable sa propre voix. Toute tentative d'élévation se voit systématiquement désamorcée et comme minée de l'intérieur. C'est bien dans ce travail de sape que réside la puissance propre de la démarche bérardienne.

LES PROTOCOLES EXPÉRIMENTAUX DE STÉPHANE BÉRARD

par Johann Defer

Editions La passe du vent, 108p, 2005

Extrait

Bérard opère en effet un brouillage de la notion de fonction, abandonne la valorisation symbolique des travaux conceptuels, puisque ses oeuvres disent tout par leur présentation même, et de surcroît n'attache pas d'importance à l'achèvement formel de ses travaux... On est en manque de critériologie pour appréhender ses oeuvres. Les outils de la philosophie remarquent son rejet de l'idée d'une essence artistique, ceux de la sociologie de l'art mettent l'accent sur la façon dont l'accumulation des fiches trace un diagramme désorganisé d'un champ instable, et permettent de souligner que l'art, enjeu de toutes les conduites présentées dans le catalogue, agit comme une monnaie d'échange entre les gens.

La philosophie comme la sociologie s'accordent donc à voir que, pour Bérard, ce que l'on appelle art n'est pas tant un fait construit par un ensemble de pratiques codifiées, qu'une valeur, qui circule entre les personnes et est transformée par des discours accompagnant des pratiques. En cela, ce constat inscrit Bérard en accord avec des conceptions relativistes de la pensée de l'art, telle qu'un Schaeffer peut l'incarner. Bérard, en effet, semble afficher un mépris certain envers les distinctions qui fondent le goût, ainsi qu'envers les diverses utopies d'intégration qui ont pu préoccuper les artistes du vingtième siècle. Cela se traduit notamment par une confusion délibérée entre valeur financière et valeur symbolique. Cette identification est justifiée par la structure économique du monde de l'art, comme on a pu l'évoquer précédemment, et Bérard semble étendre ce constat à la notion même de valeur, à ses différentes acceptations dans ce contexte. Il lui impose une série de déformations métaphoriques afin de remettre en cause sa validité en tant que ressort de la hiérarchie des oeuvres. Ainsi, Bérard met en scène une situation où il feint d'élaborer une ruse institutionnelle pour convertir une métaphore conceptuelle, une proposition artistique, en financement de travaux personnel.

LE SUMMUM DE QUELQUE CHOSE

Jean-Yves Jouannais

Art press n°289, avril 2003

Extrait

Jusque dans son écriture même, l'oeuvre 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 '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. »

S'agit-il d'une phrase ? Ou bien la tentative de reconstruction mémorielle d'une phrase ? Il semblerait que le Problème martien, de Stéphane Bérard, soit un roman de science-fiction mallarméenne. 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 ».

STÉPHANE BÉRARD

né en 1966, à Lille. Représenté par la Galerie *Eva Meyer*, Paris

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2013

- Yeah, MBDT Curators, Espace Diderot, Rezé
- BRUTAL WARBURG 2013, Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris

2011

- Brutal Warburg, Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris
- Spam, Galerie Histoire de l'Oeil, Marseille

2008

- Galerie Marion Meyer Contemporain, Paris

2007

- A l'épreuve du luxe, La Vitrine, Limoges
- Biennale de Venissieux, Centre d'Arts Plastiques, Venissieux

2006

- 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

2012

- Man Ray dialog mit zeitgenössischer kunst, Marion Meyer Contemporain, Frankfurt
- A la vie délibérée, commissaire Eric Mangion et Cédric Moris Kelly, Villa Arson, Nice
- La Terreur, commissaire Rachel Laurens et Guy Scarpetta, Malaucène
- Narration, fiction, humour; commissaire Laurent Charbonnier, Ecole des Beaux-Arts, Digne

2011

- 100 dessins contre la guerre au Vietnam, commissaire Damien Airault, Le commissariat, Paris
- Alpage, commissaire Stephen Loye, lufm, Digne-les-Bains
- Speech Objects, commissaires A Constructed World et Etienne Bernard, Musée de l'Objet, Blois
- L'art de l'apparence / l'apparence de l'art, commissaire Michel Harcourt, Fondamenta delle Zatterre, Venise, Italie

2010

- Référendum, Galerie Patricia Dorfmann, Paris
- Toute chose oblique, commissaires Lauren 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
- Double Bind, Arrêtez d'essayer de me comprendre, Villa Arson, Nice (Eric Mangion, Dean Inkster & Sébastien Pluot).

2009

- Mais qui est Paul ?, commissaire Jérémie Strauch, La Maison, Galerie singulière, Nice
- Nous ne vieillirons pas ensemble, commissaire Olivier Chupin, Galerie Marion Meyer, Paris
- Nous ne vieillirons pas ensemble, commissaire Label Hypothèse, La Générale en Manufacture, Sèvres
- Les Putes, commissaires Michel Barjol, Marianne Roméo et Guy Scarpetta, Galerie Martagon, Malaucène
- Bricolage(s), commissaires François Coadou et Stéphane Lecomte, Immanence, Paris
- Pas nécessaire et pourtant indispensable, commissaire Caroline Bissière, Abbaye St André centre d'art contemporain, Meymac
- Le Troisième Lieu Der Dritte Ort/The Third Place, commissaire Anne Faucheret, Grazer Kunstverein, 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 Andréï Erofeev, Jean-Yves Jouannais et Dimitri Konstantinidis, Maison Centrale de l'Artiste, Moscou ; Centre national d'art contemporain de Nijni-Novgorod, Russie ; Musée régional d'art contemporain de Samara, Russie ; Musée d'art contemporain de Krasnoyarsk, Russie ; Château d'Oiron, France

