

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

Diffusé avec l'autorisation de l'auteur

Introduction

« J'aime les artistes, vous comprenez ? Ce sont des mecs sympas. »

Robert Filliou, *Enseigner et apprendre les arts vivants*

À l'occasion de l'exposition lui étant consacrée simultanément à Marseille et à Digne-les-Bains au printemps 2003, Stéphane Bérard, poète et artiste conceptuel, réunit sous forme de fiches l'essentiel de sa production et enferme le tout dans un boîtier blanc cartonné. L'objet fera office de catalogue. Dix années d'activité y sont présentées à travers 110 œuvres sélectionnées par ses soins. Une préface rédigée par un confrère artiste, une liste de ses expositions et une bibliographie, concise mais exhaustive, parachèvent l'ensemble. Classées par ordre chronologique, les fiches fonctionnent selon un modèle simple : un document visuel propose une représentation de l'œuvre, quel que soit son support originel, et une légende insérée dans un cartouche, en bas de la page, offre, à la manière d'un cartel de musée, le titre, la date et les spécifications techniques. La traduction de ces données en anglais rappelle la fonction de cet objet singulier, entre livre et artefact de collection destiné aux spécialistes de l'art contemporain. Le fichier est un catalogue d'exposition, et, en tant que tel, représente, l'artiste dans un milieu social. Il fait exister le travail de Bérard commercialement, publiquement et institutionnellement. L'objet arbore fièrement en couverture son numéro de matricule, ses références institutionnelles, c'est-à-dire, Le Cairn centre d'art et le Frac PACA, et comporte une notification légale, au sujet des droits d'auteur, qui rappelle la nature pratique de ce catalogue. En effet, l'avertissement anti-piratage est mis en avant clairement, par sa couleur rose qui contraste avec le fond blanc. Tous ces éléments apparaissent comme des cautions de sérieux certifiant la respectabilité du fichier. L'objet est produit en quantité limitée mais est accessible facilement, pour une somme modique, sur commande auprès d'un libraire spécialisé, comme tout catalogue d'exposition.

L'ensemble des fiches offre donc une véritable rétrospective, un bilan. On y retrouve des photographies d'installations, des images extraites de ses œuvres vidéo, des montages infographiques, des documents visuels « trouvés », tels que des croquis et des notes manuscrites, ainsi que des listes de films et d'albums musicaux publiés durant cette période. Une première lecture voit se succéder les œuvres sans y percevoir des différences marquantes, tout au plus certaines sont-elles disposées, faute de place ou par souci de lisibilité, on ne le sait, sur deux pages. L'idée même d'une progression, sous-jacente dans

les monographies, est par conséquent difficile à soutenir. Les œuvres les plus récentes sont principalement des mots (mal) écrits sur une page que l'on dirait arrachée d'un carnet bon marché. Les illustrations au dos du boîtier rassemblent des portraits d'amis de Bérard et des détails prélevés dans certaines fiches du catalogue, qui encadrent une liste de remerciements. Ces photographies sont plus proches d'un album photo personnel, amical et festif, que d'illustrations décorant un livre d'art traditionnel. De même, un bref survol des fiches semble confirmer cette impression : les œuvres humoristiques y prédominent, avec force photographies comiques (Bérard en lingerie féminine, posant en Black Panther triomphant sur un podium imaginaire, emmitoufflé dans une couverture accompagné d'un renard, avec une peluche étrange sur la tête en guise de couvre-chef, ou encore, arborant un sourire béat aux côtés de la chanteuse de variété Sheila...), de nombreux dessins manifestement ratés parsèment l'ensemble, des retouches informatiques si douteuses qu'elles en deviennent choquantes attirent l'œil, parmi d'autres documents incongrus. On se souvient alors que Bérard est régulièrement affilié à des courants d'artistes dits « parodiques », ou « idiots ».¹

Pourtant Bérard se présente par ce catalogue à l'acheteur potentiel et à l'amateur d'art en général comme un authentique artiste, porteur de toutes les marques nécessaires. La présence d'un autre artiste, Xavier Boussiron², en tant que préfacier, indique une intégration par cooptation réussie. Le choix du fichier est de surcroît une revendication implicite, celle d'une filiation avec les artistes les plus importants de l'art conceptuel tel qu'il fut pratiqué dans les années soixante. Voulant abstraire la notion d'art de la nature matérielle de l'œuvre d'art, des artistes nord-américains exposaient des fiches exprimant l'œuvre sous forme de programme d'actions à réaliser ou documentant des œuvres déjà achevées, mais absentes de la galerie, ou du musée, accueillant la manifestation. En 1966, Mel Bochner exposait seulement des classeurs remplis de feuilles. Le contenu était hétéroclite, on y trouvait des partitions, des schémas industriels et des croquis exécutés par l'artiste. La nature technique des documents unifiait la présentation, il s'agissait exclusivement de pages photocopiées, au même format. La consécration du format intervient avec le catalogue de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*.

¹ Les deux ouvrages répertorient Bérard de manière significative au sein de mouvements artistiques contemporains sont *L'Art Parodic*, d'Arnaud Labelle-Rojoux (Cadeilhan, 2003, Zulma), et *L'Idiotie*, de Jean-Yves Jouannais (Paris, 2003 Beaux-arts magazine/Livres). De manière peu satisfaisante dans les deux cas. Le premier affine Bérard à une lignée d'artistes anti-conformistes et spectaculaires, le second inscrit Bérard dans une lutte qu'il semble déceler entre un art intelligent bourgeois et un art idiot subversif et salutaire.

² Artiste dont les préoccupations sont proches de celles de Bérard, et co-performeur occasionnel.

Information du Museum Of Modern Art en 1970, à New York. Bérard se positionne en artiste conceptuel héritier de cette pratique. Sa démarche ainsi placée sous l'égide d'un rapport fortement philosophique à l'art, il semble naturel de lire le catalogue comme le réceptacle de travaux interrogeant par divers moyens la nature de l'art et son implication dans la société. Une note, « 58 tirages numériques ont été réalisés dans d'excellentes conditions (...) renvoyant dans leur ensemble à des propositions extrêmement opératoires de toutes natures. », placée au dos du boîtier, en bas de page, semble confirmer discrètement et malicieusement cette interprétation. De la part de Bérard, on peut supposer divers emplois de la référence conceptuelle : elle vaut comme note d'intention, mode d'emploi en somme, permettant une lisibilité accrue du catalogue, ou comme élément pris au sein d'une procédure plus vaste, entre d'autres termes, en tant que qualité constitutive du portrait de lui-même en artiste. Déjà l'objet devient complexe et semble se dérober à un décryptage univoque.

Ce catalogue en forme de bilan provisoire semble en effet remplir diverses fonctions. D'ordinaire, ce type de livre sert d'outil pour mieux cerner une œuvre, surtout quand il célèbre une rétrospective, ou sert à la commémoration d'un événement culturel notable. Le travail de Bérard, dont on perçoit a priori difficilement la nature tant ses manifestations sont matériellement diverses, se pare en effet d'une teinte d'achèvement, et des lignes de force se dessinent. Ce qui n'était qu'une succession d'actions et de productions ponctuelles devient, du moins en apparence, un ensemble structuré et organisé, et qui peut-on espérer produit un sens global excédant la somme des significations produites par les différentes œuvres. Le recueil des œuvres devient une démarche créatrice de second degré. Le fichier dépasse son statut d'agrégat et se mue en volume « Pléiade » de fortune dédié à un artiste en attente de consécration (l'artiste laisse une adresse électronique en fin de catalogue pour les candidats intéressés)³. Le titre du catalogue, *Ce que je fiche*, signifie cela avec astuce ; la familiarité de la formulation n'occulte pas complètement la visée explicite. Le fichier contient dans son étui cartonné l'essence d'un travail, exprimé en fiches. On pense alors aux propos de Bruce Nauman, qui affirmait que l'art, c'est simplement ce que fait l'artiste. C'est pourquoi il se représentait souvent dans son atelier, et il arrivait que cela suffise à faire une œuvre, par documentation photographique ou filmique. « Parfois, l'activité consiste à produire un objet, parfois c'est

³ Son roman, *Le Problème Martien* (Romainville, 2002, Al Dante) se concluait d'une façon similaire, il y offrait son numéro de téléphone à quiconque souhaitait l'adapter au théâtre.

l'activité elle-même qui constitue l'œuvre », suggérait-il⁴. De surcroît, le choix du verbe « fiche » est décisif à plusieurs titres. On décèle dans son registre de langage la posture désinvolte de l'artiste dilettante, un peu maladroit, voulant signifier qu'il délivre une définition de son travail. On y retrouve également une tautologie typique du discours de l'artiste conceptuel, féru de linguistique, mettant l'accent sur l'identité de la pratique artistique et de l'activité de documentation de celle-ci. On peut enfin y relever la notion d'idiotie, au sens que confère Clément Rosset au terme, de l'artiste qui se borne à énoncer simplement que le fichier renferme ce qui est fiché. Les trois aspects sont importants, car leur interaction apparaît permanente : la mise en scène de l'artiste passe toujours par la réalisation d'œuvres elle-même à propos de l'art, sur un mode volontairement naïf. Il apparaît donc de ce bref survol du boîtier que la fonction éclairante, quasiment pédagogique de tout catalogue se vérifie. La valeur commémorative est plus délicate à établir : les fiches ne sont pas numérotées, l'étui cartonné résiste peu à l'usage, et surtout, il est difficile de célébrer la rétrospective d'un artiste au parcours aussi peu confidentiel qu'achevé. On croirait que l'amateurisme du Bérard présent dans les fiches préside également à la confection du catalogue les regroupant. Ce constat pose le problème de manière claire : l'inhabituel objet livresque que constitue un catalogue, pas vraiment une œuvre d'auteur mais plutôt une excroissance institutionnelle, semble ici opérer de manière réflexive, en problématisant une pratique spécifique, qui traite déjà de l'institution.

Bérard arrive à un point de l'histoire de l'art conceptuel où il semble que l'interrogation philosophique sur l'esthétique, entendue comme « science de la perception »⁵, longtemps le fil conducteur de son évolution, s'est épuisée. Il semble établi que tout peut constituer de l'art, et que l'art est intéressé par tout ce qui l'entoure. On pourrait même ajouter que cette idée paraît désormais établie pour la majorité du public propre à l'art contemporain, et pour les institutions. L'exposition très conséquente ayant eu lieu en 2003 à Saint-Étienne, *Après la fin de l'art*, en témoigne. La lecture hégélienne de l'histoire artistique effectuée notamment par Arthur Danto⁶, auteur de l'ouvrage au titre si emblématique repris par l'événement stéphanois, fait désormais figure de référence. Dans ce contexte de lecture philosophique de l'art, qui consomme ainsi son divorce avec le

⁴ Cité dans l'ouvrage de Tony Godfrey, *L'art conceptuel*, Paris, 2003, Phaidon, coll. Arts & Idées, p.128

⁵ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 1936, in *Ecrits Français*, Paris, 1991, 2^editions Gallimard, coll. Folio essais

⁶ « Ainsi l'évolution de l'art confirme virtuellement la théorie hégélienne de l'histoire, selon laquelle l'Esprit est appelé à devenir conscient de lui-même », Arthur Danto, *la Transfiguration du Banal*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, 1989, Editions du Seuil, coll. Poétique, p. 107

public populaire, il semble difficile d'avancer de nouvelles propositions sans passer par le scandale et le spectaculaire⁷. En circonscrivant l'art au « monde de l'art », la question d'une qualité artistique intrinsèque semble évacuée. Pourtant, une naturalisation seconde a pris son relais ; le mécanisme d'identification de l'art n'a fait que changer d'objet sans modifier ses critères. Le problème de l'art a été réduit au problème du contenu des lieux de l'art. A seulement été intronisée une entité négative, le « non-art qui est de l'art » d'un commun accord tacite entre les différents acteurs de la scène. L'idée même de son irréductibilité à toute définition est devenue un trait définitoire central, comme le rappelle Yves Michaud, dans son ouvrage *Critères esthétiques et jugement de goût*⁸. Le monde de l'art n'a pas changé : le système des musées, des galeries, le discours enveloppant ces sphères, et surtout la démarche des artistes, sont identiques. On constate de surcroît une sorte d'assoupissement de la parole débattue ; les avant-gardes des années soixante se sont dispersées, les mouvements révolutionnaires « anti-art » ont vécu et parfois, tel Fluxus perdurent, mais calmement. George Maciunas pouvait affirmer en 1978 : « on ne trouve pas Fluxus dans les Musées »⁹, aujourd'hui, un simple constat empirique contredit cet état de fait. On trouve leurs films dans les bibliothèques, les boutiques de musée de province, ainsi que leurs boîtes annuelles dans les biennales internationales d'art contemporain. Les polémiques deviennent un rouage normal de la mécanique d'intégration au milieu. L'institution a absorbé les contradictions et les paradoxes, qui font désormais partie intégrante des organes de perception qu'elle informe. Bérard interroge cet état de fait en introduisant de façon inattendue une figure d'artiste se proclamant artiste avant même d'avoir reçu sa validation officielle. Il semble en marge, sa démarche n'est pas asservie aux conduites traditionnelles de ce réseau.

Bérard s'est en effet inséré dans ce milieu artistique par un biais particulier, celui de la poésie, qui reste présente tout au long de son oeuvre. Né dans les années soixante, il fait son apparition sur la scène artistique au début des années quatre-vingt dix en tant que poète, sous l'égide de Julien Blaine, au sein de la revue TXT, puis poursuit dans *Doc(k)s*, où littérateurs et artistes conceptuels s'entremêlaient depuis trente ans sans contradiction.

⁷ La sociologue Nathalie Heinich parle ainsi de « transgression » pour qualifier les actions monumentales de Christo, en tant qu'elles interrogent les frontières de la notion d'art. On trouve l'exposé de cette idée dans l'ouvrage coécrit par Heinich et Jean-Marie Schaeffer intitulé *Art, Création, Fiction* (Nîmes, 2004, éditions Jacqueline Chambon)

⁸ Yves Michaud, *Critères esthétiques et Jugement de Goût*, 1999, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, p.8

⁹ Larry Miller, « Entretien avec George Maciunes », in *Fluxus Dixit, une Anthologie vol. 1*, trad. Nicolas Feuillie, 2002, Dijon, Les Presses du Réel, p.73

Très vite, son parcours va se définir par dérision. Se jouant de l'esprit de sérieux fortement politisé caractérisant ce creuset international des arts convaincu d'incarner l'avant-garde¹⁰, Bérard fit publier dans la revue des poèmes répondant superficiellement aux caractéristiques des poèmes visuels et multimédia, tels que *Doc(k)s* en proposait¹¹. Cependant, le sens de ses œuvres différait du sens attribué par le voisinage des autres pièces, parce qu'il se comportait déjà face à la poésie comme un artiste conceptuel. Au paradigme de l'œuvre comme forme sens, que *Doc(k)s* perpétue, Bérard substitue une œuvre parodique fonctionnant comme procédure expérimentale. Il en viendra à publier sa propre revue, *R.R. 54*, en collaboration avec d'autres poètes, Nathalie Quintane et Christophe Tarkos entre autres, célébrant ironiquement « La » poésie, à travers ses incarnations les plus facilement identifiables, et à fonder le Centre International de Poésie de Lardiers. La remise d'une écharpe de poète parachevait la célébration. Le groupe 54, auteur de cette revue, quoique largement fantasque et sans doute fictif, proposait en éditorial un manifeste, les définissant comme démunis parmi les démunis, doués seulement de la faculté de constater leur pauvreté: « Nous, pauvres, nous sommes pauvres. Pauvreté. Pauvreté. » C'est depuis ce constat de dénuement qu'ils déploient leur vision *idiot*e du monde de l'art. Le geste artistique fondamental consiste donc à interroger des structures de réception dont la valeur institutionnelle est d'importance notoire, en s'y insérant. Il convient d'interroger les modalités d'acceptation de cet art dont la qualité proprement artistique ne semble plus dépendre de traits inhérents à l'œuvre, ses pièces étaient similaires en apparence aux autres pièces de *Doc(k)s*, ni même de l'objet présenté en entier, mais résident dans une intention, qui plus est, majoritairement déceptive. Le catalogue propose de nombreuses pièces problématiques, en ce sens que les objets contenus ne sont souvent que des éléments manifestes qui ont eu un rôle dans le processus, mais n'en sont pas la raison. Il s'agit le plus souvent de faire en sorte que le lecteur se demande pourquoi des productions si ouvertement navrantes¹² sont revendiquées comme art conceptuel. La vérité profonde de l'œuvre est donc à chaque fois une démarche complexe et multidimensionnelle, qui excède l'objet présenté. On est en droit de savoir de

¹⁰ L'ouvrage consacrant l'adoubement universitaire de *Doc(k)s* n'hésite à s'en vanter : l'avant-propos de *Doc(k)s Mode d'Emploi* (Philippe Castellin, Romainville, 2002, Al Dante) est à ce titre édifiant.

¹¹ citons, à titre d'exemple, le numéro consacré à la guerre où Bérard publia une note manuscrite disant simplement : « ma guerre, mon combat ? en finir avec le mensonge, et de vous révéler enfin, mon homosexualité/ tellement refoulée », ou encore son poème *échancier*, en forme de cut-up politique rédigé sur les courriers que sa banque lui envoie pour l'avertir d'un découvert.

¹² L'auteur de la préface, Xavier Boussiron ira jusqu'à parler de « croûtes conceptuelles ».

quelle façon le catalogue peut en rendre compte, puisqu'il a pour vocation première de rendre le travail de l'artiste compréhensible et efficace.

D'autre part, en tant qu'artiste conceptuel, Bérard met en scène des dispositifs qui interrogent autant leur structure institutionnelle de réception que la notion supposée cautionner leur existence, l'art. L'interrogation critique se fait sur le mode de l'expérience, entendue au sens scientifique du terme. Il s'agit d'une série de protocoles de test. Chaque dispositif que Bérard agence vise à effectuer une vérification ponctuelle. Comme toute procédure de ce type, les œuvres mettent à l'épreuve des hypothèses. Les fiches qui en sont les documents doivent donc condenser sur l'espace de la page la symbolisation graphique du présupposé (un trait de discours donné, issu du monde artistique, reconnu par pure convention, que l'on va questionner), la représentation d'une situation, c'est-à-dire les conditions pratiques du test, et l'expression du résultat, le jugement final, la conclusion du test. Le spectateur détecte, puis articule les trois aspects, et ainsi fait fonctionner l'œuvre. A lui d'activer une procédure d'induction ou de déduction qui permettra, peut-être, de tirer des enseignements de la fiche. Mais pour que l'œuvre soit active, le lecteur ou le spectateur doit être en possession des règles tacites de ce « jeu », au sens d'oscillation, d'hésitation interprétative, qui va permettre une réception adéquate. Or, Bérard a multiplié au fil de sa carrière les malentendus. Il y a là un véritable problème à éclaircir. Comment donne-t-il les conditions d'une compréhension pleine de son travail ? Le spectateur peut parfois être dérouté ; puisque le contenu manifeste d'une œuvre n'est pas un critère décisif pour l'intelligence globale de la démarche, il s'agit de repenser la façon dont le travail peut être exprimé. Le catalogue en cela pourrait fournir une occasion de développer un discours, sans passer par l'explicitation propre au commentaire, que l'on devine néfaste, de l'œuvre. Une telle nécessité d'explicitation impossible n'est pas sans rappeler la métaphore employée par Barthes dans la préface du premier volume des *Essais Critiques*¹³, qui sert de définition à la littérature dans son ensemble. Il se pourrait que la distinction séparant l'art des musées et la littérature soit ici inutile, il s'agit toujours de transmission de discours. On serait en présence d'un objet livresque d'une nouvelle sorte : un catalogue justiciable d'une lecture critique, objet d'autant plus inhabituel que sa fonction publicitaire n'en est pas moins réelle.

¹³ Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris, 1964, Editions du Seuil, repris en Points Essais, 1981

Le mélange des pratiques (conceptuelle et littéraire) est rendu possible par l'importance accordée au langage au sein de l'art conceptuel¹⁴. « L'artiste conceptuel depuis Duchamp n'est l'auteur que d'une définition » disait Seth Siegelaub, lui-même membre actif de cette scène. L'art conceptuel comme la poésie mettent en branle des jeux de langage. Un artiste tel que Bérard n'a pas besoin de penser une solution de continuité entre l'art conceptuel et la poésie. Elle n'a pas lieu d'être. L'appréciation d'une œuvre, selon l'analyse relativiste d'un Yves Michaud, consiste en une évaluation du degré d'adéquation entre une production donnée et un milieu social partageant un langage commun sur l'art. C'est pourquoi, d'une certaine manière, toute œuvre conceptuelle peut être considérée comme un problème de discours, quand bien même ce discours serait anti-intellectuel ; si les codes en vigueur dans le milieu où il est énoncé l'exigent, il est tout aussi valable. Pour comprendre un art conceptuel, il faut d'abord savoir dans quel réseau il opère. La notion d'art vaut donc autant pour son sens philosophique que pour l'ensemble des représentations sociales qu'elle implique. Les travaux conceptuels de Bérard portent sur les deux aspects. Le monde de l'art contemporain est un milieu structuré par les galeries, qui rendent visible l'artiste et établissent des transactions financières impliquant les collectionneurs et les institutions d'Etat, qui subventionnent et légitiment un travail, et les critiques, détenteurs principaux du ministère de la parole. Entre ces trois sphères existent des jeux de pouvoir, au sens que Foucault attribue à l'expression¹⁵, c'est-à-dire la production de vérité. Bérard opère explicitement au sein de ce contexte, certaines fiches le montrent parlant aux critiques, d'autres reproduisent des courriers envoyés par divers organismes d'exposition, ou par des organes étatiques ; on commence à mieux percevoir le caractère spécifique du catalogue, réceptacle d'une œuvre et acte créatif à part entière. Tout en s'insérant dans ce réseau, il conserve une valeur critique. A dire vrai, la valeur critique augmente à mesure que le catalogue fait connaître Bérard ; c'est depuis sa fonction si particulière, véritable rouage du système, que le catalogue acquiert son statut d'objet véritablement pertinent.

De son propre aveu¹⁶, Bérard procède à une entreprise de rectification. Cela présuppose une volonté de prendre part à la production de vérité, et par conséquent induit également l'idée qu'il se place en porte-à-faux avec le discours dans lequel il évolue. Ses

¹⁴ La formule du fluxusien Henry Flynt est restée célèbre : « le matériau de l'art conceptuel est le langage ».

¹⁵ « il faut admettre que le pouvoir produit du savoir », Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, 1975, Editions Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, p32

¹⁶ Il m'a été possible de rencontrer Bérard lors d'une conférence, en 2003.

œuvres fonctionnant comme des protocoles de vérification, comprenant leurs propres résultats et donc des corrections implicites, il importe de savoir si une théorie alternative de l'art pourrait émerger de la juxtaposition des tests ponctuels. Les fiches indexent des faits de langage propres au milieu de l'art auxquels Bérard fait correspondre des pratiques, productions d'objet ou réalisation d'actions, qui mettent à l'épreuve le postulat. La primauté du financement public, l'idée d'une communauté des artistes, voire la dissociation de l'art et de la société, sont des exemples de faits de langage que l'on peut rencontrer dans les diverses sphères de l'art. On est en présence d'un test permanent de discours, à valeur philosophique et sociologique. A cela s'ajoute une intimation implicite, une volonté d'action sur le lecteur. A un niveau anecdotique, ponctuel, Bérard s'immisce dans la masse des discours et entreprend d'en perturber le fonctionnement général. Aux théories d'ensemble exerçant leur emprise de manière hégémonique, il répond par une myriade de micro-actions, parées de légèreté comique. Le fait qu'un catalogue, répondant à un titre unifiant, rend cette impression problématique ; la somme des rectifications semble devenir un déni global du milieu où elles s'opèrent.

S'il interroge la nature de l'art et le fonctionnement du discours circulant dans ce milieu, Bérard met également à l'épreuve les qualités du spectateur. Ses œuvres opérant souvent de manière discrète, s'appuyant presque constamment sur un donné artistique préexistant, leur pleine appréhension nécessite une connivence, ou du moins un savoir commun indispensable à l'activation de tous les paramètres du dispositif. Cette méthode s'appuie sur une caractéristique propre aux développements de l'art contemporain au vingtième siècle : jamais l'art n'aura été autant en contact avec des discours théoriques. Les pratiques diverses de l'art contemporain ne se reposent plus en une foi en l'éloquence immédiate de l'objet présenté, mais sur les propos environnants, qui lui donnent sens. Ces paroles entourent les œuvres, les expliquent, les insèrent dans la place publique, et parfois fondent leur statut même d'œuvre d'art. On ne peut plus apprécier une pièce contemporaine sans posséder les outils intellectuels nécessaires. En l'absence d'une véritable tradition codifiée, telle que la littérature ou la peinture peuvent en bénéficier, l'art conceptuel voit les critères de son évaluation dépendre exclusivement de la pensée du réseau les recevant. Il n'existe pas réellement de norme permettant de juger un écart ou une conformité, et pourtant, tout ne se vaut pas. Bérard prend en compte ce paramètre et calibre sa pratique en fonction de ce primat du discours. Faut-il y voir une restriction élitiste, ou un volet supplémentaire de la démarche expérimentale, qui se prolongerait jusque dans les différentes situations particulières de sa réception ? On optera plutôt pour la seconde

hypothèse, en poussant le questionnement jusqu'à la possibilité de penser son travail comme démarche entièrement générée à partir de cet état de fait. Il n'en reste pas moins à établir les modalités de cette double interrogation, sur l'art et son acceptation dans la cité, ainsi que leur retranscription dans le fichier. En effet, l'idée de la science partagée pouvant fonder une communauté d'experts en art¹⁷ ne va pas sans explications. Bérard met parfois l'accent sur des qualités manifestes qui connotent, ou plutôt, qui ont connoté, une forte teneur en art (un certain type de vocabulaire critique qu'il intègre, des attitudes qu'il s'attribue en souvenir d'artistes avant-gardistes reconnus publiquement, entre autres traits que l'on peut deviner sans forcément être conscient de tous les développements de l'art contemporain). Il procède de cette manière afin que le spectateur fasse face à deux problèmes : celui de la pertinence intrinsèque d'un signe donné et celui de sa valeur communicationnelle ; pourquoi tel trait doit-il être lu comme art et pourquoi est-ce que je le connais ?). En d'autres termes ce que la fiche semble contenir c'est autant une représentation d'œuvre que l'intimation faite au spectateur d'évaluer lui-même la qualité artistique de la chose, ainsi que ses aptitudes à dépasser la consternation initiale. Le fichier renferme un condensé de ce que l'art conceptuel peut produire de plus déroutant ; il s'agit pour Bérard de voir jusqu'à quel point l'étiquette « art » peut demeurer valide. Le tour de force de l'art conceptuel consistant à poser *a priori* le fait que l'objet présent est une œuvre d'art. Bérard profite pleinement de cette affirmation tacite pour pousser le questionnement jusqu'à ses ramifications institutionnelles les plus spécifiques. Il déplace la question par conséquent, il ne s'agit pas tant de savoir pourquoi cet objet-ci est de l'art, que de comprendre pourquoi la question se pose. Plus que jamais, c'est au niveau des structures de réception que l'œuvre opère. En cela le travail de Bérard pourrait se lire comme tentative de validation scientifique des théories institutionnelles de l'art, telles que George Dickie¹⁸ les a inaugurées.

La nature de l'institution en question constitue néanmoins un véritable problème. Contrairement à la justice ou à la science, l'art d'avant-garde n'est pas tributaire d'un organe étatique perpétuant un savoir historique et exerçant un jugement de vérité. Entre les différentes instances évoquées précédemment, un jeu s'établit afin de décider où se situe

¹⁷ Walter Benjamin, op.cit., p182

¹⁸ George Dickie, « Définir l'Art », 1973, repris dans *Esthétique et Poétique*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, 1992, Editions du Seuil, p.9

l'art de demain. Personne ne détient de parole vraie, pourtant une hiérarchie existe. Elle s'établit dans un échange permanent visant à répartir une légitimité.

Le rapport de l'œuvre d'art à son public paraît s'effectuer dans des conditions proches d'un rituel. Quand Bérard réitère une performance hautement spectaculaire de Beuys¹⁹, il met l'accent sur ce type d'échange. Même l'art conceptuel, tout en niant le culte de l'objet « œuvre d'art », a maintenu les termes du contrat unissant l'artiste à l'institution. Une transaction s'effectue entre le *performer*, délivrant son message de manière délibérément cryptique, et la structure l'accueillant, l'adoubant. Cette double réalisation prend la forme du rite²⁰. L'artiste, mage détenteur des règles du protocole, accomplit son action pour un public d'exégètes qui lui confirme ses titres officiels en retour. Ce faisant, ce public se fonde en tant que communauté savante. En reproduisant l'œuvre initiale, particulièrement emblématique de ce système rituel, Bérard perturbe le bon déroulement du procédé : des symboles similaires n'opèrent plus et le statut d'artiste d'avant-garde, que le rite initial avait sacralisé, ne peut être immédiatement attribué au mage de fortune incarné par Bérard. Il gagne ses grades d'artiste au prix d'un recul critique qu'il impose au spectateur (ou désormais au lecteur de la fiche). Le public se voit confronté à la production de son jugement de goût, voire à la constitution de sa culture artistique comme valeur mondaine d'échange.

Cette constatation temporaire nous renseigne de deux façons. La première sur le sujet dont semble s'occuper Bérard, et la seconde sur l'absence de réponse univoque facilement perceptible dans son travail. La littérature périphérique à son œuvre n'offre pas de solution simple non plus ; s'il est cité, c'est pour l'instrumentaliser en vue de servir des visées variées et souvent peu compatibles avec son intention. Bérard lui-même ne consacre pas ses écrits à l'élaboration d'un paratexte qui pourrait faire office de discours sur ses travaux. Il entoure pourtant ses présentations diverses de notes et de légendes, mais elle font partie du dispositif de l'œuvre. La littérature est un élément de la démarche, mais n'est pas l'architecture offrant la lisibilité du discours développé. Ses publications se résument à des poèmes déceptifs dans différentes revues, et à un roman de science-fiction rédigé dans une prose mallarméenne volontairement obscure. Il n'y a pas d'exposé sous forme de note d'intention, fût-ce le manifeste du groupe 54. Les théories conviées ne seront pas les cadres conceptuels qui permettront de comprendre l'œuvre mais seront des « gachettes »

¹⁹ Il s'agit de la fiche intitulée *Rites de Passage au marché privé*, qui renvoie à la performance *I Like Amerika and Amerika likes me*

²⁰ Walter Benjamin, op cit, p.186

référentielles qui activeront l'œuvre et la motiveront. C'est compte tenu d'un public composé de spécialistes que se déploie l'œuvre de Bérard.

Un tel foisonnement de problèmes, dû à la nature retorse du travail contenu qui rend épineux le statut du contenant, nécessite une méthode d'analyse dont les outils ne sauraient se limiter à un seul domaine théorique. La démarche adoptée s'appuie donc sur des outils théoriques littéraires, des concepts de la philosophie analytique ainsi que sur des réflexions sociologiques. Ainsi se dessinera ce qui chez Bérard, et de manière plus aigüe encore dans ce catalogue, nous a paru digne d'analyse : une tentative de meilleure compréhension des processus qui génèrent le jugement artistique, en particulier les processus d'évaluation hiérarchique et leur rapport à l'institution artistique, par une démarche expérimentale.

Un thème semble permettre une approche de la pratique bérardienne, celui de la « théorie de l'art », au sens que lui confère Erwin Panofsky²¹. Cette méthode consiste à déceler les « intentions artistiques » qui permettent de rendre compte d'une œuvre. Cette intention est à distinguer d'une lecture psychologique, par rapport à l'artiste ou à un certain esprit de son époque. Il s'agit plus d'une certaine nécessité à l'œuvre dans la pièce étudiée, une relation de causalité qui guide la création. Cela présuppose une prise en compte du contexte de création de celle-ci, puisque l'étude de la pratique artistique est assimilée à l'étude de la genèse de l'œuvre. Il apparaît au terme des remarques introductives que le cœur du travail de Bérard consiste en un brouillage de cette intention, la théorie de l'art devenant l'instrument de la sédition artistique. La spécificité de la poétique de Bérard serait cette prise en compte de la lecture intentionnelle dès le processus créatif, c'est-à-dire, qu'il prévoit le fonctionnement en fonction de la « synthèse récréatrice » que constitue la réception. Cette synthèse s'effectue compte tenu de discours propres au milieu où l'œuvre est présentée, par conséquent, Bérard calibre ses travaux de façon à soulever les problèmes que cela implique. En effet, qu'en est-il de la valeur d'une œuvre si sa compréhension et son appréciation dépendent de données tacites régissant les conduites sociales des acteurs du réseau ? On peut se demander quels sont les outils d'un tel brouillage. D'ordinaire, l'intention, en tant que technique d'interprétation est extérieure à l'œuvre matérielle, or, il apparaît dans le fichier que Bérard déroge à la règle au moins d'une manière: de nombreux titres d'œuvres formulent une visée artistique. La fiche doit permettre de détecter une

²¹ Erwin Panofsky, *L'Oeuvre d'Art et ses Significations*, Paris, 1969, Gallimard, p.47

intention déceptive et lire en creux une intention seconde, comprenant la première comme le rouage d'un mécanisme : il s'agit de savoir laquelle le titre exprime.