1999

- Woolways, rencontres et exposition, commissaire Fabrice Hybert, U. R., Paris

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

2012

- Steirischer herbst, Festival Truth is concrete, Graz

2009

- Pas encore titrée, chanson, invitation X. Boussiron & S. Perez, Nouveau festival, Centre G. Pompidou

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 médiées, 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 X. 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, les soirées nomades dans le cadre de l'exposition un art populaire, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris

2000

- La nuit Mortinsteink, manifestation et projection, Frac Paca, Marseille
- A dead end called isla mujeres (pro circuit), duo avec Xavier Boussiron, Festival électronique, Espace Kiron, Paris ; Le congrès, OPA café, Paris ; Le fou dédoublé, Château de Oiron ; Nuits électroniques, La beauté, Avignon ; Centre Georges Pompidou, Paris
- Nouvelles Scènes, concert avec Nathalie Quintane, Xavier Boussiron, par François Piron et S. Laurent, Dijon

1999

- Du travail, présentation des pièces et projets, Ecole des Beaux-Arts, Besançon
- Une scène de l'écart, soirée Java revue parlée, Centre Georges Pompidou, Paris

1994

- Grommet studio, performance, commissaire Jean Dupuy, Parc floral, Vincennes
- Table rase, performance, commissaire J.-P. Verheggen, Polyphonix, Bruxelles

1993

- Je chante, performance, commissaire Julien Blaine, Villa Médicis, Rome
- Échanges Saint-Pétersbourg-Marseille, performances, commissaire Julien Blaine, Saint-Pétersbourg, Russie

PUBLICATIONS, EDITIONS, CD, LIVRES,

2012

- Couverture et illustrations de la Revue en ligne du Collège International de Philosophie
<http://www.ruedescartes.org/>

2011

- Mémoires d'Espoir (le Renouveau 1958-1962) traduction, collection Réalités non couvertes, Questions Théoriques,

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

1997 - 2003

- Arôme pénis pour préservatif, édition U. R., Woolways

1995

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

musique

2006

- Erik ça Tue !, album CD, al dante

2003

- Progressistes, CD, album, 11 titres, avec Nathalie Quintane, Al Dante

2001

- Donne-moi ton sperme, CD, album, 14 titres, avec Xavier Boussiron, Suave Record

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

- 800%, CD techno hardcore à textes, 12', Studio Mir, Caen

1993

- Autoportraits, vidéo, 4' 34''

CATALOGUES INDIVIDUELS

2008

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

2003

- 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

CATALOGUES COLLECTIFS

2008

- French Connection, «Stéphane Bérard» par Anne Faucheret, Blackjack éditions, pp.96-103

2005

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

2001

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

2000

- Le fou dédoublé, texte de Jean-Yves Jouannais, Apollonia, Moscou, Nijni-Novgorod, Krasnoyarsk, Château de Oiron, 2001
- Gilles Barbier, Stéphane Bérard, Saverio Lucariello, Noël Ravaud, Astérides, Marseille, 2001

1997

- Espace interchangeable, CAP de Montbéliard, 1997

1996

- Continue, Nicolaj Contemporary Art Center, Copenhague, 1996

1995

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

1993

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

articles de presse, de revues

2011

- Anne Faucheret : L'art en déroute, in art21 n°30, avril-mai 2011

2006

- Eric Mangion : Stéphane Berard, L'enfer, auteur : Dante Alighieri, p.62, in Artpress n° 324, juin
- Eric Loret : Ils sont fous ses romans, Libération, cahier Livres pp. I,II, III, jeudi 11 mai
- Marie Lechner : Ces copies qu'on forme»Re:Re, une exposition à l'espace Paul-Ricard», in Libération, 17 mars

2005

- Entretien avec Jean-Pierre Cometti et Stéphane Bérard, réactions d'Anne Bonnin : La chose, l'art, in Zéro Deux à Marseille, N°3
- Olivier Wicker : De grands sots dans l'idiotie, in Libération, Culture p. 39, samedi 25et dimanche 26 juin

2004

- Jean-Marc Chapoulie : Preuves de cinéma in Le Journal des Laboratoires, n°3

2003

- Jean-Yves Jouannais : Le summum de quelque chose, in Art Press n° 289, pp 36-39, avril
- Julien Fouchet : Arôme saveur pénis, in Nova magazine, n°#99, p 32, mars

2002

- Annick Rivoire : Je ne fume pas des bananes, in Libération, p. 52, 15 mars
- Éric Mangion : Le problème martien, in Art Press n° 283, p 71, octobre

- Laurent Goumarre: Le problème martien, in Les Inrockuptibles n° 358, octobre
- Jean-Didier Wagneur : Le problème martien, in Libération cahier livres, p.VI, jeudi 5 décembre

2001

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

2000

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

1999

- Pierre Restany : Question-Réponses, in cahier Propice, Beaux-Arts magazine, septembre
- Anaïd Demir : Qui pirate l'art contemporain?, in Technikart, avril, p. 36

1998

- Élisabeth Arkhipoff : Cadeaux l'artiste, in Nova magazine, décembre, p. 48

1997

- Élisabeth Arkhipoff : Cassette, in Nova magazine, mars, p. 50
- Jean-Max Colard : Vidéo-clips : Face B, in Les Inrockuptibles, octobre
- Élisabeth Oskian : 07 Art, in Nova magazine, septembre, p. 19

1996

- Arnaud Labelle-Rojoux : La France dans le rétroviseur; Stéphane Bérard ou le néant, NBK, Berlin, mai, p. 136
- Jean-Yves Jouannais : Le siècle Mychkine ou l'idiotie en art, in Art Press, n°216, septembre, p. 38
- Sylvie Amar : Vidéochronique, in Art Press, n°212, p VII

1995

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

AUTRES PUBLICATIONS SUR L'ARTISTE

2012

- Mille Plateau-repas. Textes de Nathalie Quintane, Natacha Pugnet, Nadine Gomez, à l'occasion du VIAPAC Route de l'art Contemporain, Digne-Caraglio. 114 pages Editions Yellow Now, Belgique

2004

- 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
- Télécharger le mémoire (11,5 Mo)

1997

- Catalogue officiel du 23e Festival de Deauville du Cinéma Américain, septembre, p. 93

FILMS VIDÉO

2009

- Die Rote Sonate (Projet Gibraltar), fiction, long-métrage vidéo, 75'

2006

- Grand Parallaxe, fiction, long-métrage vidéo, 80'

2004

- Les Ongles Noirs, fiction, long-métrage vidéo, , 80'

1999

- L'écart, fiction, long-métrage vidéo, 75'

1998

- Mortinsteinck, fiction, long-métrage vidéo, 75'

1997

- De l'indéfendable théâtre balinais, fictions, série de courts-métrages vidéo, 25'

SITES INTERNET

- http://www.marionmeyercontemporain.com/s_berard.html
- <http://www.sitaudis.com/Excitations/preuves-de-cinema.php>
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Stéphane_Bérard](http://fr.wikipedia.org/wiki/St%C3%A9phane_B%C3%A9rard)

LIVRES (ARTICLES)

2010

- Fabien Faure : Un coyote et ses petits, actes du colloque de Je/ux d'expositions, Ecole d'art, Nîmes
- Nos dispositifs poétiques, par Christophe Hanna, éditions Questions Théoriques collection Forbidden Beach

2005

- L'acte pour l'art, par Arnaud Labelle-Rojoux, éditions al dante
- La beauté du geste, par Jean-Marc Huitorel, éditions du Regard

2004

- 72 (projets pour ne plus y penser), sous la direction d'Eric Mangion, co-production Frac paca, CNEAI, Espace Paul Ricard

2000

- Leçons de scandale, Arnaud Labelle-Rojoux, éditions Yellow now, Bruxelles

1999

- Mortinsteinck, le livre du film, Nathalie Quintane, éditions P.O.L
- Twist dans le studio de Vélasquez, Arnaud Labelle-Rojoux, éditions L'Évidence,

1996

- Minable toi-même !, Arnaud Labelle-Rojoux, in 'L'art parodique', éditions Java, Paris, p. 106

AIDES, PRIX, RÉSIDENCES

2013

- Lauréat du programme Hors-les-Murs Institut Français (Bulgarie)

2012

- Aide individuelle à la création, Drac Île-de-France
- Résidence d'écriture, Moly Sabata,

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

COLLECTIONS

- Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur
- Frac Limousin
- Bernard Descamps, Dunkerque.
- Georges-Philippe Vallois, Paris.
- Ernest T. Paris.
- Eva Zerbib & Grégoire Monsaingeon, Paris.
- Marion Meyer, Paris.

BRUTAL WARBURG DE STÉPHANE BÉRARD

Vendredi 25 mars 2011

Par Thomas Golsenne

Un petit roi entre dans une exposition de « sculpture moderne ». Il se retrouve face à une figure anthropomorphe 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.

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 « deception » veut dire tromperie).

On peut raconter l'histoire autrement. Un artiste français, Stéphane Bérard, fait une exposition dans la galerie Marion Meyer Contemporain, dans le 5e 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'oeuvre, qui n'est plus de capter l'attention sur elle, pour éblouir, faire réfléchir ou faire 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 la 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 oeuvres. A l'intérieur, d'autres pièces pourraient nous conforter dans cette idée.

Sur un mur, un tableau emballé, avec l'adresse de Stéphane Bérard, est posé à même le sol et s'appelle négligemment Retour : honte de l'artiste dont l'oeuvre n'a pas été acceptée ou vendue ? En face, des stickers probablement 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 5e arrondissement (quartier riche) depuis l'antenne d'une galerie 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 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 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. Il est donc nocif pour l'esprit comme le tabac l'est pour le corps(4).

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 est nocif (du moins celui que présente Stéphane Bérard, c'est-à-dire une caricature de « l'art »), mais qu'il est convivial, populaire, sympathique (du moins celui de Stéphane Bérard, qui joue plaisamment sur les codes de l'art 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. »

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).

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 liasses à des gens sans qu'ils s'en aperçoivent. »

« 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(intérim), peu re-

connus. 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 Grossstadte 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 gravats 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'oeuvre, plus d'art (symbole de liberté ?).

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. 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 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 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 ?

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 ya 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, seramènent à une pure fonction signifiante. »[•]

Stéphane Bérard

Anne Faucheret

«French Connection» black Jack Editions 2008.