De ce réseau de questions peuvent s'extraire trois centres de réflexions principaux : le premier porte sur le fonctionnement de l'objet-fiche. Un catalogue devrait n'être que le réceptacle des œuvres d'une exposition, tout au plus rehaussé d'un appareil critique nécessaire pour mieux comprendre le texte. Or, il apparaît ici que la question se pose différemment. Le sujet de l'art selon Bérard est l'art lui-même ; dès lors, la compilation de son œuvre en catalogue, acte fortement symbolique dans un domaine si institutionnalisé, ne peut être banale. Le fichier appelle une autre lecture. Les différentes fiches présentent des similitudes, en particulier concernant la façon dont elles rendent compte de dispositifs et d'actions lui préexistant. Il faut essayer de saisir les différentes procédures de documentation à l'œuvre. Cette étape aura recours à de nombreuses analyses d'exemple, profitant de l'avantage suivant : la nature même d'un fichier suppose que n'importe quelle fiche peut valoir comme démonstration du système global de classement. En d'autres termes, cette première étape de l'étude s'attachera à délimiter à la nature des *faits* relatés dans le catalogue.

Le second porte pour sa part sur l'insertion du catalogue (et partant, de Bérard) dans le monde de l'art, entendu comme réalité socio-économique. Bérard s'inscrit dans un milieu, en espère une réaction en retour, une reconnaissance, une confirmation d'existence, voire une plus-value conforme à celle escomptée, et en même temps tient un discours sur ce monde. Objet double, recueil et acte créatif à part entière, le fichier donne à contempler la transformation d'une pratique en œuvre digne de rétrospective, en suivant un parcours reconstitué. C'est par conséquent bien un mécanisme d'appréciation critique, le jugement artistique qui fonde le statut des œuvres, que le catalogue voudrait mettre à jour. Il conviendra alors de tenter de cerner la nature des brouillages critiques opérés par Bérard. Cela revient à comprendre ce que le catalogue opère quand à la question de la *valeur* de l'art.

Le troisième essaiera de comprendre en quoi la pratique de Bérard définit les modalités d'un « art de l'expérience ». En quoi une telle pratique, dont la visée semble principalement cognitive, se distingue-t-elle d'une étude scientifique traditionnelle ? Qu'en est-il de l'efficacité d'un travail de cette nature ? En établissant une fiction de l'artiste Bérard parcourant dix années de la scène contemporaine française, le fichier développe

indirectement un discours sur ce milieu, par l'établissement de réseaux de critères, d'interactions entre les différentes personnes composant l'institution artistique. *Ce que je fiche* n'entend pas seulement compiler des travaux épars d'un artiste très demandé par le public. Le catalogue aspire à un certain *usage*, pratique ou informatif. Il apparaît donc que le fichier développe une forme de travail artistique qui ne se conçoit pas hors du champ social qu'elle infiltre, et qui n'appelle pas le même type de regard qu'une œuvre conceptuelle normale. Il convient de cerner cette œuvre dont on croirait en apparence qu'elle renoue un lien entre les sciences humaines et la sphère artistique ou littéraire.

1. Les fiches : re-médiation et révélation

Une fiche est avant tout un document. Elle renseigne sur un fait, en délivre les informations essentielles et peut contenir une représentation visuelle de celui-ci. Elle est également un outil de classement. Il existe deux types d'emploi de la fiche : un privé et un public. En tant qu'outil personnel, la fiche est écrite selon un codage propre à son auteur seul. Elle n'est pas appelée à être exhibée, puisqu'elle n'est que le support écrit d'une pensée en attente d'actualisation dans un travail achevé. En tant qu'outil public, elle s'insère dans un système. Ce système est l'architecture d'un réseau humain. La fiche est ce qu'un homme réalise afin de transmettre une certaine quantité d'information à d'autres hommes. Elle est rédigée de façon à délivrer universellement son contenu, ou, du moins, aux semblables du rédacteur. Elle n'est pas une prose discursive qui vaut pour lui-même, mais est un discours *à propos de*. Son langage est public, mais pourtant des clés sont nécessaires pour en décrypter le sens. Ces clés interprétatives sont le fruit d'un apprentissage. Chaque fichier obéit à des règles soumises à une visée. Elle peut servir à l'archivage, on peut songer aux bibliothèques ou aux dossiers criminels, à la pédagogie, on vend notamment des fiches qui expliquent des notions de manière synthétique aux jeunes écoliers, ou encore à une fin publicitaire. Elle est un moyen pauvre, c'est-à-dire simpliste, de produire du discours, en ce sens qu'elle renonce à la noblesse de la prose scientifique et aux qualités décoratives de la parole fictionnelle. Regrouper une œuvre artistique en un fichier est donc paradoxal. Une œuvre est, en termes de représentation sociale, une totalité symbolique, plus ou moins hermétique, produite par une entité créative autonome, un artiste ou un collectif d'artistes. Il semblerait que l'on soit en présence donc d'un fichier de type privé. Le titre semble confirmer cela. Pourtant la dernière fiche stipule que l'on a affaire à un « document de travail », par conséquent un objet public. Ce catalogue serait donc un instrument institutionnel, public, mais dont les codes de lecture et la visée sont inconnus. Le texte préfaciel, volontiers humoristique, quelque peu décousu, n'a pas vraiment la rigueur, et partant, la valeur scientifique d'un avant-propos rédigé par l'auteur lui-même ou d'une introduction écrite par un universitaire. Il incombe donc au lecteur de déduire les règles régissant le livre. On est face à la page comme le spectateur face à une installation dans un musée ou une galerie : démuni.

Les attitudes conviées sont dès lors de plusieurs ordres. La lecture d'un catalogue relève souvent du parcours aléatoire, on survole les pages en laissant son œil être attiré par les images, les expressions des personnes photographiées, ou encore par des mots mis en évidence typographiquement. De ce point de vue, la structure en fiches se prête facilement à ce cheminement volontairement erratique, la fiche étant un espace autonome. Comme le recueil de poésie, le fichier perpétue la clôture sacrée de la page planche. De plus, celles-ci ne sont pas numérotées. La forte proportion de pièces manuscrites semble inviter le lecteur à lire le catalogue comme une collection de documents, comme tirés des tiroirs de l'artiste, addenda précieux d'une grande œuvre contemporaine, en l'occurrence, qui est *a priori* inexistante. Demeurent néanmoins les indications chronologiques, qui tracent le squelette d'une progression temporelle. On est donc en mesure de déployer un squelette de récit, armature coutumière d'une monographie. On oscille entre les deux pôles, entre dépouillement documentaire, offrant les pièces transposées à notre jugement critique, et volonté de fictionnaliser le parcours, en introduisant une personnalité structurant le catalogue, ce qui revient à y lire la biographie en creux d'un artiste, pour le moins maladroit. Cet effet de lecture n'est pas à exagérer pour autant. Le lecteur n'a pas reçu ce catalogue entre ses mains *ex nihilo*. On entre en contact avec ce type d'objet lorsque l'on est soi-même, à un niveau même infime, pris dans un réseau social, ou intellectuel, délimité. On ne lit ce catalogue que compte tenu d'une connaissance minimale de l'œuvre de Bérard. La lecture semi-biographique est le fruit d'une naïveté feinte. Les différentes fiches qui la composent sont perçues comme les documents d'un parcours artistique largement parodique, en tant qu'il réitère maladroitement des lieux communs de l'art contemporains, et ce faisant, les vide de leur sens. On peut penser à la fiche nommée *échapper au financement public de la culture*, qui effectue un collage de tickets de caisses, technique issue de l'autofiction, ou aux différentes créations de structures d'entreprises, l'artiste n'étant plus aujourd'hui, en particulier après Warhol, dont la Factory est évoquée dans la pièce intitulée *êtes-vous prêt pour la reprise économique ?*, pensé en dehors des circuits économiques traditionnels. L'accumulation de travaux parodiques dessinent en conséquence un parcours contemporain alternatif, celui d'un artiste faisant tout, littéralement, de travers.

Afin de saisir la façon dont le fichier ressaisit les œuvres par des procédés de documentation élémentaires, on s'attachera à cerner les techniques de transposition, afin d'en déduire une typologie des stratégies d'action. Pourra procéder de ce survol l'idée que l'œuvre relève de « genres » perceptibles hérités d'une tradition informulée. Par la suite on

s'appliquera plus précisément à mettre à jour des effets de mise en série, et consécutivement la formation d'un récit. Cette trame narrative minimale qui sous-tend le catalogue nous renseignera plus spécifiquement sur la notion de parodie investie par Bérard dans son travail. En dernier ressort, on interrogera la notion de proposition, clé de lecture donnée par Bérard, que le concept de document, semble-t-il, éclaire de façon pertinente.

1.1 Ce que l'on tient dans la main est difficile à décrire.

Une fois extraites de leur boîtier, les fiches, excepté celles comprenant la préface ou le résumé en dates de la carrière de Bérard, frappent par leur homogénéité. Peu importe le support originel de l'œuvre, la fiche comporte toujours des éléments de deux natures différentes : une partie visuelle, fût-ce une photographie, un dessin ou un schéma, ainsi qu'une partie textuelle. Cette distinction se double d'une autre division, plus pertinente en vue de saisir les modalités de retranscription : chaque fiche comprend un ou plusieurs éléments reproduisant tout ou partie de l'œuvre originale, accompagné d'un encadrement typographique propre à la fiche, la légende et l'agencement des différents éléments. La structure de base servant à la re-médiation d'une œuvre en fiche consiste donc en cela : à partir d'un substrat matériel préexistant à la fiche, dont Bérard reproduit ce qui lui semble capital, recompose une pièce mêlant texte et image. Le texte se limite dans la plupart des cas au cartouche de bas de fiche. En plus des indications communes aux cartels de musée, et de leur traduction, se trouvent parfois des détails supplémentaires pour mieux assurer la compréhension de la fiche. Ainsi, la profession de Jean-Yves Jouannais est rappelée, ce qui assure l'efficacité de la fiche *montrer mon dossier à Jean-Yves Jouannais*²².

L'ambiguïté de ce travail provient de la nature de l'exposition dont le catalogue est issu : la majeure partie de l'exposition était constituée des fiches elles-mêmes. Le substrat matériel invoqué précédemment ne peut donc pas légitimement être considéré comme l'œuvre elle-même. Cela semble délicat à établir lorsque la fiche comporte seulement la photographie d'une action, en particulier si celle-ci avait eu lieu dans un seul endroit donné à un seul moment donné. La performance intitulée *Cierge Magique*²³, qui s'est déroulée en 1999 à Moscou, durant laquelle Bérard se tenait derrière des commissaires d'exposition,

²² cf. p. 79, section d'annexes

²³ cf. p. 95

pendant une conférence de presse, avec une bougie crépitante, servant d'ordinaire aux gâteaux d'anniversaire, allumée sur sa tête, semble ainsi fonctionner de manière autonome. La fiche serait donc une simple trace. Cette fonction de reportage est bien réelle, mais le document ne se limite pas à être la mémoire neutre de l'événement naturellement imprimée sur la page. On peut noter la qualité médiocre de la photographie, ses couleurs passées, son grain excessif, ainsi qu'une déformation due à une compression infographique visant à la faire coexister horizontalement avec deux images additionnelles : un portrait en pied de Bérard vêtu du costume militaire utilisé lors de la performance, que surplombe un détail de ce même portrait. On y voit la tête de Bérard d'où part une flèche de légende (elle précise l'emplacement de la bougie, pour les moins observateurs des lecteurs). Cette redondance descriptive, supposant que l'image ne met pas assez en valeur l'incongruité comique, pourtant flagrante, de la performance, rehausse la portée « idiote » de l'action initiale. La fiche semble opérer une action révélatrice en plus de sa valeur de diffusion, capitale dans une œuvre fondée sur des jeux réceptifs. D'autre part, de nombreuses fiches reproduisent de simples croquis. Le substrat matériel n'est donc qu'une feuille de papier, son existence en tant qu'œuvre est par conséquent identique à sa reproduction numérique en fiche : ce n'est qu'une page. La majorité des fiches consacrées à des projets d'invention ou à des plans d'urbanisme fonctionne selon ce système. Il s'agit de 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. Ces fiches, objets reproductibles par excellence, dont il est difficile de concevoir une valeur « auratique »²⁴, en offrant à la contemplation publique des documents dont les traits constitutifs semblent indiquer la nature strictement privée, acquièrent une dimension critique qui outrepassé le simple cadre de l'indexation historique. Un statut mixte, à mi-chemin entre monument et document (historique), est à établir. Tout se passe comme si le renoncement à une présentation élégante, propre du catalogue, signifiait un abandon du prestige attentionnel que les œuvres d'art sont en droit d'espérer d'une muséification. Le statut de document perturbe les habitudes de lecture.

Le fichier articule en effet les domaines privés et publics de façon déceptive. Le titre, *Ce que je fiche*, maintient à dessein le trouble interprétatif : la familiarité pourrait signifier que l'on s'apprête à lire un compte-rendu de ce à quoi il consacre négligemment

²⁴ Walter Benjamin, op. cit., p. 183

son temps libre. On pourrait tout autant y lire l'expression maladroite d'un artiste peu assuré de sa démarche présentant son travail, ce qui est une posture fréquemment revendiquée dans les dispositifs de Bérard. La première possibilité inviterait à penser la grossièreté d'exécution des œuvres comme une conséquence de la nature dilettante des travaux, la seconde comme le corrélat de la mise en scène de l'idiot. Dans les deux cas, il s'agit d'effets savamment calculés par Bérard, prenant part dans la stratégie de brouillage de la qualité artistique de ses travaux : le lecteur doit choisir entre la compréhension des pièces en tant que traces d'un divertissement, du « non-art », et présentation d'œuvres ratées, mauvais art. Les catégories du jugement esthétique sont mises en échec : certification artistique et évaluation hiérarchique sont rendues indécidables. Il résulte de ce constat que le passage du substrat matériel à la fiche fonde un nouvel état, celui d'objet critique, qui est la base de la pratique de Bérard. C'est par leur capacité à être implémentés que ses croquis fonctionnent. Une fiche telle que *Baignoire verticale* symbolise cet « entre-deux » spécifique. Elle consiste en un croquis représentant un fourreau vertical surmonté d'un robinet, avec de l'eau crayonnée en bleu à l'intérieur. On peut y lire un simple dessin humoristique griffonné par désœuvrement, et dont on ne saurait justifier la présence dans un catalogue d'art contemporain, si ce n'est par une valeur parodique, mais sans pouvoir y assigner clairement de cible, ou comme vrai produit de pensée créatrice, invitant inéluctablement à classer son auteur dans la catégorie « artiste raté ». Cette seconde interprétation ferait de Bérard un bien étrange satiriste. L'inconfort du lecteur provient d'un fait unique : on est toujours sommé de comprendre pourquoi ce qu'on lit est de l'art, et non une simple plaisanterie. De même, la fiche de 2002 nommée *Sous les arbres* propose une re-médiation problématique. Il s'agit d'une photographie aérienne, représentant un paysage urbain composé uniquement de tours et de blocs HLM en banlieue, sur laquelle est collé un autocollant « post-it » portant les notes décrivant une invention à réaliser. Ce projet prévoit la création de ventilateurs dont les hélices arboreraient des bandes de papier, de manière à reproduire l'effet des feuilles se balançant sous les arbres. La fiche présente donc un projet à son état préparatoire le moins avancé, une note collée à même une photo, qui n'est pas même prise par Bérard. Le lecteur qui fait face à cette fiche, état final de la pièce, ne peut que concevoir une visée documentaire, la préparation d'un vrai travail, ou une visée comique raillant les urbanistes. La mise en fiche crée cette hésitation par ce mi-chemin créatif, qui force lecteur à forger une interprétation nécessairement faillible. Cette intimation implicite, qui caractérise aussi bien la poésie

contemporaine que l'art conceptuel, trouve le plus souvent sa clé interprétative dans le rapport de la pièce lue au titre de celle-ci, élément textuel capital.

Lorsque l'on a affaire à des œuvres dont la qualité artistique n'est pas manifeste, il faut avoir recours à des procédés obliques, qui créent une connivence avec le lecteur et permettent une bonne intelligence du texte. Le titre joue ainsi un rôle prédominant. Ceci étant, il semble parfois, dans le catalogue, tout aussi déroutant que les œuvres elles-mêmes. On peut distinguer plusieurs utilisations du titre : l'affiliation à un genre artistique, la note d'intention, et le commentaire personnel teinté d'absurde.