Comment penser un engagement sans idéologie, une fiction sans intrigue, un discours sans auteur, un artiste sans oeuvre ? 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 oeuvre 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'Ecart 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 oeuvres, 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 que Monsieur Hulot, laisse derrière, et malgré lui, une trainée critique. Les actions représentées ou performées dans les oeuvres invalident leur titre programmatique. 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 artistique 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'oeuvre sens celui d'une oeuvre parodique et expérimentale »[2].

Ses oeuvres sont des dispositifs visuels et langagiers qui imposent au récepteur l'exercice de ses facultés de remémoration, d'extrapolation, d'association, voir 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 oeuvre 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 dénonciation et connotation (humoristique, conceptuelle ou poétique) et sur différents degrés de fiction. *Arôme de pénis pour préservatif* est le nom d'un produit 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 oeuvre. En résistance à

l'art fonctionne à contrario, puisqu'il critique en définitive l'utilitarisme social de la pratique artistique et de 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'oeuvre 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 présentait déjà *Ambiguity* (1997), l'oeuvre 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] : « Tous dépend des stocks-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 Cain 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 dans 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*, édition des Presses Universitaires de France, 1997.

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

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

VOYAGE SURNATUREL

Eric Mangion

in ArtPress N°324, Juin 2006

Selon le principe « traduire c'est interpréter », l'artiste écrivain, plasticien et musicien Stéphane Bérard publie ce mois-ci la traduction d'un classique de la littérature : *La divine comédie* de Dante Alighieri¹. Et pour être très précis, la traduction « linéaire » des dix premiers chants de *L'enfer*. A priori, rien n'est plus étonnant que de voir un artiste qui n'est en aucun cas universitaire, italophile, médiéviste ou même exégète de quoi que ce soit, et qui nous avait habitués jusqu'à présent à une œuvre légère et distanciée, s'attaquer à un ouvrage aussi « monumental » et « universel » que celui de Dante. Le résultat est plus que surprenant. En effet, Stéphane Bérard ne tombe dans aucun des pièges maniéristes que peut sous-tendre ce genre d'entreprise. Aucune déconstruction (un classique de la traduction contemporaine), ni ironie larvée (là où on aurait pu naturellement l'attendre), et encore moins l'amorce d'un remake pop et sucré destiné à ne retenir, dans une œuvre issue du passé, que de simples signes/images sous la forme de collage référencié (comme cela est souvent le cas dans les arts plastiques aujourd'hui).

Fort heureusement pour le bien de tous (à commencer par celui de Dante), Stéphane Bérard conserve sa nature dissonante. Hors de question de prendre la place de qui que ce soit dans le concert des traductions ou des interprétations liés au grand écrivain italien – d'autant plus que la version qu'il nous propose n'est qu'une « traduction » du français au français². Avec beaucoup de retenue, l'auteur-interprète nous livre uniquement sa propre version des faits, son seul regard sur une œuvre qu'il découvre au fur et à mesure de son propre exercice – et que du coup, nous découvrons avec lui au-delà de ce que nous en avons appris dans les livres d'école. Le livre s'égrène alors. Même si le suivi des chapitres reste identique, le rythme des scènes diffère. À la symétrie des strophes originelles, Bérard préfère la cohérence d'une situation, d'un moment, qu'il soit formel ou temporel. Dès la troisième page, on se laisse surprendre par la franche poésie d'un passage (*j'eus moins / la peur, de l'eau salée / après une telle nuit / comme on nage / saute du rocher assez haut / on se sèche à la réche serviette / le sel poisseux aux cheveux hérissant / jusqu'aux flots / d'où l'on sort exténué / voire plus*). Ou plus loin encore, touchés par cette même grâce (*au travers les crispés klaxonnant des défaites / au travers les contents / baignant dans l'agent orange du soir / dans leur vie / prenant le frais sous la tonnelle du jardin / permettant à leur ombre soudain / de tout gangrener*). Mais au son de pure poésie classique, succèdent également des touches strictement « bérardiennes », telles que l'on pouvait les lire dans son précédent ouvrage³ (*tu vas me suivre, pour ton bien quand même / je serai ton guidon*), ou mieux encore (*comme les radis transpercent le ciel par la terre / ils subirent des rayons, des averses comme se succèdent / les trente-huit tonnes sur l'A7 / comme nombre de petits commerçants regroupés au sein / de galeries marchandes*). La puissance du mythe quasi homérique de Dante se mêle à des scènes aux accents vernaculaires et contemporains, telles que Bérard les apprécie (*guidon de moto ou de vélo / routes et goudron sans fin / centres commerciaux / petite banlieue*).

Mais ce qui frappe le plus dans la lecture de cet « enfer », c'est le ton totalement hallucinatoire qui nous est proposé, quel que soit le style ou le rythme des phrases. Tout semble en effet sortir d'un rêve étrange, d'un vaste paysage mental où la notion de temps et d'espace se confondent sans discernement. *On traversait du Vauban sans arrêt / comme des touristes / fumés derrière les vitres d'autocar / aux si vastes et retombant rétroviseurs courbés / les yeux hagards / en short / traînant un peu l'accent et les pieds / pendant que l'on s'élève presque immobile comme / aux nouvelles galeries / sur les escalators / verts / et mieux éclairés / nous y repérons : / Electre, Hector, encore Enée et aussi Jules César*. Toute la volonté de Dante d'écrire les *Enéides* de son temps, se transforme ici en un road-movie où chaque héros désincarné semble justement « hagard », au bord du malaise et de l'évanouissement, à commencer par le narrateur. L'enfer n'est pas décrit comme un vaste parc d'attractions caricatural soumis aux flammes, mais un pays (une région ?) comme un autre, un *no man's land* où tout peut arriver. *Se reflétant un peu dessus les vitres de BNP de régions / éclatantes ; / c'est Virgile, tout excellent poète qu'il soit, / mais habillé en draps*. Plus que l'image du poète absolu, c'est avant tout la présence d'un homme qui nous fait face. Un homme peuplé de ses démons et de ses angoisses.