Les titres se rapportant à la première catégorie servent un objectif simple : forcer l'admission de Bérard dans la sphère de l'art contemporain par une réitération naïve de procédés connotant une valeur artistique indéniable. Le titre ne vaut donc pas en tant que dévoilement du projet critique, mais participe à la réalisation de celui-ci. Par cet emploi de références savantes, Bérard met en exergue une propension du monde de l'art à fonctionner par filiation : on appréhende une pratique nouvelle en tant qu'elle s'inscrit, fût-ce par dénégation, dans une lignée plus vaste, un genre ou une technique. Aussi peut-on rencontrer dans le catalogue des fiches établissant à priori cette parenté. Bérard anticipe le travail critique, devance les étapes préliminaire, à savoir, la simple captation d'intérêt. La fiche *Correspondance*²⁵ est représentative de ce procédé. Elle se situe très tôt dans le parcours de Bérard : sa carrière est tout juste inaugurée, et il entame déjà le processus de filiation. Par un montage incongru de courriers, il se pose à la fin d'un échange unissant Sigmund Freud, André Breton et Jean-Jacques Lebel. La supercherie est clairement indiquée par Bérard : la lettre de Freud à Breton, comme celle de Breton à Lebel, n'est qu'une reproduction de document parus dans d'autres ouvrages. Bérard n'a pas même jugé bon d'occulter les légendes originelles. La dernière lettre est un courrier très poli apprenant à Bérard qu'il ne figurera pas au programme du festival de poésie géré par Lebel. Le processus d'assimilation par filiation est donc implicitement dénoncé, par une mise en scène que l'on pourrait interpréter comme fiction d'un artiste pressé d'« en être ». L'indexation dans le monde des artistes se faisant par le biais d'une archéologie imaginaire, effectuée par des instances de jugement extérieures, détentrices de la vérité institutionnelle, leur ôter leur prérogative historicisante relève de l'acte parodique le plus subversif. Le tour de force réside dans la posture de naïveté cautionnant la démarche. De même, on peut citer les

²⁵ cf. p. 78

fiches *Rites de passage au marché privé*²⁶ (où Bérard reproduit maladroitement la très médiatique performance de Beuys *I Like America and America likes me*), *Aux confins du pop art*, *Fontaine* (même titre que Duchamp, mais pour une vraie fontaine publique, à la gloire des manifestants bombardés par les forces de l'ordre), ou encore *Pink Panther*²⁷. Cette dernière fiche propose une photographie de Bérard, figé dans une pose immortalisée par un militant afro-américain des années soixante-dix, un Black Panther. La couleur rose fait allusion au teint de Bérard. L'astuce de ce titre est de feindre la bêtise d'un artiste qui, en s'affiliant à un mouvement politiquement très engagé, semble ne pas réaliser qu'il s'attribue le nom d'un classique du comique cinématographique. On constate que le titre, forme de littérature minimale offre des clés de lecture aussi polysémiques que déceptives. Il active des références, rend la fiche lisible, mais n'explicite pas la démarche, au contraire.

Le second type de titre est par conséquent d'autant plus trompeur qu'il paraît délivrer une piste d'interprétation plus globale, alors qu'il persiste à s'inscrire dans la mise en scène. Il faut établir une distinction entre ce que la fiche dit et ce qu'elle fait. Bérard peut s'adjudger une visée, le lecteur ne doit pour autant lire la fiche comme l'illustration de ce projet, il s'agit plutôt de comprendre en quoi la fiche problématise le fait qu'il désire explicitement traiter d'un problème quelconque. La pièce nommée *Echapper au financement public de la culture*²⁸ permet de mieux cerner ce fait. La fiche reproduit un collage de tickets de caisses et de factures établies par des bureaux de tabac. Tous ces bureaux sont situés dans sa ville, Digne les bains. Bérard y a acheté des jeux à gratter « Millionnaire », qu'il essaye de faire fructifier. Les factures sont couvertes de notes résumant ses différents calculs. Le titre semble donner la clé de l'œuvre. Pourtant, on ne peut s'empêcher de considérer cette pièce autrement que comme un élément supplémentaire de la démarche de Bérard visant à mettre en scène un artiste candide affrontant crânement l'institution artistique. En ce sens le titre est à rapporter à cette instance semi-fictive que l'on reconstruit au fil de la lecture du catalogue. La fiche dépasse son statut de simple réceptacle de reproduction neutre et devient l'instrument documentaire d'un parcours qui a un *sens*. Parmi les différents projets construisant cette mise en fiction du parcours de Bérard par lui-même, on peut relever *Inscription dans le social*, *Fucking up the hausmannian ideal*²⁹, ainsi que la double fiche *new alternative*³⁰. Certains titres font

²⁶ cf. p. 88

²⁷ cf p. 93

²⁸ cf. p.83

²⁹ cf. p. 102

ainsi office de véritables programmes d'action ; l'œuvre en deux étapes, *Résistance à l'art*, et *Résistance à l'art (le collectionneur)*³¹ en est l'exemple. La première fiche est un montage photographique d'image de vélo tout terrain, accompagné d'une légende. Celle-ci détaille le programme d'une action, consistant à utiliser l'argent du ministère de la culture pour modifier une pièce mécanique du vélo. La seconde présente une photographie de billets de banque par dessus laquelle est (mal) dessinée à la palette graphique une silhouette humaine. La légende nous apprend que l'action aboutit avec la revente dudit vélo modifié à un individu quelconque, intronisé collectionneur d'art sans le savoir. Le comique du titre réside dans le sérieux quasiment situationniste du projet motivant une action pour le moins modeste. On assisterait à l'expérience d'un degré zéro de l'action de détournement politico-artistique. L'effet comique s'appuie donc sur deux réflexes : le premier est la perception du contraste entre le titre ambitieux et l'action pusillanime qu'il qualifie, le second rapporte cette expérience au parcours de l'artiste, à cette figure qui structure la réception de toutes les pièces. Ainsi, les notes d'intention servant de titres dans ce catalogue ne valent pleinement qu'en vertu du cadre fictionnel établi par les données initiales.

La troisième catégorie de titres constitue un cran supplémentaire dans la stratégie d'intégration forcée dans la sphère de l'art. Il paraissent absurdes parce qu'il force l'admission de documents manifestement extérieurs à toute pratique artistique en leur imposant une lecture déjà interprétative. *Les années 90*³² transforme une photographie ratée (un peu floue) de Bérard, souriant, arborant un casque audio en symbole de toute une époque, une ère de la technologie brouillant sans doute nos perceptions. Mais c'est bien le processus de transformation par imposition d'un titre, comme un mage impose ses mains, qui est offert à la contemplation critique du lecteur. N'importe quoi peut symboliser n'importe quoi. Un palier supplémentaire est atteint avec une œuvre sans titre, dont le cartouche reste vide mais présent. La fiche reproduit un dessin absurde de balançoire pour arbrisseau³³. Elle traîne, en toute logique, par terre. La qualité artistique réside exclusivement dans l'absence de titre, qui place le lecteur dans une position où il est obligé de contempler ce croquis mal exécuté pour en déduire la nature d'œuvre. Le dessin devient une sorte d'abstraction muette à exprimer, alors qu'il représente une invention simplement

³⁰ cf. pp.85-86

³¹ cf. pp. 89-90

³² cf. p. 81

³³ cf. p. 99

idiote. Les fiches les plus récentes portent ce processus à son comble : le moindre dessin peut servir une visée artistique, indifférente. Le fichier se clôt sur une note musicale, dessinée au bic sur une page blanche. Deux titres sont proposés, au choix *self karaoké (vie musicale) ou Sécurité routière*³⁴. Selon le premier titre, le dessin serait un projet de karaoké sans texte, pour improviser, selon le second, il représenterait le bruit émis par un klaxon continu dont le volume augmente à mesure que la vitesse s'accroît. De manière significative, les deux titres ne sont pas suivis de la même date. Le même dessin pourrait resurgir tous les ans dans un projet différent, ready-made paresseux par excellence.

On peut donc de ces trois catégories déduire un principe subsumant qui serait leur fonction profonde : faire *exister artistiquement* les documents présentés. Le cartouche, loin de révéler le fonctionnement profond de la fiche n'en est qu'un rouage, une « gâchette » qui enclenche des lectures en convoquant des données culturelles propres à un milieu. Les titres illustrent un trait propre à la pratique bérardienne de l'art : il emploie une méthode de référenciation culturelle permanente, qui repose sur une confusion permanente du particulier et du général. Bérard s'appuie sur des traits spécifiques qu'il érige en symptômes de qualité artistique indéniable. Il feint de ne pas comprendre que ces traits tirent leur valeur symbolique sociale d'un contexte toujours précis. Cette confusion du fait et de la valeur est un puissant ressort de sa pratique. Le choix de la fiche, résolument synthétique et soumise à une exigence d'intelligibilité immédiate, est à ce titre significatif. La succession des traits constitue pour le lecteur un système, la grille de déchiffrement du fichier est implicite. Dès lors, il convient de s'attacher à comprendre en quoi la mise en série des œuvres peut créer le cadre permettant l'intelligence de la pratique de Bérard.

1.2 La succession des fiches permet la constitution d'un protagoniste semi fictionnel

Le fichier se donne comme rétrospective d'un artiste. D'ordinaire, on considère que ce type de démarche s'adresse à des personnes dont le parcours a été important pour la communauté artistique, et touche à sa fin. Il semble que Bérard prend en compte cette tradition pour imposer au lecteur un horizon d'attente défini, celui du récit hagiographique, auquel le fichier, nonobstant le poids historique négligeable des œuvres de Bérard, fournit une structure forte. L'idée de parcours, de carrière, est, en tant que représentation mentale, étroitement associée à celle de récit, par la notion de linéarité, et celle de progression. Le

³⁴ cf. p. 97

fichier rend compte de cela, en choisissant de proposer un classement chronologique des œuvres. Peuvent ainsi se dessiner des répétitions de pratiques, si bien que des séries se mettent en place. La sérialisation efface l'idée d'œuvre achevée et met en exergue le procédé. On perçoit une répartition des travaux en plusieurs types d'œuvres, qui correspondent à des pratiques techniques différentes, au service d'un même objectif.

Les premières années voient Bérard s'appliquer à créer presque exclusivement des pièces réfléchissant son intégration au milieu artistique. On assimilera à ce moment la série de photographies présentant Bérard aux côtés de grands noms du monde de l'art contemporain, artistes, critiques et conservateurs, les *avec/with*. Bérard se tient près d'eux l'air niais et heureux, comme s'il s'imaginait que le simple fait d'être vu aux côtés de ces artistes puisse suffire à fonder son appartenance au milieu. C'est l'herméticité et la clôture de ce milieu qui semble visée, ainsi que les mécanismes d'assimilation. La critique implicite est rendue encore plus évidente par l'insertion dans cette véritable série (les fiches sont visuellement identiques, autant par le format de la photographie que par la formulation du titre) d'une photographie le présentant aux côtés de Sheila, artiste que l'on qualifie d'ordinaire de « mineure ». Il affiche un manque de discernement qui vient perturber le monde l'art, compris comme ensemble structuré de valeurs.

Les années suivantes sont jalonnées de tentatives d'approche des institutions du monde l'art, à savoir, les écoles, les galeries, et la critique. La simplicité du processus de documentation permet de construire un semblant de narration, quasiment picaresque dans cet apprentissage évolutif des us et coutumes d'un milieu représenté comme étranger et abscons. Une fiche en particulier donne à voir la perplexité du monde de l'art face à Bérard : *inscription dans le social*³⁵. Cette œuvre est un montage photographique, composé d'une image principale, servant de fond, d'un schéma dessiné à la main, et de notes écrites, reproduites sans doute à partir d'une convocation officielle. La photographie principale le montre devant un jury, celui de l'école d'art d'Avignon, nous apprennent les notes. Le regard hébété de ce jury trouve un écho éloquent dans le schéma tracé par Bérard. Il y représente la société à la manière d'une ensemble mathématique, une « patate » au contour délimité en pointillé. Une flèche le symbolise, elle entre par le bas dans l'ensemble en pointillé, passe par un point, noté comme « école », avant de ressortir aussi vite. On est donc en présence d'une fiche documentant une action passée, tout en explicitant le sens voulu. L'humour passe par le caractère rudimentaire du montage et du schéma, comme une

³⁵ cf. p. 80

justification faussement savante d'un simple échec. Deux leçons à tirer de cette fiche : un enseignement sur l'institution artistique comme forme d'intégration sociale, et un élément du parcours de personnage candide qu'est le Bérard des fiches, une forme de péripétie. Cette période irait de 1993 à 1997. Viennent ensuite s'ajouter à ce thème principal deux domaines d'action supplémentaires : les projets d'inventions et les projets sociaux, concernant la sécurité routière ou encore l'urbanisme. Ces deux types d'œuvres regroupent la plupart des fiches reproduisant simplement des dessins effectués par Bérard, au stylo bic sur des pages blanches. Certaines des inventions ont abouti à une réalisation concrète, et peuvent faire l'objet de photographies, à l'instar de *l'Arôme pénis pour préservatif*³⁶, du *Tapis de prière de survie*, ou *costume avec lequel on peut sortir en pantoufles*³⁷, complet taillé en charentaise. Il y a dans le fichier ainsi un mouvement allant de l'isolement d'un artiste obsédé par le monde de l'art, jusqu'à l'éparpillement d'un créateur dont il semble, pour reprendre la formule de Xavier Boussiron dans la préface du fichier, que « tout le concerne ». Cette partie de son œuvre voit donc Bérard délaissé quelque peu ses tentatives d'intégration forcée au profit d'une ouverture au monde. Cette réorientation de ses préoccupations se fait sur le mode de la prise de conscience d'un rejet. Les œuvres centrées sur le monde de l'art deviennent des œuvres traitant de la façon dont une personne convaincue de sa nature artistique peut assumer une telle existence en dehors des circuits traditionnels de ce milieu. L'artiste exclu par l'institution devient son nouveau paradigme, d'où sa volonté de retrouver une place dans le champ social.

Ces trois étapes, essai d'intégration, volonté d'invention et ambition sociale, sont répétées indifféremment jusqu'à la fin du fichier. L'idée de parcours s'accompagne le plus fréquemment de celle de progression, et, partant, de progrès. Or, au terme des dix années de carrière ici retracées, Bérard aboutit à un dessin d'aspirateur qui fait de la musique, et à la fiche évoquée précédemment, *Self karaoké ou Sécurité routière*. Il n'y a pas de progression dans l'ampleur des projets, ni même d'affinement des pratiques créatrices, mais un travail perpétuellement ponctuel. Il semble que le principal mécanisme permettant de construire une figure auctoriale à partir de laquelle se déploie une interprétation réside dans cette répétition bornée de thèmes limités. Le fichier offre donc, par accumulation stratifiée de documents, un squelette de récit. Il y a là l'illustration de ce notait Michel Foucault : « Le principe de l'auteur limite ce même hasard [du discours] par le jeu d'une

³⁶ cf. p. 96

³⁷ cf. p. 106

identité »³⁸. Cette question de l'auteur, la succession des fiches la problématise : on est mis en présence de deux instances, l'artiste présent physiquement dans les fiches et celui qui crée les documents, et organise le classement. Le grand nombre de pièces présentées dans le fichier pouvant être divisé en peu de catégories, on a l'impression d'assister au développement d'une œuvre qui travaille des thématiques par corrections successives. Dès lors, on est systématiquement conduit à se construire une représentation, au moins psychologique, de cet artiste, en tant que « principe » garant de la cohérence de l'ensemble, pour reprendre la terminologie de Foucault. Ce mécanisme naturel de réception est fortement problématisé par le fichier de Bérard. On peut dès lors mieux percevoir quel régime de lecture le titre du catalogue entend instaurer. Il s'agit d'obtenir du lecteur une suspension d'incrédulité, afin que la distinction des deux instances auctoriales soit mise de côté. On devra admettre, en tant que base du contrat de lecture, que l'artiste présent dans les fiches et le même qui organise le fichier. Cela revient à postuler la sincère naïveté des actions les plus sottises de Bérard, cette disposition d'esprit est la condition première pour faire fonctionner les processus mis en place. Cela étant, ce type de contrat de réception présuppose tout autant la conscience d'une certaine malice à l'œuvre. Les projets d'invention les plus incongrus s'appuient sur ce type de connivence. *Centre d'art gonflable*³⁹ est une fiche reprenant un croquis accompagné de notes manuscrites ; il s'agit d'un projet visant à multiplier les musées d'art en construisant « *des vecteurs inconscients de diffusion culturelle* », le long des chemins de fer. Le réflexe premier de lecture consiste à se représenter un artiste ayant sérieusement imaginé un tel concept, ce qui revient à considérer l'œuvre comme une production idiote : le trait est mal assuré, les ratures abondent, et surtout, le projet politique est quelque peu boiteux. La lecture seconde rapporte cette première interprétation à un discours sur l'art, et cherche à déceler ce qui dans la première interprétation peut réfléchir un trait de ce monde. On pourrait suggérer ici l'idéologie faisant de la culture supérieure socialement comme cible. Percevant que l'art contemporain a renforcé paradoxalement la fonction « magique » de l'artiste, Bérard fait en sorte de sur-représenter l'artiste afin d'exprimer ce que ce culte a de problématique, en tout cas de non naturel. Ce renforcement de la visibilité de l'auteur dans son travail est rendu sensible par nombre photographies le représentant au travail, par l'emploi de la première personne dans les textes entourant les œuvres, et par l'omniprésence de traces manuscrites (notes et dessins).