Du coup, la « traduction » psychanalytique et hallucinée de Stéphane Bérard s'avère totalement juste. Car si *La Divine comédie* a été conçue par Dante comme un long poème initiatique, le sujet principal en est l'exil et la souffrance qui en découle. Chassé pour des raisons politiques de Florence, l'écrivain fut contraint d'errer une grande partie de sa vie (celle précisément où il écrivit ce texte) dans de multiples

régions d'Europe, parcourant de nombreux territoires dans une sorte de schizophrénie du déplacement qu'il a toujours subi, souffrant d'une profonde nostalgie de sa ville natale. D'où l'impression de dérive qui s'installe au fur et à mesure des pages, avec ces personnages un peu paumés et becketttiens, fragilisés par on ne sait quelle force qui les dépasse. L'homme de Dante (tout comme celui de Bérard) semble vivre hors de son sujet. *Tu es né quand ce que tu vois vivait encore*, rappelle le narrateur lors d'un des rares dialogues du livre. Ou plus loin encore : *il porte plainte sans arrêt contre le réel*.

Enfin, ce qui apparaît en filigrane dans la version de cet *Enfer*, c'est l'invention d'un langage. Dante fut, on le sait, le père de l'italien en rédigeant entièrement son texte dans sa langue natale contre les foudres papistes⁴ qui auraient préféré le voir penser et écrire en latin. Mais plus qu'une langue, c'est un monde sémantique totalement enchevêtré qu'il invente dans un tourbillon de mots et d'images insensées. Voulant totalement en éclairer le sens, Stéphane Bérard s'appuie sur deux paramètres du texte originel. Le premier sont les notes existantes de fin d'ouvrage destinées à référencer certaines citations ou allusions historiques rendues hermétiques par la seule force du récit. Stéphane Bérard les utilise dès lors dans le corps même de son propre livre, leur donnant ainsi pleine et entière vie. La seconde est l'utilisation d'un procédé qui semble inventé par le poète italien : le nominalisme. Il suffit de nommer les choses pour qu'elles puissent exister. Dans ce roman de convocation des âmes, l'esprit de Dante est donc totalement respecté par celui qui en est aujourd'hui son simple exécuteur testamentaire. *Je te coupe car ce n'est point de piratage qu'il retourne*, est-il écrit dans cet *Enfer*.

1 Aux éditions Al Dante (ce n'est pas une blague !) sous le titre précis : *L'enfer*, Auteur : Dante Alighieri, Traducteur : Stéphane Bérard. Au même moment, Stéphane Bérard publie un disque de « reprises » d'Erik Satie sous le titre *Erik ça tue*, toujours aux éditions Al Dante.

2 En l'occurrence celle de d'André Doredet daté de 1937 pour une édition publiée en 1938 par Union Latine d'Éditions (Paris).

3 Le problème martien, éditions Al Dante, 2004.

4 Les Gibelins qui l'ont poussé à l'exil, lui-même défendant les pensées politiques des Guelfes favorables à des pouvoirs politiques plus civils.

Jean-Marc Chapoulie

in Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers 2004-05

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 Mortinsteink, 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 interchangeable 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 si'il était le mari légionnaire, la mère fait comme si elle était la mère d'Alexandre Gérard qui fait comme si'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 diction. 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 États-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

rare 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 espèce 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'oeil 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.

Stéphane Bérard, ou l'art de la bémolisation

Natacha Pugnet

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

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

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

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

Imposer de la sorte son image participe de la création de Stéphane-Bérard-l'artiste, ce dernier apparaissant de manière récurrente dans son œuvre. Ce peut être dans une photographie documentant une action, telle que candidater au concours d'entrée d'une l'école des beaux-arts, avec le mélange d'humour et de pathétique que présente une telle situation si l'on est d'ores et déjà artiste. Ou bien, affublé d'un T. shirt

et de porte-jarretelles (*Ambiguïté*, 1996), il évoque toutes les autoreprésentations en travestis, de Warhol à Ugo Rondinone. Le montrant penaud, peu glorieux, son propre autoportrait ne témoigne cependant d'aucun narcissisme. Lorsqu'il vante les mérites de son *Mobilier chauffant* (2001), c'est, peu à son avantage, affalé sur un canapé dessiné par ses soins. Dès lors, entre biographie, confession honteuse – *J'ai même été jusqu'à montrer mon travail à une galerie associative* (1996) –, exhibitionnisme et plouquitude, il offre une image de l'artiste multiple et contradictoire, adaptée aux circonstances qu'il a lui-même générées.