³⁸ Michel Foucault, *L'Ordre du Discours*, Paris, 1971, Gallimard, p21

³⁹ cf. p. 103

L'artiste, comme personne incarnant une pensée transcendante, est l'élément clé d'une transaction entre les différents acteurs du monde de l'art. Ainsi qu'on a pu l'évoquer en introduction, il y a chez Bérard, par son culte ironique de la figure de l'artiste, manière de Jeff Koons inversé, le constat implicite d'un échec partiel de l'avant-garde conceptuelle des années soixante. A la suite de Duchamp, les mouvements tels que Art & Language, ou Fluxus, ont aboli l'œuvre d'art, entendue comme réalité matérielle, et tenté de remettre en question le statut de l'artiste, en cherchant à supprimer le prestige commercial que le monde de l'art contemporain attribuait au modernisme⁴⁰. C'était sous-estimer la capacité de ce milieu à s'accommoder de ce type de préceptes. En réalité, l'artiste, même lorsqu'il ne crée pas d'objet matériel, a conservé sa capacité à promulguer des décrets artistiques, que les institutions valident ou non. L'art demeure ce que les artistes font, d'où leur fonction de « mage » auprès du public. L'artiste reste celui qui d'un urinoir fait une fontaine. Ce qui était sous-jacent à l'histoire de l'art est aujourd'hui librement formulé ; l'art est une forme de plus-value symbolique qu'un système social attribue, en répartissant des fonctions. L'artiste est *performer*, et par extension sémantique, on peut affirmer que ce qu'il énonce est ce qu'il fait. Le monde de l'art est structuré selon un modèle rituel, qui fixe le statut de ceux qui parlent, les règles du protocole, et l'effet souhaité⁴¹. Le catalogue de Bérard semble compiler un ensemble de documents relatifs à des tentatives d'activer ce rituel, en attribuant arbitrairement le statut d'artiste à l'auteur, simple « candidat à la vocation », selon la préface de Xavier Boussiron. On pourrait ainsi mieux saisir la fonction des innombrables inventions de Bérard, dont il semble manifestement que leur place serait plus assurée au concours Lépine que dans une galerie d'art. En tirant parti du fait qu'il bénéficie de l'étiquette d'« artiste », obtenue par ses publications dans des revues et par des participations à des expositions, il impose la présence d'objets ouvertement non artistiques, mais fonctionnels selon d'autres visées, commerciale ou sociale. Le parcours de Bérard, allant de l'imitation servile des figures dominantes de l'art contemporain à l'élaboration d'artefacts utiles, sans solution de continuité, pourrait posséder ainsi une portée critique métaphorique quant au rôle de l'artiste d'avant-garde aujourd'hui, faussement affranchi des contraintes sociales, et pourtant pris dans un échange complexe, qui prend la forme d'une transaction. Ceci étant, on se gardera de voir en Bérard une alternative radicale au système d'adoubement institutionnel de l'artiste ; il semble plutôt qu'il choisisse d'intégrer

⁴⁰ « Fluxus est ANTI-PROFESSIONNEL (contre l'art professionnel et les artistes qui vivent de l'art) » George Maciunas, Lettre à Tomas Schmitt, 1964, in *Fluxus Dixit une anthologie vol. 1*, trad. Nicolas Feuillie, Dijon, 2002, Les Presses du Réel

⁴¹ Michel Foucault, op. cit., p. 11

ce versant du monde de l'art dès le stade créatif de son oeuvre, constituant l'institution en objet spécifique de sa pratique. Ainsi, quand bien même les œuvres semblent s'éloigner radicalement de la sphère artistique, ce n'est que pour mieux pouvoir la cerner, en creux. Ce catalogue, en reconstituant le parcours d'un artiste à l'assaut du monde de l'art, peut donc se lire comme un manuel théorique expliquant la fonction artiste, dans la société des années quatre-vingt dix à aujourd'hui. Les œuvres constituées en documents des œuvres, par la transcription en fiches, deviennent les traces d'une entité intellectuelle virtuelle, l'œuvre de Stéphane Bérard. Tous les croquis, les projets, et concepts les plus incongrus ne valent pas pour eux-mêmes, mais en tant qu'ils témoignent de stratégies à l'œuvre dans la pensée Bérard. La fiche intitulée *4 idées, 2 dessins*⁴² est en ce sens décisive. Elle juxtapose sur une feuille de papier trois projets, un concept socio-économique et deux inventions. Un trait effectué approximativement au stylo sépare chaque section. Le haut de la page est occupé par une note manuscrite : « sécurité sociale pour l'électroménager/tout le parc audiovisuel. Les deux parties du bas sont des dessins, d'une couleur différente, comme si la page avait été remplie par strates successives. Les inventions sont anecdotiques, un système de remorquage de véhicule pour conducteurs ivres, et un projet de tenue « belle époque » pour les chauffeurs de la RATP, comme le sont au fond la plupart de celles répertoriées dans ce catalogue. L'essentiel ici étant la fierté de l'artiste concentrant plusieurs idées sur un seule page, avec une économie de moyens exemplaire. On nous propose donc de contempler l'état d'esprit de l'artiste, par sa technique rudimentaire revendiquée, plutôt que le contenu de la fiche. On pourrait même arguer que la quatrième idée du titre serait cette volonté de minimalisme amateur.

Trois fiches peuvent être comparées afin d'éclairer trois visions de la figure de l'auteur telle que Bérard entend, en action, la dépeindre, *Montrer mon dossier à Jean-Yves Jouannais, La nouvelle alternative, Bérard Consulting*⁴³. La première s'inscrit dans la succession des fiches au terme du groupe d'œuvres où Bérard se fait photographe aux côtés des grands noms du milieu. On pourrait y voir un élément supplémentaire de la série, il s'agit en effet encore une fois d'une photographie dans laquelle Bérard jouxte un rouage important de la sphère avant-gardiste, la légende le rappelle, pourtant le titre rompt avec les fiches précédentes. Bérard y a l'air plus assuré, presque désinvolte et blasé, à côté d'un Jouannais impassible. Cette attitude, qui contraste avec le sourire muet des pièces antérieures, indique l'appropriation du statut d'artiste par Bérard, comme si les preuves

⁴² cf p. 97

⁴³ cf. p. 98

d'intégration, que la série des *avec/with* aurait fournies, avaient suffi à le lui conférer. De manière significative, la place de cette fiche est une des rares entorses au classement chronologique (elle est datée de 1996, et est située entre deux pièces de 1994). Il y a un effet de disposition manifeste, qui nous invite à l'analyse du transfert de la fonction « artiste », en jeu dans la série précédente. *La nouvelle alternative* est une double page composée d'un portrait de Bérard, visiblement énervé, de notes manuscrites et d'une lettre envoyée par Catherine David, commissaire de la Documenta X. L'ensemble se lit dans le sens vertical de la page. Les notes de Bérard sur la première page sont un manifeste : « LA NOUVELLE ALTERNATIVE ni galerie, ni bourse, ni centre d'art ! ». Il pourrait s'agir d'une volonté de redéfinir une position de l'artiste plus intègre, en l'extrayant d'un réseau dont la raison d'être est un certain exercice du pouvoir, rétribuant les artistes, qui en retour étoffent le prestige de l'institution, en lui accordant la visibilité de ses travaux. La tentative, quoique pour le moins utopique et naïve, serait néanmoins louable. Cette lecture pourrait être valide, si la seconde page, qui reproduit la lettre de Catherine David, et apporte le commentaire « Ni Documenta ! », n'était manifestement que le bas de la première page, faisant du sursaut militant de Bérard une réaction due à son rejet de l'exposition allemande. Catherine David lui écrit : « l'équipe et moi-même avons peu de temps. Merci de réserver aux jeux TV ou à certains de mes collègues. Merci aussi de respecter mon espace privé ». Comme dans l'exemple précédent c'est la disposition qui détermine le fonctionnement de l'œuvre. En divisant la page en deux parties, dont la première pourrait très bien fonctionner de manière autonome, Bérard met en question la place de l'artiste et sa subordination au réseau institutionnel. Le dispositif, de surcroît, s'appuie sur l'idée de récit, en mettant en scène de manière déceptive un tournant dans la carrière de Bérard. C'est néanmoins ce manifeste qui, en partie, programme les efforts de Bérard pour s'ouvrir sur le reste du monde. Parmi les œuvres montrant un Bérard en quête d'utilité sociale, on peut retenir la fausse publicité pour le service téléphonique *Bérard Consulting*, qui entend pallier le jugement esthétique défaillant de la majorité des gens. Cette œuvre est exemplaire de nombreuses pièces du fichier, en ce qu'elle feint de sortir du carcan institutionnel pour s'adresser au public dans son ensemble ; en réalité, les conditions de réception sont telles que ces appels vers l'extérieur restent circonscrits aux milieux habituels. Ils se voient mis en position de spectateur face à l'objectivation du constat, qu'ils partagent à juste titre, de la faible diffusion des outils de compréhension de l'art contemporain, constat ici converti humoristiquement en argument de domination justifiant le paiement d'un service. Ce type de pièces illustre la volonté de Bérard de ne pas

chercher à penser une sortie de l'art contemporain, contrairement aux avant-gardes des années soixante, mais à mettre en place des dispositifs réflexifs en vue, peut-être, de modifications internes. Les artistes ayant voulu abolir les distinctions entre l'art et la vie, Fluxus en tête, ont toujours adressé leurs manifestes aux structures établies de l'art. Ainsi, on constate que le parcours de Bérard, généré par la disposition des fiches dans l'espace du catalogue permet, au-delà de l'analyse ponctuelle des œuvres, de rendre compte de problèmes au cœur de son travail. L'artiste, l'institution le recevant sont convoqués de diverses manières afin de noter des contradictions, des impasses et des abus de pouvoir. Le projet avoué de « rectification » trouve donc un premier écho dans la simple constitution d'un parcours.

Le fichier serait donc, par son aptitude à construire, par simple accumulation de documents, une œuvre cohérente, et donc une figure d'auteur, un moyen de développer une parole double. Il y a en chaque fiche, à la fois le propos contenu dans les œuvres, que le lecteur synthétise en une pensée dont il pense pouvoir suivre l'évolution, pensée fictive en somme, et, par la nature réflexive clairement indiquée, ce que cette pensée invite à déduire du monde de l'art, le contexte qui motive la carrière de l'artiste Bérard. Cette pensée fictive est un discours difficile à cerner, elle constitue l'intention objective, celle qui se déduit de la fiche, mais n'est pourtant pas le dernier mot de l'œuvre. Il faut l'attribuer à un personnage, que Bérard feint d'être. La question de la part de fiction sera détaillée dans la troisième partie. Contentons d'admettre que la mise en série crée un parcours fictionnel d'artiste, mis en scène par Bérard, et interprété par lui-même. Ainsi, le lecteur est en présence d'un réservoir de discours qu'il lui incombe d'activer par l'interprétation des différentes fiches, des différentes propositions. Il reste néanmoins à établir clairement comment, au sein de la page, peut se déployer un discours précis.

1.3 les « propositions opératoires » sont la traduction d'une pratique artistique basée sur l'idée de test.

Si le fichier permet une lecture narrativisée suivant le parcours d'un homme, il n'en constitue pas moins un inventaire, ce qui présuppose une absence de distinction dans le classement, forme sans doute héritée des canons formels de son ancienne revue, *Doc(k)s*⁴⁴. La polysémie du titre incite également à effectuer une telle lecture, faisant du boîtier

⁴⁴ Philippe Castellin, *Doc(k)s mode d'emploi*, Romainville, 2002, Al Dante, p.117

rempli de fiches un état des lieux sous forme de vrac. Les notes présentes au dos du boîtier nous invitent de même à considérer le catalogue comme un « ensemble » de « propositions extrêmement opératoires de toutes natures ». On sait que Joseph Kosuth, dont on peut aujourd'hui mesurer l'importance décisive sur l'histoire de l'art conceptuel et de ses rapports avec le langage, voulait abolir le terme d'œuvre pour lui substituer celui de « proposition ». Chaque fiche renferme une idée, une assertion théorique répondant aux critères de sa discipline. Une proposition serait un moyen de faire coïncider, en un fait de langage, un thème et un propos sur ce thème. Pour comprendre le fichier, il faut donc saisir les thèmes, avant de savoir ce que Bérard en dit, ou même de savoir en quoi une fiche peut « dire » quelque chose. On peut relever une série de thèmes se subsumant sous la question globale des rapports à l'institution artistique : le problème de l'utilité sociale de l'artiste, de la valeur et de la diffusion de la culture dans le monde environnant, de la créativité opposée à la création, entre autres idées convoquées dans le catalogue. Au-delà du constat factuel, la fiche indique de plus une pensée sur ces thèmes, un point de vue. Affirmer que toute fiche contient une proposition c'est par conséquent affirmer que toute fiche est entièrement descriptible verbalement, ce qui n'est pas le cas de toute œuvre d'art. Cette activité serait assimilable à un travail d'interprétation. Il s'agit de sélectionner les informations que l'on juge essentielles et de les transposer dans un langage étranger. Le problème étant, en particulier dans le cas de Bérard, que le critère de sélection est délicat à cerner. La proposition réside-t-elle dans l'action représentée ou dans la représentation de cette action sous forme de fiche ?

Une proposition offre à la réflexion un énoncé dont il convient d'étudier le degré d'adéquation avec son domaine d'application. Assimiler le fichier à un ensemble de propositions revient par conséquent à faire d'une fiche un énoncé appelant un jugement. La procédure consistant à soumettre l'énoncé au jugement est un test. Le jugement est rendu par les représentants du savoir relatif au domaine d'application, les membres d'une institution en somme. Le travail de Bérard peut donc être décrit comme l'élaboration de tests visant à déclencher le jugement de l'institution. Il soumet des objets à la considération d'un milieu, afin de constater ce qui se joue dans la promulgation de ce jugement. Le domaine d'application de ces propositions est toujours le monde de l'art. Mais toutes n'interrogent pas de la même manière ce domaine. Les tests employés dans *Ce que je fiche* relèvent en effet de plusieurs catégories. On peut noter le recours à la démarche administrative, dont la fiche témoigne en reproduisant les courriers officiels, parfois accompagnés de photographies de l'installation (en galerie) subséquente. Ces pièces

interrogent une institution à partir d'autres institutions, témoin *attempt to participation in the the 1998 Winter Olympic games in Nagano (Japan) under the colours of the Gabonic republic*⁴⁵. Cette double fiche réagence les éléments les plus importants d'un dispositif que Bérard avait présenté sous forme d'une installation. Celle-ci soumettait au regard de l'amateur d'art les lettres reçues ou écrites par Bérard concernant sa volonté de devenir gabonais, afin de prendre part aux jeux olympiques d'hiver. Bérard donne à réfléchir, par l'étrangeté de sa requête, l'étrangeté de sa position dans le champ artistique. Il suggère que l'admission dans le monde de l'art n'est plus incongrue qu'une requête de nationalité. Ceci pourrait être une interprétation de la proposition, nonobstant la portée simplement comique. Un autre type de proposition peut être repéré, celui des actions. La fiche se doit de documenter les aspects de la performance indispensables pour comprendre ce dont il retourne : le contexte, la nature de l'intervention, et son sens, en cas d'incongruité trop poussée. La fiche rendant compte de la *danse de séduction devant galeriste* participe de cet effort pour rendre intelligible dans l'espace de la page le contenu d'une vidéo où Bérard, affublé d'accessoires grotesques, exprime son dépit, après avoir exécuté une parade absconse devant le domicile d'une galeriste, peu convaincue. La nature propositionnelle est sensiblement la même que lors de l'exemple précédent. Il s'agit de soumettre une tentative manifestement saugrenue d'intégration au monde de l'art au spectateur, afin de donner à penser les conditions réelles d'inclusion dans la sphère de l'art. On peut enfin constater que la majorité des propositions du fichier prennent la forme de projets, sous l'apparence de la note manuscrite ou de la page de présentation, comprenant au moins un dessin schématique et une légende synthétique. La nature propositionnelle, consécutive à l'acte de publication (ou d'exposition) y est donc redoublée par la proposition technique et pratique contenue explicitement dans l'idée représentée.