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

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

Reste l'artiste parfois désœuvré, griffonnant sans cesse gratuitement, dont l'ouvrage intitulé *Ce que je fiche* apporte la preuve. Ce recueil de travaux trace un portrait de l'artiste comme celui qui est traversé par des « idées ». La gamme des sujets abordés est très large, depuis les plus diversement inconvenants – *Valve anti-pet, Prophylaxie* (des enfants gonflables pour pédophiles) –, ou insignifiants – *Aspirateur-diffuseur musical* –, jusqu'aux œuvres à caractère politique, dont le seul titre indique la portée historique et l'actualité : *Déghettoïsation, Drapeaux ignifugés, Sécurité vidéo*. D'autres prennent pour cible le monde de l'art, tels *Droit à l'existence esthétique, Cercle d'art, Nouvelle alternative*, ou *Banque d'idées*. Cet éclectisme ne doit pas cacher la dimension sociétale de la plupart des propositions : amélioration du quotidien et de l'habitat, sécurité routière et policière, prévention contre le vandalisme, aide aux démunis, signalisation des horaires de culte, offre de services variés, etc. Bien des fiches visent une transformation de l'existant, Bérard replaçant les choses dans leur logique première. Par exemple, l'invention d'un nouvel arôme pour préservatifs ne pouvait que restituer celui du pénis, le seul à échapper aux camouflages du commerce sexuel (*Arôme pénis pour préservatifs*, de 1998). Dans un registre similaire, *Prêts pour la reprise économique ?* (2002) se présente comme un projet inversant

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

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

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

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

De manière cruelle ou douce, l'artiste aborde indéniablement la question de l'inscription de l'art dans le champ social. L'une des prémisses sur laquelle repose sa conduite est celle d'une coupure avec ce dernier, coupure que, selon les cas, il feint d'abolir ou de maintenir. *Électrochoc !* (2005) vise à une « sensibilisation à l'esthétique en salle d'attente » (dentistes, médecins et coiffeurs confondus) grâce

au remplacement des revues habituelles par des revues de littérature et d'art contemporains. Cette proposition illustre assez bien les velléités altruistes de l'artiste en matière de dépassement des barrières sociales. Car le moyen choisi, pour efficace et simple qu'il soit, semble dérisoire au regard du changement escompté. Si l'art contemporain s'adresse toujours à des *happy few*, bien des projets de Bérard s'offrent supposément comme des solutions pour le commun, ou comme les métaphores d'une réconciliation peu probable entre l'art et la vie.

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

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

Malgré tout, nous tenons pour acquis qu'il s'agit bien d'œuvres, même si, comme l'assure Johan Defer, ce sont des « documents personnels, dépourvus de finition, voire de réflexion, décrivant des idées naïves pour améliorer le monde, qu'une seconde strate de documentation, la re-médiation en fiche, constitue en œuvre. La distinction entre une œuvre et un document n'est pas ici réellement possible ». Restant à l'état de fiches ou de tirage numérique, la plupart des propositions sont autonomes. La question de l'œuvre ou du document ne se pose pas en termes de distinction mais d'interprétation, selon le « coefficient d'art » qu'on leur attribue. Cela dit, la transformation du croquis en image numérique ou sa reproduction au sein d'un ouvrage maintient leurs qualités formelles dans un registre bas. Comme dans les œuvres les plus radicales, l'artistique et l'esthétique restent distincts. Ici encore, Bérard joue de confusions : tel projet est présenté comme artistique, mais non sa forme, tel autre mime une « manière artiste » pour l'appliquer à un sujet sociétal. S'il reprend parfois le style informationnel cher aux artistes conceptuels historiques, c'est pour le croiser avec le prosélytisme publicitaire. Les emprunts à des champs aussi divers que la rhétorique commerciale ou administrative, l'annonce, les fiches techniques et la poésie sont autant de

libertés prises par rapport aux langages convenus de l'art. Aux clivages et hiérarchies, Bérard préfère l'impureté des contaminations réciproques, grâce auxquelles il parvient à rendre insaisissable sa propre voix. Toute tentative d'élévation se voit systématiquement désamorcée et comme minée de l'intérieur. C'est bien dans ce travail de sape que réside la puissance propre de la démarche bérardienne.

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

Si Bérard reprend certaines ficelles formalistes, c'est pour les détourner en les contaminant. Ainsi, *À l'épreuve du luxe* (2007) se présente comme une immense salle de bains se déployant sur les quelques 135 m² de l'espace d'exposition. Une structure de caillebotis trace un parcours depuis l'entrée jusqu'à une baignoire placée contre un mur, non sans contourner à angles droits deux ou trois piliers et faire un détour vers un porte-serviette et un porte-savon scellés au mur. Cette occupation spatiale maximale utilisant peu d'éléments, la planéité qui y domine ainsi que l'articulation matérielle avec le lieu évoquent autant Carl Andre que Richard Long. Sans être une citation, la référence à un type d'œuvre historiquement et formellement déterminé par les derniers soubresauts avant-gardistes est patente. Bien qu'au service d'une pensée résolument matérialiste, le purisme et l'austérité plastique des années 1960-1970 ont aujourd'hui acquis une aura qu'il est bon de « dégonfler ». L'esthétique du vide se voit donc contaminée par la trivialité d'un mobilier anti dérapage. *Convertible* (2007) est, selon la catégorisation avancée par Bérard, un objet de « design » : l'installation consiste en un gros tas de paille placé contre un mur uniformément peint en rouge. S'y intriquent certaines œuvres et genres de l'histoire de l'art – les *Meules* de Monet, le réalisme d'un Courbet, le monochrome (de Rodchenko à Rutault), l'Arte Povera, voire l'informe. Y filtrent la mode d'un naturel prêt à consommer, l'idée d'un retour aux sources façon bobo, et celle de la paysannerie d'un José Bové. « Révolutionnaire », ce convertible est réversible, le tas de paille pouvant retourner à ses fonctions et statut premiers.

Ailleurs, ce sont d'autres aspects de l'art contemporain qui sont passés au crible de l'humour, en l'occurrence l'exposition ramenée à une création d'ambiance. Pour *Recueil* (2006), Bérard transforme l'espace de la galerie RLQB, à Marseille, en pompes funèbres où, document signé à l'appui, on déclare vouloir être mis en bière dans notre dernière posture. Passé le rideau rouge, nous découvrons, placé

sur un autel, dans la pénombre, un cercueil en trois morceaux – le défunt a visiblement été sectionné par le passage d'un train. Le recueillement est entretenu par un extrait répété des *Variations Goldberg*, qui, joué sur un orgue poussif, finit par déclencher le rire. + *de suspense* (2006) est une installation sonore, proposant au spectateur-auditeur de s'installer confortablement dans un divan afin d'écouter des versions de tubes rock ou de variété. *I can't get no satisfaction*, ou *Alexandrie Alexandra* ont été réorchestrés afin de suggérer un prétendu sentiment de suspense. En réalité, le recours à des instruments à vent classiques, utilisés dans un registre imitant l'idée qu'un néophyte peut se faire de la musique contemporaine, diffère sans cesse l'événement musical. Le regardeur est placé face à un mur peint en noir, sur lequel, surdimensionnée, la formule « + de suspense » est inscrite à la craie. Le sérieux, voire la pompe de l'ensemble évoquent quelque forme d'esthétique relationnelle, version sinistre.

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

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

Détruire, moquer, démystifier, mais pour faire de l'espace, de l'air, se libérer et libérer le regardeur d'un certain nombre d'habitudes implique de le faire avec légèreté, mine de rien. Si la démarche de Bérard est subversive, et risquée, c'est parce que l'artiste prend son œuvre elle-même pour première cible. Se refusant au spectacle, au sensible et à la délectation esthétique, il rend caduc tout fétichisme. La bémolisation est également un moyen de faire obstacle à certaines formes d'art et de vie par trop arrogantes, et plus largement à l'idéologie de la réussite. À celle-ci, on le sait, certains artistes ont du mal à résister tant le système marchand et institutionnel semble avoir besoin de vedettes exposables sur la « scène internationale » ou de talents « émergents » davantage que d'artistes tout court. Chez Bérard, le travail de sape et l'efficacité sont deux pôles conceptuels entre lesquels le travail oscille, sans résolution possible. Subsiste notre jugement, tout relatif, sur la portée d'un tel parti. Il ne s'agit pas de regretter le temps où l'artiste était pris ou se prenait pour un héros visionnaire ou un chaman, mais de s'interroger sur son rôle possible au sein de nos sociétés (curieusement) dites *postcapitalistes*. Déplaçant les lignes, Bérard fait partie de ceux qui nous incitent à y réfléchir. Ses productions nous entretiennent d'histoire et d'actualité, de désenchantement et d'utopie, de rejet subi et de refus assumé. Elles combinent savamment les postures jouées et les positions tenues.

Stéphane Bérard, *L'enfer. Traduction intégrale*, éditions Al Dante, 2008. Cette « traduction » suit l'ordre des faits, et mêle plusieurs registres langagiers, désuet, actuel et trivial.

J'ai emprunté ce terme à une œuvre de 2003, *La bémolisation*, consistant à affaiblir et à enlaidir divers objets. La bémolisation, c'est l'abaissement de l'intensité d'un son, caractéristique des phonèmes bémolisés.

Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie, art, vie, politique, méthode*, Beaux-arts magazine livres, 2003, p. 157.

Johan Defer, *Les protocoles expérimentaux de Stéphane Bérard*, éditions La passe du vent, 2005, non paginé.

Anne Faucheret, « Stéphane Bérard. L'art en déroute », *Art 21*, n° 30, printemps 2011, p. 23.

Danse de séduction devant galeriste, de 1996.

Comme souvent, on ne saurait trancher si Bérard fustige les artistes « assistés » ou s'il ne fait que reconnaître la nécessité de l'être.

Voir Stéphane Bérard, *Ce que je fiche*, Digne-les-Bains, Le Cairn Centre d'art ; Frac PACA, 2003, et *Ce que je fiche II*, Paris, éditions Al Dante, 2008.

L'expression est de Stéphane Bérard.

Guy Debord, *La société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992, p. 185.

Thomas Golsenne, « Brutal Warburg de Stéphane Bérard », HYPERLINK "<http://culturevisuelle.org/motifs/?p=143>" <http://culturevisuelle.org/motifs/?p=143>, posté le 25 mars 2011.

Marcel Duchamp reproduisit une carotte de tabac sur la couverture du catalogue de l'exposition *Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain*, qui se déroula à New York en 1960. Davantage, selon Thierry Davila, « pour cette manifestation, il installe aussi ce signal à l'entrée du bâtiment pendant toute la durée de l'exposition, comme si ce signe matérialisait précisément la présence physique de l'artiste dans le projet [...] ». Voir *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, éditions du Regard, 2010, p. 69 et sq.

Michel Foucault, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2009, p. 24. Parmi ces lieux se trouvent les prisons, les cimetières, les villages de vacance et le musée, qui intéressent visiblement Bérard.