La prédilection de l'art conceptuel pour la fiche provient du langage propre à ce médium. La fiche est asservie à une fonction, à un travail ; elle articule la pensée. L'art conceptuel se pose comme héritier des pensées philosophiques anglo-saxonnes post-Wittgenstein, et la fiche, outil de classement, sert une visée constructiviste du langage. Dès lors, il faut qu'elle offre un mode de retranscription commode pour exprimer les idées. Nécessairement synthétique, elle doit délivrer son contenu selon des règles simples. Elle permet en conséquence la constitution d'un objet attentionnel efficace. De fait, les photographies contenues dans *Ce que je fiche* font la part belle à la frontalité, qui implique

⁴⁵ cf. pp. 91-92

une volonté de lisibilité totale, les croquis font de manière récurrente appel aux schémas, qui mettent à nu des structures et rendent les intentions objectives explicites, et les textes inscrits dans la fiche relèvent souvent de l'explication, voire de l'aveu. La vidéo *Pardon*⁴⁶ est de ce point de vue significative d'une pratique qui se veut de plain pied avec son lecteur potentiel. Bérard s'y représente face caméra accompagné de sa femme en récitant la liste de ses actions les plus honteuses. Il explique quelle était l'action, son but et comment son échec s'est traduit. La fiche est composée d'une image extraite de la vidéo, sous laquelle peut se lire la retranscription de son texte. La confrontation de cet outil de travail gouverné par une exigence pratique avec le champ de l'art contemporain devient vraiment paradoxale. La fiche se veut entièrement et immédiatement intelligible, l'œuvre d'art conceptuelle exige une interprétation. La lecture d'une fiche est indissociable de la saisie d'un sens. Il n'y a pas de place pour une exégèse symbolique intervenant après la vision de l'œuvre. Ce que l'on cherche à saisir c'est au contraire la raison d'être de l'œuvre. Prenons le croquis représentant une douche moussante (par opposition au bain moussant). On comprend immédiatement la nature de la chose représentée, un projet d'invention, ainsi que son but, améliorer la vie quotidienne. Et pourtant, dire cela ne résout en rien le problème de l'œuvre. Cela réside en partie, comme le note Jean-Marie Schaeffer⁴⁷, au fait que l'objet perçu est toujours perçu en tant qu'objet d'une classe déterminée. En l'occurrence, on appréhende le contenu de la fiche compte tenu de sa nature artistique, et plus spécifiquement en tant qu'art conceptuel. Dès lors, le lecteur s'attend à une œuvre appelant un décryptage, alors que la fiche semble effectuer ce même travail. Il n'y a plus de traductibilité herméneutique à effectuer. Une fiche en particulier montre l'inanité d'une démarche interprétative, elle est intitulée justement *ambiguity*. Elle se compose simplement d'une photographie présentant un Bérard visiblement hilare en porte-jarretelles. Le jeu introduit étant précisément que rien n'est à déduire de cette image. Bérard emploie son alter ego fictionnel pour signifier que la notion même d'ambiguïté en art repose essentiellement sur l'ostentation de traits spécifiques connotant l'indécision, et partant, la profondeur. La fiche selon Bérard ne fait que montrer la façon dont elle doit être lue. Il apparaît que les propositions sont moins les œuvres contenues que les processus que le lecteur enclenche pour les valider en tant qu'œuvres d'art, guidé par la mise en fiche. C'est pourquoi le centre d'intérêt se déplace du sens des œuvres à leurs conditions de réception.

⁴⁶ cf. p. 84

⁴⁷Jean-Marie Schaeffer, « Système, Histoire et Hiérarchie, le paradigme historiciste en théorie de l'art », in *Majeur ou Mineur ?*, Paris, 2000, éd. Jacqueline Chambon, p256

La fiche étale sur la page les différents éléments qui permettent l'appréhension de leur intérêt, et, en considérant la fiche comme l'œuvre même, on comprend que ce que Bérard offre à notre regard c'est le mécanisme de constitution d'un objet en œuvre d'art. Les propositions sont donc les différentes tentatives de validation par l'institution de projets en œuvres d'art. Bérard objective les préjugés et les automatismes d'interprétation qui entrent en compte dans l'élaboration du jugement artistique.

De la biographie à l'étude, il n'y a souvent qu'un pas, Nelson Goodman le signale dans un texte consacré à l'idée de récit en peinture : « il suffit de réordonner l'histoire, en classant les épisodes selon la signification qu'ils présentent en tant que symptômes, (...) pour qu'elle cesse d'être une histoire et devienne une analyse. »⁴⁸. *Ce que je fiche* mêle ainsi les deux aspects, puisque la succession des travaux d'un artiste se mettant en scène trace un récit qui vaut également comme réflexion sur cette même fonction. Ce qui est en jeu c'est une étude de la constitution du jugement artistique ; une étude de la réception propre à l'œuvre de Bérard pourrait être développée, portant sur la structure de son contexte social et sur ses implications théoriques.

⁴⁸ Nelson Goodman, *L'Art en Théorie et en Action*, 1984, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, 1996, L'Eclat, coll. Tiré à Part, pp22-23

2. L'œuvre d'art et son entourage : Bérard à l'assaut de son monde

« le village méridional de Sauve, où je suis né en 1926, est le lieu de naissance de Florian, un fabuliste du dix-huitième siècle. « Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, chagrin d'amour dure toute la vie. » (je pense que c'est lui qui a écrit cela. Et aussi « partir c'est mourir un peu. »). En 1964, alors que je buvais un verre au café du commerce (chez Béru)- un des deux cafés de Sauve- j'ai entendu le patron, Monsieur Serret (alias Béru), déclarer à une charmante touriste suisse : « Sauve est la terre des poètes. » « Vraiment ? Lesquels ? » « Eh bien, d'une part Florian. Et d'autre part (me désignant) Robert, là-bas. »
Robert Filliou, « ceci sera un multilivre », *Enseigner et apprendre les arts vivants*

Les travaux de Bérard radicalisent la problématique de l'art conceptuel des années soixante, en étendant la remise en question philosophique de l'essence de l'art à celle, sociologique, de la valeur de l'art. Ce qui le préoccupe n'est pas tant une définition de l'art, fût-elle relativiste, qu'une compréhension des mécanismes d'appréciation de pratiques, dont il n'est finalement pas même utile de décider si elle relèvent du monde de l'art. Le fait d'y être présentées suffit à les constituer en œuvres d'art. Puisque le problème épistémologique de la nature artistique ne se pose plus, celui de la hiérarchie des œuvres devient pour sa part plus obscur. Il semble qu'une sanction institutionnelle tacite établisse la répartition des honneurs, selon des critères que Bérard cherche à mettre à jour.

L'institution est présente à différents niveaux dans sa pratique, en tant que structure de réception, lieu d'enregistrement de l'action, sujet des propos tenus par l'artiste dans une fiche, destinataire d'un courrier, voire personne réelle interpellée par Bérard. Le fichier, contrairement à la singularité d'une œuvre ponctuelle, permet, par son aspect accumulatif de construire une représentation globale du milieu dans lequel opère Bérard. Cet aspect est décisif pour une pratique dont les actions reposent sur des interactions avec le milieu de réception. *Ce Que Je Fiche* comporte ainsi son propre champ en son sein, qui fixe les fonctions de ses différents agents, repère certains des lieux où se joue l'avant-garde, et problématise ainsi son fonctionnement. On peut le voir face aux critiques, en particulier Jean-Yves Jouannais, aux écoles, celle d'Avignon en vérité, avec d'autres artistes (citons pêle-mêle Ben Vautier, César, John Giorno, Nathalie Quintane, ou Jacques Sivan), et on peut lire les courriers des organes étatiques qui s'adressent à lui, comme le font les galeristes, Jean-Jacques Lebel, Paul Devautour⁴⁹ ou Catherine David.

⁴⁹ Paul Devautour est un faux galeriste, mais aussi et surtout un vrai artiste dont le travail consiste à créer une collection imaginaire d'œuvres.

Qu'appelle-t-on institution ? Il ne s'agit pas seulement d'un organe officiel du pouvoir, pour le cas du monde artistique avant-gardiste, mais plutôt de réseaux de codes autonomes, qu'objectivent les centres émanant de l'Etat, sans en être les auteurs initiaux. Des relations se mettent en place entre les différentes instances, relations de discours que Bérard perturbe par son action de mise en question naïve. L'enjeu de cette institution est la détention d'un pouvoir. Ce pouvoir peut être appelé « art » ; il définit une légitimité. Il convient alors de situer le livre de Bérard dans ce jeu incessant. De simple catalogue, vitrine qu'il est réellement, il se meut en un véritable objet critique réflexif imposant une série de replis interrogateurs mettant en exergue des modes de fonctionnement de ce que l'on peut appeler, à la suite de Bourdieu, une « institution sociale »⁵⁰. Sans qu'aucune autorité clairement assignable n'en soit dépositaire, une forme de régulation s'exerce à l'insu des personnes composant cet ensemble social, Bourdieu le notait à la suite d'une enquête sur le public des musées. Il constate une prééminence des catégories sociales privilégiées dans ce jeu de fixation des normes tacites de goût, explicable par une capacité à comprendre intuitivement les œuvres exposées, sans recours à un ornement critique ou à un guide. Cette capacité est le fruit d'une instruction, intériorisée comme un inconscient freudien, qui permet d'appréhender le langage nécessaire à l'intelligence de cette pratique. Ce langage est une convention héritée d'une tradition universitaire, et surtout, culturelle. Il apparaît que ce schéma de perception est appliqué par Bérard, mais sur un plan projectif. Il y a en effet le constat que l'avant-garde, pourtant d'ordinaire considérée comme hors des conventions de jugement régissant un milieu, en avance sur les règles, et pouvant les bouleverser⁵¹, obéit aux mêmes mécanismes grégaires de discours, à ceci près qu'il ne s'agit pas d'accorder des règles de reconnaissance mais plutôt de projeter dans des travaux donnés les règles productives de demain, compte tenu de celles d'hier. Le besoin de transgresser le code institutionnel est intériorisé dès le stade de production, et devient même pour la critique d'art un élément normatif de la démarche. L'art contemporain se distingue de l'art en général par rapport au critère d'évaluation d'un succès. L'art contemporain ne mobilise pas les foules, c'est un fait, explicable pour de nombreuses

⁵⁰ Pierre Bourdieu, en collaboration avec Alain Darbel, *L'Amour de L' Art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, 1969, Editions de Minuit, p.73

⁵¹ Bourdieu conçoit l'art contemporain comme en avant du code social et apte le faire évoluer, et ainsi à faire évoluer les outils de perception de l'institution : « L'inertie propre des compétences artistiques fait que, dans les périodes de rupture, les œuvres produites au moyen d'instruments artistiques d'un type nouveau sont vouées à être perçues au moyen d'instruments de perception de type ancien ceux-là même contre lesquels elles ont été constituées ». op. cit., p78

raisons qui ne nous concernent pas directement. Toujours est-il que la sanction du succès se juge au sein d'un groupe de quelques acteurs du milieu, exclusivement. La valeur transactionnelle de cet art donc très importante, puisque chaque individu y prenant part, l'artiste comme le commissaire d'exposition ou le critique, qui doit pointer du doigt les endroits où va l'art du futur, engage sa crédibilité personnelle autant que professionnelle. C'est en cela qu'un discours produit par une doctrine se distingue d'un discours scientifique, selon l'analyse de Foucault telle qu'exposée dans son sa leçon inaugurale au collège de France⁵². La doctrine garantit à celui qui entreprend de la perpétuer le maintien de son statut au sein de la communauté. Un directeur de centre d'art peut d'ailleurs faire l'objet de récompense au même titre qu'un artiste. Ainsi, la direction du Magasin de Grenoble fut saluée lors de la biennale de Venise en 1993⁵³. La question de l'accord devient pour eux primordiale, et extrêmement difficile, puisque nécessairement informulée. Dès lors, il s'agit de rechercher sur quel terreau conceptuel peut se fonder une entente entre différents discours dans un milieu donné.

On s'attachera donc plus particulièrement à comprendre comment Bérard rend compte de la question du primat du discours dans l'élaboration de l'œuvre, avant d'essayer d'élucider son rapport à l'économie, et enfin de tenter de synthétiser l'action opérée par Bérard sur la notion de valeur, pierre d'angle de l'évaluation hiérarchique en art.

2.1 La difficulté bornée à assimiler la distinction, entendue comme paradigme du goût, fonde l'action de Stéphane Bérard

Si *Ce que je fiche* offre une réflexion sur la place de l'artiste aujourd'hui dans la société, il est également patent que ce catalogue soumet le jugement esthétique du lecteur à une série d'épreuves, qui conduisent à interroger la formation du *goût*, cette valeur qui sert de rempart entre les partisans d'une essence de l'art et les relativistes les plus révolutionnaires. Ce goût est une notion dont le contenu est à redéfinir selon le contexte, à chaque emploi ; il ne désigne pas une faculté simplement entretenue par la fréquentation assidue des œuvres classiques. Le goût reflète un type de jugement immédiat s'appuyant, non pas sur des analyses précises, mais sur une saisie première de l'objet selon des catégories de langage implicites, des discours intériorisés. Toute production artistique,

⁵² Michel Foucault, op. cit., pp. 44-45

⁵³ Ajoutons à titre d'anecdote l'existence de l'Oscar du mécénat, notamment décerné au Nouveau Musée de Villeurbanne en 1982

avant-garde ou non, est toujours perçue en rapport à une doctrine l'englobant, et la définissant. Le goût serait donc un automatisme dans la détection du degré d'adéquation à la norme. L'art d'avant-garde, entendu comme catégorie permettant l'appréhension d'une production donnée, offre une particularité : la transgression de la norme fait partie de son système d'évaluation. On accorde un primat à la nouveauté, à l'originalité, ce qui revient à en faire une norme négative. Le goût semble donc toujours être tributaire de naturalisations théoriques diverses, qui ne se décèlent plus consciemment. Bérard interroge minutieusement ces naturalisations, et essaye de provoquer des prises de conscience.

L'univers de destination du fichier est univers conquis par avance. Le catalogue étant estampillé institutionnellement, il sait qu'une lecture avertie l'attend. Cet univers de destination est le monde de l'art, c'est-à-dire un ensemble de lecteurs spécialistes, dont les habitudes de réception sont spécifiques. On peut remarquer que ces conventions de lectures sont contenues dans les fiches mêmes. En d'autres termes, le public qui lira le catalogue postule la légitimité de certaines catégories qui opèrent des distinctions dans le champ de l'art. Bérard les reproduit, mais feint une absence de discernement ; on peut relever parmi ces catégories l'opposition de l'art au commerce, l'opposition de l'art à l'utilitarisme social, ou encore la séparation du grand art et de l'art populaire. A l'instar de Jean-Marie Schaeffer⁵⁴, Bérard semble se refuser à accepter tout de go ces catégories. C'est pourquoi des œuvres telles que *coupe de champagne anti-UV* ne distingue pas d'une simple satire de la bourgeoisie sous forme d'un dessin caricatural. De même, *déguettoisation*, mélange infographique de photographies de bidonvilles et de campings, n'est visiblement pas différente d'un projet social utopiste symboliquement simpliste. Bérard fait basculer dans la sphère du conceptuel des objets qui connotent d'autres champs de la création artistique, dont la valeur symbolique sociale est nettement inférieure. Un plan de rénovation sociale commandé par une mairie vaut moins en prestige qu'une installation s'inspirant de la société financée par un centre d'art.

Le jugement de goût procède donc par tri. Il opère des distinctions entre ce qui peut recevoir le titre de production artistique, et ce qui ne rentre pas dans cette catégorie. Le goût délimite un ensemble définitoire. Mais la constitution de ce goût est problématique. Il n'est pas exclusivement tributaire du passé de la discipline ou des opinions de la critique d'art. Il y a un jeu entre les organes officiels, les galeristes, qui représentent les artistes, et les critiques. Le rapport entre les différentes institutions est réglé de façon à produire du

⁵⁴ Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p270

jugement. Ce jugement consiste, ainsi que nous avons pu l'évoquer auparavant, en deux énoncés : une certification artistique et une évaluation hiérarchique. La complexité de ce jugement réside dans le fait qu'il se forme à partir d'instances diverses et dont les rapports ne sont pas stables. Une finalité les unit : maintenir la capacité à attribuer la légitimité artistique. Certaines instances s'appuient sur des discours affectifs, le public bourgeois en somme, d'autres, sur une connaissance culturelle, d'une science de l'art en somme. Il apparaît au fil des fiches que Bérard lui-même joue sur les deux registres : l'humour et le purement conceptuel. Chaque œuvre semble justiciable de deux lectures : l'une consiste à considérer l'œuvre comme une plaisanterie, l'autre consiste à chercher quels sont les enseignements de l'action. Elles ne sont pas antithétiques. Leur coexistence permet même un fonctionnement pour différents modes de discours. Il n'est pas rare à la sortie d'une projection d'un de ses films, ou après une performance, d'entendre des spectateurs apprécier (positivement ou non, peu importe) l'œuvre selon des perspectives diamétralement opposées : comme un spectacle comique, pas très différent au fond d'une plaisanterie potache adolescente, ou comme l'insertion d'un spectacle comique au sein d'une manifestation artistique (lecture conceptuelle de l'œuvre). Il ne faudrait pas minimiser l'importance de la première acception de l'œuvre, elle interagit avec la seconde. Il importe que les blagues incluses fonctionnent réellement, que les calembours soient suffisamment bas pour qu'ils soient perçus avant tout en tant qu'intentions comiques. Le fondement du personnage Bérard sur un mode fictionnel permet cette posture de non discernement des valeurs. On pourrait mieux caractériser l'opposition des deux interprétations en s'inspirant des deux régimes de réception que distingue Benjamin dans son essai sur la reproductibilité de l'œuvre d'art⁵⁵. Des procédés tels que le calembour ou le ridicule mettent en branle une réception « de distraction » qui s'adresse au grand public, entendu comme « masse », selon la terminologie du penseur allemand. L'idée principale de Bérard consiste à déclencher ces réflexes de lecture dans des milieux dont les critères réceptifs sont issus de l'autre régime, celui des spécialistes. On peut là voir un jeu primordial engagé par Bérard entre deux instances fondamentales du jugement de valeur artistique, le public et le spécialiste. Bien entendu, on se doit de garder à l'esprit que ces œuvres se destinent principalement au public spécifique de l'art contemporain, public qui relève du spécialiste, partageant une culture ainsi qu'un propos sur cette culture. Bérard

⁵⁵ Walter Benjamin, op. cit., p. 217

cherche ainsi à perturber les habitudes de réception, en niant naïvement des distinctions tenues pour vraies *a priori*.

Il n'est pas le seul à travailler selon cette méthode, les ouvrages le citant en témoignent. Ces livres traitent de tendances globales de l'art, et prétendent en dégager une logique jusqu'alors inaperçue ou mésestimée. La position de Bérard dans ces courants semble moins celle d'un rouage supplémentaire du mouvement que celle de témoin. Que ses travaux les plus dénués de « talent » suscitent le plus grand volume de discours apparaît plus comme une validation implicite de la nature opératoire annoncée sur le boîtier. Il est également significatif que les théories utilisant ses œuvres comme symptômes d'un fait général décelé par l'auteur perspicace ne soient pas tout à fait compatibles entre elles-mêmes. Puisque Bérard met en demeure le spécialiste de prouver sa qualité de spécialiste, ses travaux deviennent le reflet des visées projetées en eux. Ils sont des appels à production de discours. Immédiatement après avoir dépassé le premier régime de lecture, la réception populaire, il faut produire un énoncé théorique permettant de le congédier aussi vite, afin de restaurer l'œuvre dans son statut artistique, acquis d'avance. Ceci étant, on ne peut accepter ce soi-disant « dépassement » de ce qui dans certains cas est simplement un test. La plaisanterie vaut toujours comme plaisanterie. Même perçue ensuite comme acte subversif interrogeant les limites de ce qu'on appelle art, elle reste un simple calembour mal écrit. La fiche *wall instruments*⁵⁶ offre un cas typique de page reprenant un projet incongru d'invention bérardienne. Il imagine un mode d'intégration des instruments de musique dans l'espace quotidien. Un slogan est noté dans le cartouche, « des espaces pour jouer ». La concision et le sérieux gnomiques de cette phrase permettent une lecture satirique du projet faisant de la fiche une manière de railler les tenants d'une intégration de l'art dans notre vie quotidienne (il n'est pas interdit de songer aux manuels éducatifs que Robert Filliou écrivait⁵⁷). Néanmoins, que faire du calembour « entrée des harpistes » légendant un projet de porte en forme de harpe ? Faut-il lui nier toute efficacité comique ? C'est dans cette hésitation que réside le brouillage. Le troisième niveau d'appréhension serait donc celui du simulacre d'interrogation philosophique, maquillant une expérience à teneur plus fortement sociologique, visant à confronter les deux premières lectures. On serait en présence d'un test relevant d'une épistémologie de la réception, cherchant à mettre en évidence des réflexes devenus naturels. L'ouvrage de Jouannais est à ce titre le

⁵⁶ cf. p. 100

⁵⁷ Robert Filliou, *Enseigner et Apprendre les Arts Vivants*, 1970, New York, Verlag Gebr. Konig, traduit en français en 1998, Paris/Bruxelles, Archives Lebeer Hossman

plus significatif : il fonde sa lecture de Bérard sur une volonté de l'intégrer à une révolte des artistes contre l'*establishment* bourgeois, en d'autres termes, il imagine Bérard toucher une frange sociale inexistante : « le propos consiste pour l'essentiel à contester toute pose approchant plus ou moins frontalement les canons de la supériorité, tout ce qui permet le surplomb, dispense l'arrogance »⁵⁸. Conception particulièrement paradoxale compte tenu du fait que le constat de refus de supériorité fonde une autorité critique supérieure. Bérard cherche plutôt à faire surgir l'investissement de *valeurs* dans l'œuvre, en se gardant bien d'en donner lui-même. Dans ce dessein, la constitution d'un personnage d'artiste naïf permet de faire apparaître comme addition artificielle toute interprétation savante. Face à une œuvre de Bérard, « croûte » conceptuelle, on est forcé d'investir des concepts savants pour redonner de la valeur à ce qui manifestement n'en a pas, ou feint de ne pas effectuer de distinction. Dès lors, chaque fiche est un défi pour le lecteur, chargé de rendre raison de croquis désespérément vides de qualités. On en vient à réaliser que le fichier, par son dispositif accumulatif à peine organisé et thématiquement très limité⁵⁹, rend lisible les propres efforts du lecteur pour faire basculer les œuvres dans la sphère plus acceptable de l'avant-garde, quand bien même un simple jeu de mots serait représenté.

S'engage donc un rapport dialectique entre lecture littérale de l'œuvre et lecture conceptuelle. Ce lien conflictuel problématise le rapport de Bérard au discours théorique. Ce dernier est présent à plusieurs niveaux : dans l'élaboration de l'œuvre, en tant qu'hypotexte, dans la nature processuelle de l'œuvre en tant que lecture de second niveau croyant rendre compte de l'œuvre, et à la fin du protocole en tant qu'explication du fonctionnement global. Le catalogue réitère ce schéma à chaque page, et donc constitue un objet multiple systématisant le projet. Il rend perceptible plus facilement l'opération de brouillage initiée par des actions éparpillées.

Le discours théorique, apanage des spécialistes de l'œuvre d'art, est donc mis en exergue par Bérard, en tant qu'il est la condition d'inclusion dans l'ensemble dit « artistique ». Si l'œuvre peut satisfaire une disposition théorique préexistante, la confirmer ou l'infirmer polémiquement, elle remplit le critère définitoire. Il s'agit, pour réemployer la terminologie de Pierre Bourdieu, de s'assurer qu'elle accepte de jouer le « jeu » du champ artistique⁶⁰. Ce champ artistique, Bourdieu l'appréhende comme un système de croyance collective, dont les relations entre les différents agents seraient calquées sur un système

⁵⁸ Jean-Yves Jouannais, op. cit., p. 165

⁵⁹ L'évolution générale du fichier tend à accentuer cette limitation, passé 1999, seuls les projets d'inventions sont représentés.

⁶⁰ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art*, Paris, 1992, Editions du Seuil, p.373

religieux. L'enjeu symbolique est la légitimité artistique, un *leadership*. En faisant des agents du milieu, et donc du monde de l'art vu à travers ses incarnations, l'objet même de ses premières œuvres, Bérard indique que cette lutte pour la légitimité artistique est la raison d'être unique de l'avant-garde. Plutôt que de proposer des pièces abscones, polémiques ou académiques, il fait directement de la présentation de son dossier au critique, Jean-Yves Jouannais en l'occurrence, une œuvre de plein droit. Bourdieu nomme « *illusio* » l'adhésion au jeu qui fonde le fonctionnement du champ⁶¹. Bérard constitue l'« *illusio* » en cible de sa pratique, en essayant de la cerner dans ses manifestations : conférences de presse (*Cierge magique*), école d'art (*inscription dans le social*), critique d'art (*Montrer mon dossier à Jean-Yves Jouannais*), jusqu'aux galeries (*New Alternative*, ou *with/avec Bernard Blistène*). Et s'il semble délaisser cette veine au fil de sa carrière, au profit d'un rapport supposément direct avec la société comprise dans son ensemble, c'est toujours compte tenu d'un public de spécialistes et de collectionneurs d'art.

2.2 La figure de l'artiste et ses relations avec la société : entre volonté d'intégration et incompréhension, Stéphane Bérard reste indécis

La question de l'institution est omniprésente en creux : plus sa carrière avance, plus Bérard présente des projets dont l'objet est extérieur au monde de l'art : ce faisant il cerne sa spécificité. Le monde de l'art inculque le goût, qui attribue ou refuse la légitimité aux œuvres. Cette légitimité recherchée offre un surcroît de valeur. Cela revient à dire que plus une offre satisfait les exigences de son domaine d'application spécifique, plus elle devient importante sur le plan social dans son ensemble. L'art d'avant-garde n'est pas coupé du monde économique l'environnant, et le monde de l'art, entendu comme structure d'attribution de valeur est son mode même d'intégration. C'est pourquoi les organismes les plus désintéressés sont appelés à jouer un rôle dans cette transaction incessante. Les directeurs de centre d'art français ont publié, de leur propre initiative, en 1992, un ouvrage résumant sous forme d'articles classés alphabétiquement l'organisation de leur milieu, il s'intitule *De A à Z Les Centres d'Art Contemporain*⁶². À l'article « collectionneur », on peut lire « le centre d'art, en raison de sa vocation publique et pédagogique, ainsi que de sa neutralité commerciale, se trouve être un relais entre les artistes et le marché de l'art »⁶³.

⁶¹ Pierre Bourdieu, op.cit., p.373

⁶² *De A à Z les Centres d'Art Contemporain*, collectif, Paris, 1994, DCA/Flammarion 4

⁶³ *De A à Z les Centres d'Art contemporain*, p. 94

Cette phrase, paradoxale à plus d'un titre, trace un lien direct entre la diffusion, comprise comme visée pédagogique, qui implique une critériologie très spécifique basée sur des concepts tels que le désintéressement et la gratification intellectuelle, et l'attribution de la valeur commerciale la plus concrète. C'est dire l'extension du concept de valeur dans ce champ. Les centres d'art cristallisent le sens politique du monde de l'art, qui n'est pas une sphère autonome. Ils bénéficient de surcroît depuis les années quatre-vingt d'un véritable appui gouvernemental, qui s'est traduit par l'éclosion de centres régionaux fortement subventionnés, tels le Capc de Bordeaux, l'Elac à Lyon, ou encore le Consortium de Dijon⁶⁴. Ils contribuent à faire exister les œuvres, de manière intrinsèque en finançant leur production et en fondant leur statut avant-gardiste, et dans le même mouvement constituent cette accession au statut d'œuvre d'art en une valeur commerciale. Que serait la fontaine de Duchamp sans son environnement, si ce n'est une pissotière de plus ?

Le fichier entend souligner ce type de fonctionnement. Il semble que le constat de la mécanique commerciale de l'institution artistique constitue un point commun entre Bérard et Fluxus. La différence réside dans la manière de l'intégrer à sa pratique artistique, dans une perspective de résistance. Fluxus choisit de produire les pièces en apparence les plus éloignées de la qualification d'œuvre d'art, de façon à en rendre l'exploitation commerciale impossible ; l'histoire leur donnera tort. Maciunas choisit de mettre en exergue le fonctionnalisme comme antithèse de l'art des musées, qui s'offre à la pure considération esthétique. Cette position n'a pour principal effet que de prouver la flexibilité de la catégorie esthétique. Bérard en revanche choisit de mettre l'accent de manière outrancière sur le fonctionnel, entendu naïvement comme ce qui est utile pour la vie de tous les jours. Ses projets, voire ses objets manufacturés lorsque le processus est développé de manière complète, tel le *Tapis de prière de survie*, sont déjà conçus pour être commercialisés, et peuvent être achetés (mais en tant qu'œuvres). Il y a l'idée que ses travaux pourraient s'intégrer au champ social de manière non-parasitaire, idéal fluxusien par excellence, pris ici au pied de la lettre, jusqu'à l'absurde. Les projets empruntent des codes à la publicité. Cela inclut l'utilisation de slogan, le recours à la frontalité photographique, et à l'universalité utopique de l'apparat textuel. Or, d'ordinaire, l'exploitation économique des œuvres d'art relève du non-dit, du tabou. La posture de naïveté, propre à la fictionnalisation de Bérard par lui-même, rend la transgression de ce tabou en apparence inoffensive, puisque les projets d'invention sont anecdotiques, voire

⁶⁴ *De A à Z*, article « structures », p. 284

inutiles, dans une perspective d'édification de la société. Œuvres d'art présentés en tant que telles, le catalogue étant le témoignage de leur exposition au FRAC PACA, les fiches représentent des objets économiquement valables, des objets en quête de valorisation. Tout se passe comme si Bérard cherchait à jouer un jeu dont il ne maîtrise pas les règles, et trahissait la finalité maladroitement. Même la résistance à l'art devient l'objet explicite de ses travaux, ce qui induit une distance face à cet objectif. La représentation explicite du jeu, au sens de Bourdieu, en neutralise le fonctionnement. Il semble que plus l'art contemporain s'est abstrait des contingences de la société, plus sa valeur économique a augmenté. À tel point que la posture la plus désintéressée y apparaît la plus douteuse. Dans *Ce que je fiche*, ce constat d'hypocrisie se traduit par les projets économiquement non viables, que seule l'institution peut rendre valables. Quelle entreprise voudrait d'un aspirateur musical ? Aucune, mais un fonds régional d'art contemporain s'en accommode parfaitement. Il apparaît donc que la qualité d'une création quelconque dépend entièrement d'un degré d'adéquation avec les exigences d'un contexte. La notion d'utilité est un exemple de qualité dont le contenu varie d'un domaine d'application à l'autre. Ce jeu sur le problème de l'utilité de l'art (ou « en » art) est un intéressant ressort de la pratique de Bérard.

« Tout le concerne », nous rappelle avec pertinence Xavier Boussiron en préface. L'artiste selon Bérard ne connaît pas de limite à son domaine d'activité. Il semble profiter, en tant qu'artiste, de ce que le monde de l'art s'appuie sur une foi en son pouvoir créateur. Cette foi est une condition de maintien d'un système de valeur, ainsi que Bourdieu le remarque⁶⁵. Ironiquement Bérard étend ce pouvoir créateur à des domaines où cette foi ne devrait pas cours : le cinéma, la musique, le sport, l'urbanisme, la sécurité routière, voire la religion, à laquelle il offre certains de ses projets les plus absurdes. Il propose en effet aux différentes églises des panneaux routiers indiquant à l'entrée des villages les horaires des différents cultes, une salle polyculturelle pivotant selon l'office à célébrer, et dans une certaine mesure, un drapeau ignifugé pour les ambassades israéliennes. Le monde de l'art contemple un des mages échouer dans ses créations diverses, sachant que ses échecs patents seront peut-être ses réussites artistiques futures. Cet éparpillement créatif exposé dans les sphères closes du monde des Fracs et des centres d'art possède en outre ceci de subversif qu'il fait fi de la barrière érigée entre l'artistique et le culturel. Les directeurs de

⁶⁵ « le producteur de la valeur de l'œuvre d'art n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art comme fétiche en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste. » Pierre Bourdieu, op.cit., p.375

centre d'art redoutent cette assimilation fâcheuse. Pourtant, « ses propres attributions, ne lui déplaise, sont aussi voire avant tout, culturelles. »⁶⁶. Il apparaît dans ce constat dressé par un critique qu'une différence essentielle semble être perçue entre les productions qui relèvent de l'art et celle qui demeurent cantonnées au culturel, dont on sent l'infériorité ontologique. Le culturel se distingue de l'artistique en ce sens que ce milieu semble moins hiérarchisé. Le culturel comprend les œuvres qui n'ambitionnent que le divertissement. Il n'est d'ailleurs pas évident que l'on puisse dégager un trait définitoire essentiel qui distingue le culturel du purement artistique. Il semblerait qu'on mêle en réalité deux catégories de connaissance distinctes ; l'œuvre d'art comme classe d'objets et l'art comme classe évaluative. En revanche, le terme « culturel » ne comporte pas de jugement implicite sur la valeur des objets qu'il regroupe. Une telle entreprise croiserait sans doute les tentatives de George Dickie⁶⁷. Il propose cette définition de l'œuvre d'art : « une œuvre d'art au sens classificatoire est 1/ un artefact 2/ auquel une ou plusieurs personnes au nom d'une institution sociale (le monde de l'art) ont confié le statut de candidat à l'appréciation. ». Cette thèse, quoique séduisante, semble mettre de côté la question de l'intention objective de l'artiste. Il semble en effet que la proposition de Dickie traduit plutôt une condition préalable intériorisée par le créateur. Le statut d'œuvre d'art serait la rencontre d'une intention et d'une institution. En outre, Dickie ferme volontairement les yeux sur la partie de la société extérieure à l'institution artistique, et qui contribue pourtant à la valorisation d'objet en œuvre d'art. Le croisement de l'intention et de l'institution passe par une attention, celle du spectateur, prédéterminée par ses acquis intellectuels. Il ne suffit pas de constater qu'un objet fonctionne autrement qu'un outil, en d'autres termes, il ne suffit pas de constater qu'un objet appelle une appréhension esthétique, pour l'instituer en œuvre d'art. C'est là tout le problème du culturel ; catégorie de classement des objets esthétiques qui ne garantit pas l'excellence esthétique des œuvres d'art. Une partie de l'activité d'inventeur de Bérard consiste à feindre l'ignorance de la spécificité institutionnelle de son public.