Johan Defer, *art. cit.*

Le nombre d'or de Le Corbusier était également affiché.

On peut, entre autres, penser à Weiner enlevant la couche superficielle d'une portion de mur pour « January 5-31, 1969 », aux *Scatter Pieces* de Barry Le Va, aux différents tas produits au cours des années 1960-1970, à *Earthwork* (1968) de Robert Morris, et, plus près de nous, à certains empilements de Tony Cragg utilisant des matériaux de construction.

Guy Debord, *op. cit.*, p. 15.

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

Greil Marcus, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle* [1989], Paris, Allia, 1998, p. 21.

LE SUMMUM DE QUELQUE CHOSE

Jean-Yves Jouannais

Art press n°289 avril 2003

La passion pour l'idiotie est cet insondable mystère qui entraîna au suicide John Kennedy Toole parce qu'il ne put faire 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 coeur de son oeuvre 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 oeuvre 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, 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 nonchalant. 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'intentions non primordiales, licences de semi-rêves ou certificats de blagues du genre passables. 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 désinhibiteur « pantoufle line » ; Verre de champagne anti UV ; Bain Moussant camouflage ; canapé anti-sismique ; Aspirateur-diffuseur (lecteur de cd et radio intégrés couvrant le son de l'aspirateur) ; Cartouchière port-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 surpantantons ou des blagues anti-sismiques, des aspirateurs moussants, 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 retrace 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 qu'elle accompagne un générique de fin. Mais de quel film ? Mortinsteinck ? Les Ongles noirs ? Ou bien l'Ecart ? 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 et adaptée à l'expertise de ses propres oeuvres. Un corps de connaissance, ayant son objet déterminé et sa méthode propre, qui consisterait à suivre la vie de ses oeuvres 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'oeuvre. Et ce souvenir serait étudié non pas comme un rebut de l'expérience esthétique, mais comme un état de celle-ci. Etudier la silhouette changeante d'une oeuvre au fil du temps, avec ses parties qui bientôt se défilent, 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 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.

Une science-fiction mallarméenne

Jusque dans son écriture même, l'oeuvre 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 '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 la tentative de reconstruction mémorielle d'une phrase ? Il semblerait que le Problème martien, de Stéphane Bérard, soit un roman de science-fiction mallarméenne. 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'oeuvre 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'Ecart 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 est néanmoins, à un certain point de vue, paroi régulière et faite avec des justes proportions. » Une projection monstrueuse donc. Interversions 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 oeuvre 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.



RÉSISTANCE À L'ART - 1998.

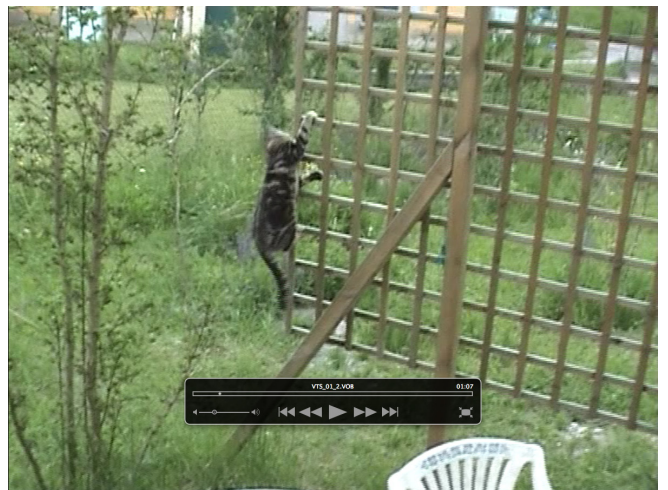
Modification du bras oscillant arrière d'un VTT avec le soutien de la DRAC PACA, ou *comment produire avec l'argent du Ministère de la Culture une pièce qui n'ait a priori aucune implication directe dans l'art*, puis revente à un pratiquant sans lui mentionner le fait qu'il s'agisse d'un travail artistique. Ce dernier devient collectionneur à son insu.



LES ONGLES NOIRS 2004

Fiction 80 minutes

Des artistes tous aux prises avec le réel de la création, l'ambition et le désir parfois de nuire.
avec Xavier Boussiron, Nathalie Quintane, Yvan Etienne, Alexandre Gérard...



GRAND PARALLAXE 2007

Fiction 75 minutes

Une enquête scientifique concernant un crime révèle une incroyable surprise, une bouleversante nouvelle.
avec Alain Rivière, Nathalie Quintane, Francesco Finizio, Bruno Chiambretto...



L'ÉCART 1999

Fiction 75 minutes

Une réfugiée sans papiers d'identité français fait irruption dans la vie d'un jeune universitaire et la chamboule complètement.
avec Alexandre Gérard, Nathalie Quintane, Jacques Sivan, Gilles Bérard,...



MORTINSTEINCK

1998

Fiction 75 minutes

Un jeune homme commet un crime. Par désespoir s'engage dans la Légion Etrangère, s'ensuit un parcours plutôt très mouvementé.

avec Alexandre Gérard, Stéphane Bérard, Nathalie Quintane, Olivier Blanckart,, Gilles Bérard...



DIE ROTE SONATE / PROJET GIBRALTAR 2009

Fiction 75 minutes

Une traque, une enquête en eaux troubles, des enjeux internationaux indéniables avec de vrais coups de putes.
avec Nathalie Quintane, Christophe Hanna, Alexandre Gérard, Anne Faucheret, Anne-James Chaton...