Bérard reproduit le parcours d'artistes vivant leur appartenance au monde social le mode de l'interrogation. Déjà Duchamp voulait concevoir dans la figure de l'artiste, un être à la fois à part et complètement intégré à la société. « l'Artiste joue dans la société un rôle beaucoup plus important que l'artisan ou le bouffon », écrit-il en 1960, avant d'ajouter « aujourd'hui l'Artiste est un curieux réservoir de valeurs para-spirituelles en opposition

⁶⁶ De A à Z, article « critique d'art », p.123

⁶⁷ George Dickie, op. cit. p.22

absolue avec le fonctionnalisme quotidien pour lequel la science reçoit l'hommage d'une constante admiration »⁶⁸. Ce type de posture progressiste, instituant l'artiste en promoteur social alternatif, est satirisé par Bérard⁶⁹. Comment concilier l'intégrité artistique, synonyme de repli sur un mode d'existence esthétique détaché des contingences du monde, ou encore, de volonté de rétablir l'équilibre entre l'attrait des choses matérielles et l'élévation intellectuelle, avec l'impression de ne pas être un parasite pour le commun des mortels ? En offrant sa légitimité artistique aux institutions les plus proches des pouvoirs étatiques. Les commandes officielles offrent non seulement des revenus importants et une notoriété conséquente aux artistes, mais aussi une légitimité ne relevant pas exclusivement de querelles idéologiques internes au monde de l'art. Ils en retirent également une illusion d'acceptation par la cité, et donc, le sentiment d'utilité. C'est ce type d'inscription dans le social qu'il vise en se portant spontanément candidat pour une rénovation de l'uniforme des gardes suisses, « *D'après Michel-Ange* » précise-t-il, sur la fiche *nouvelle garde suisse*⁷⁰. Ainsi la question de l'intégration à la cité se fait sur un mode doublement critique : en proposant à un organe du pouvoir si emblématique ses services, le Bérard fictif semble vouloir mettre ses modestes talents au service de son temps, de son siècle, comme le font les grands artistes reconnus ; il cherche un raccourci vers la légitimité dans une stratégie typique de sa pratique, d'autant plus efficace qu'elle se pare de l'apparence du don. Le second niveau critique réside dans le choix même du projet : le service rendu au pouvoir consiste en un simple problème esthétique : la désuétude de l'uniforme des gardes suisses. A tous points de vue la démarche revendique une bêtise salutaire. Une autre œuvre indique la volonté de se prémunir contre l'accusation de parasite, *La pop anglaise doit beaucoup à mon père*. Dans cette fiche, qui reproduit un collage d'articles de journaux relatif à l'établissement d'une liaison électrique entre la France et l'Angleterre en 1961, sous la houlette de son père, se joue l'idée d'une généalogie créatrice dédouanant illusoirement Bérard (fils) de l'inutilité sociale des artistes. La prédilection de Bérard pour les conduites publicitaires relève d'une logique similaire. Il feint de postuler que ce type de production intellectuelle trouverait un surcroît de valeur s'il était fourni par un artiste. C'est ce qui distinguerait les différents projets d'inventions d'un concours Lépine : ses objets les plus navrants trouvent malgré tout leur salut parce qu'ils sont effectués par un artiste. C'est toute une échelle de valeur qui se trouve remise en question. En posant la

⁶⁸ Marcel Duchamp, « l'artiste doit-il aller à l'université ? », in *Duchamp du Signe*, Paris, 1975, Flammarion, 1994, Champs Flammarion, p.236

⁶⁹ Le titre de l'album enregistré avec Nathalie Quintane est justement *Progressistes*

⁷⁰ cf. p. 94

question du social, entendu comme sphère humaine globale, sans distinction de milieux, Bérard étend le monde aperçu dans les fiches. Il donne une extension au monde de l'art, en plus de l'inventaire dressé durant les premières années. Ce faisant, il instruit la réflexion sur la constitution du jugement de goût en art, car, comme Wittgenstein le rappelle, « ce n'est pas seulement difficile de décrire en quoi consiste l'appréciation, c'est impossible. Pour décrire en quoi elle consiste, nous devrions décrire tout son environnement. »⁷¹.

3.3 La perte des valeurs résulte de ces deux refus d'obtempérer

Bérard opère en effet un brouillage de la notion de fonction, abandonne la valorisation symbolique des travaux conceptuels, puisque ses œuvres 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 œuvres. 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 acceptions 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 œuvres. Ainsi, Bérard met en scène une situation où il feint d'élaborer une ruse institutionnelle pour convertir une métaphore conceptuelle, une proposition artistique, en

⁷¹ Ludwig Wittgenstein, « Leçon sur l'Esthétique », in *Leçons et Conversations*, trad. Jacques Fauve, Paris, 1971, Gallimard, repris en Folio Essais, 1992, p.26

financement de travaux personnel. *Vide Sanitaire* prévoit ainsi de proposer à un centre d'art le financement de l'assise d'une villa par un centre d'art en présentant l'ensemble comme « essai d'élasticité sémantique d'une métaphore ». cette métaphore est explicitée : il s'agit d'assimiler l'art au vide, en tant qu'espace de circulation. Le caractère *ad hoc* de la justification savante clairement mis en avant par Bérard, l'œuvre n'est en effet qu'une photographie légendée d'une maison en travaux, participe du jeu fictionnel. Tout se passe comme si l'idée de valeur était, pour le Bérard fictionnel, tellement identifiée à la transaction financière, que tacitement elle recouvre, que l'artiste en viendrait à masquer ses requêtes en les déguisant en œuvre. Puisque la métaphore est synonyme de création, étant toujours le produit d'un auteur, elle donne de la valeur. On ne sait si Bérard raille les centres d'art, qui cristallisent le culte aveugle de l'artiste, soi-disant seul capable d'effectuer la transsubstantiation symbolique, ou les artistes qui s'en remettent habilement à cet état de fait pour en profiter. Toujours est-il que Bérard entend perturber l'automatisme d'attribution de valeur.

Le domaine du financement est d'ailleurs un véritable champ de prédilection des œuvres de Bérard. La notion de valeur s'y illustre d'une manière très aigüe. En effet, les fiches qui s'y rapportent semblent problématiser de façon concentrée toute la chaîne d'évaluation d'une œuvre, de la conception jusqu'à la vente. La question du financement est traitée en l'occurrence dès la première fiche, où sa mère nous invite à aider la fiancée de Bérard, devenue *ipso facto* nouvelle personne en charge de financer les œuvres de cet artiste conceptuel à la vocation aussi hâtive que très spécifique. *L'interactivité comment ?*⁷² pose ainsi dès le départ du parcours les bases d'une œuvre qui pour exister doit justifier son origine financière. Faire de l'art aujourd'hui implique surtout la possibilité de le faire. Si l'art n'a pas à subir les désagréments contingents de la vie quotidienne, ce qui garantit son autotélisme, l'artiste doit pouvoir exercer de manière autonome. Cela explique la prééminence du mécénat et des bourses officielles dans la vie des artistes. Cependant, pour obtenir de telles gratifications, il faut jouer un certain jeu. L'artiste se voit engagé dans une relation bilatérale avec les formes du pouvoir les plus proches du marché. L'humour de cette proposition réside dans le maquillage d'une nécessité vénale en un projet artistique de résistance. Financez-moi et vous serez, à un degré moindre, membre de la communauté artistique, au nez et à la barbe du pouvoir officiel. Une telle logique de dérision préside également au dyptique *résistance à l'art*. Bérard met en scène son personnage, qui lui-

⁷² cf. p. 77

même adopte une posture de feintise, en déguisant ses propositions artistiques de telle sorte qu'elles paraissent s'ériger contre l'ordre établi. Par l'absurde, il célèbre la prégnance cet ordre, dont la dénonciation n'occasionne que des projets ineptes. La résistance à l'art y apparaît comme une sous catégorie convenue de l'art conceptuel contemporain. Les centres d'art revendiquent eux-mêmes une action militante ; l'art contemporain a partie liée avec la réaction contre l'art établi. L'artiste d'aujourd'hui voit donc son existence présentée par Bérard comme une profession banale. Il radicalise ce constat en proposant à ses congénères de la doter des mêmes organes régulateurs : une mutuelle⁷³, un syndicat, qui revendique le droit à l'existence esthétique, et même une maison de retraite spécialisée. La mutuelle, malicieusement nommée ErMut, d'après la signature de l'urinoir duchampien⁷⁴, prévoit une série de critères pour rendre son dossier acceptable. Elle s'adresse aux artistes, aux commissaires d'exposition, aux galeristes et aux collectionneurs. Les critères imposés sont des preuves d'échec : ne pas avoir vendu de pièce en cinq expositions consécutives, ne pas avoir organisé d'exposition en sept années, ne plus être cité par des revues spécialisées en art contemporain comme lieu de création de premier ordre. L'humour de la démarche réside ainsi dans la codification très simple de l'idée de réussite ou d'échec en art contemporain. Il est finalement très facile d'établir la hiérarchie des œuvres, il suffit d'appliquer cette grille de lecture. Le comble de l'humour est atteint par les compensations prévues pour les malheureux qui satisfont les critères. Tous obtiennent un abonnement d'un an à une revue d'art contemporain, pour se remettre au goût du jour on imagine, ainsi qu'une gratification équivalente à 153 euros. Il peut s'agir d'un chèque, d'une œuvre au prix équivalent, d'un article dans une revue ou de conseils personnalisés. La conclusion est ambivalente ; on ne sait s'il faut y lire un rappel des conditions matérielles concrètes qui président la structure du milieu, en ce sens, l'œuvre montre que le *leadership* artistique repose sur des bases beaucoup plus simplistes que ce que l'on s'imagine, ou si l'on doit comprendre que les réductions du jugement au signe institutionnels extérieurs les plus visibles est proche du ridicule. On optera pour la seconde option.

Cela étant, rappelons que l'importance accordée aux travaux traitant de valeur financière n'est due qu'au rapport métonymique les unissant à l'idée de valeur dans son sens le plus vaste. Il ne s'agit pas de réduire strictement l'idée de *leadership* institutionnel à celle de plus-value commerciale. Il y a un lien, mais il n'est pas de nature purement causale. C'est ce type d'abus qui est satirisé par le projet de *Banque d'idées*. En

⁷³ cf.p. 82

⁷⁴ l'urinoir, Fontaine, fut présenté en 1913 comme étant l'œuvre d'un certain R.Mutt

manipulant un spécimen de chèque, Bérard crée une entité fiduciaire nouvelle, le concept de pièce plastique que l'on confie à sa banque. Celle-ci étant l'œuvre d'un artiste confirmé, il est plus à même de mener sa réalisation à terme, et s'engage à reverser dix pourcent sur la vente éventuelle. Pour les amateurs, cette banque serait donc le meilleur moyen de faire fructifier leurs idées. Bérard imagine donc un système de conversion immédiate des projets plastiques en argent. Le renversement humoristique est très lisible, et s'appuie comme à l'accoutumée sur une intention fictive burlesque, qui consiste à masquer en entreprise de bonne foi, à bénéfice mutuel, une paresse créative. Tout cela reposant sur l'identification abusive de l'art au commerce.

Le principe même de révolte ou de révolution artistique, rupture qui fonde le positionnement sur la scène en question, est mis à mal par l'idiotie bérardienne. Il est dès lors nécessaire de redéfinir les concepts de transgression, et surtout, d'originalité. Tout se passe comme si Bérard cédait sa prérogative suprême, celle d'énoncer ce qui est de l'art ou non. En plaçant explicitement son jugement sous la tutelle de l'institution artistico-littéraire, entendue comme synthèse des conventions et des représentations symboliques modelant le champ artistique et littéraire, il rompt avec une tradition de passages en force ontologiques. L'acte magique de l'artiste, détenteur de la vérité en art, est démystifié, en faisant jour sur les soubassements institutionnels de cette transaction. La déchéance volontaire de l'artiste Bérard en créateur de seconde zone s'incarne dans la refonte de son statut de guide social en porte-parole des artistes médiocres. C'est ainsi qu'il fonde des associations et des entreprises visant à défendre les droits des pauvres créateurs et des acteurs malheureux du monde de l'art, laissés pour compte dans le marché symbolique de l'avant-garde. L'avant-garde se mue en lutte pour la survie esthétique.

Il apparaît que cette constatation évoque ce que Bourdieu avait pu dire de l'urinoir duchampien. Cette pratique de la sociologie, qui entend démonter les mécanismes d'une lutte pour la domination du champ, fait aujourd'hui l'objet de critiques virulentes⁷⁵. Le reproche principal de ces critiques est que Bourdieu cherchait à mettre en exergue, voire à ruiner, un système de valeur sans en interroger les « principes », selon l'expression de Heinich. D'après elle, il incombe à la sociologie de l'art d'éviter de prendre part à l'évaluation des valeurs, pour s'en tenir à l'explication de la genèse de ces valeurs. Il s'agit de savoir pourquoi tel système de valeur s'est imposé parmi ses possibles, et partant, comment il peut informer des pratiques actuelles. Cette posture est, selon elle, la seule

⁷⁵ Nathalie Heinich, « Qu'est-ce qu'un Événement artistique », in *Art, Création, Fiction*, entre sociologie et philosophie, Nîmes, 2004, Editions Jacqueline Chambon

pouvant garantir la rigueur scientifique de la démarche. Il ressort de cette argumentation l'impression que l'on traite des valeurs comme s'il s'agissait d'acteurs à part entière, entités abstraites s'incarnant ponctuellement dans des personnes. Les valeurs sont réduites à ce qu'elles font, d'où le sentiment que, finalement, tout se vaut. La posture éthique engagée de Bourdieu, pour ce qu'elle a de critiquable (n'est-elle pas après tout un appel à être poursuivie et continuellement amendée ⁷⁶?), permet au moins de donner un contenu aux valeurs. Dans le cas de Bérard, c'est compte tenu de sa situation dans l'art contemporain que ses travaux fonctionnent. Il incombe au lecteur d'investir les attitudes qu'il illustre avec le *background* symbolique propre à ce domaine. Il ne s'agit pas tant d'émettre un jugement supplémentaire sur le jugement institutionnel, que de comprendre d'où vient Bérard, et où il s'achemine. Toute la difficulté réside à savoir où s'arrête le constat du fonctionnement d'un système, c'est-à-dire, le dénombrement objectif de ses catégories perceptives, et où commence la négation de celui-ci, avec en arrière-plan un système alternatif que l'on entend imposer. Dans le cas de Bérard, cela revient à statuer sur la portée critique de ses œuvres ; en cherchant à comprendre le jugement institutionnel artistique, Bérard le condamne-t-il? Rien n'est moins sûr. On affirmerait plus volontiers qu'il l'amende. Le travail effectué par Bérard est une forme de « sape » ; il dépouille l'acte créatif des notions qui d'ordinaire fondent la valeur d'une œuvre : originalité, désintéressement, et sérieux. Cette sédition discrète opère à partir de la notion de honte. La honte est, selon le Robert un « déshonneur humiliant », un « sentiment pénible d'infériorité », ainsi qu'un « sentiment de gêne éprouvé par scrupule de conscience ». Bérard réintroduit ce type de sensations dans un domaine qui ignore majoritairement de telles conduites. La perception esthétique permet de qualifier une œuvre de « bonne » ou « mauvaise », selon une échelle de valeur qui correspond à des attendus propres à l'état du champ au moment du jugement. Dans ce système, la notion de ridicule n'entre pas en ligne de compte. Bérard s'efforce de produire des travaux qui répondent suffisamment à des impératifs esthétiques contemporains, en s'attachant à signifier, dans le même mouvement, la nullité de ces mêmes pièces, en apparence très acceptables. Il résulte de ce décalage des œuvres face auxquelles le spectateur éprouve une gêne, voire de l'agressivité. Le premier contact avec les travaux de Bérard est un moment toujours révélateur qui détermine la critique à venir, Xavier Boussiron n'y fait pas exception dans la préface du catalogue⁷⁷. En

⁷⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 545

⁷⁷ « les premiers échos que j'ai eu étaient relatifs à son film *Mortinsteinck*. Et bien que cela m'ait été relaté par un ami, que j'appréciais pour son sens de la précision et de l'implication à aborder à

résulte souvent le sentiment d'avoir été floué, ou d'avoir subi un test, été le cobaye d'une expérience.

peu près n'importe quel sujet (...), ce dernier me semblait dans son commentaire, pris à contre-pied par une quinte de vocabulaire (« Ouais, hé, faut voir ça...alors là, c'est gore... ») » Xavier Boussiron, préface au catalogue

3. Le modèle scientifique expérimental comme paradigme artistique

L'art conceptuel semblait, depuis les années soixante, gouverné par une pensée que résumait Joseph Kosuth en 1969, « la valeur d'un artiste après Duchamp se mesure à la force de son interrogation sur la nature de l'art ». Le déplacement opéré aujourd'hui par des artistes tels que Bérard, semble double. L'interrogation passe par désormais par la question de la valeur de l'art, et surtout de son usage. Le fait que Bérard soit extérieur à ce milieu, à l'origine, peut expliquer l'extériorité de son regard sur l'art. Tony Godfrey, critique d'art américain, avance l'idée que l'art conceptuel a toujours été dialectique, en réponse à un contexte de pouvoir⁷⁸. Le choix du livre s'inscrit dans cette logique, Seth Siegelaub le rappelle : « les livres sont une source neutre. Les livres sont des containers d'information. »⁷⁹. L'apparence traditionnelle du catalogue, en ce sens qu'il affiche ostensiblement son immatriculation institutionnelle, en fait un objet d'autant plus neutre. C'est pourtant depuis cette neutralité supposée qu'il déploie son activité critique.

Un catalogue d'exposition se compose généralement de différentes sections. Il s'agit rarement d'une compilation aride de reproductions d'œuvres. Un appareil critique entoure l'objet, pouvant consister en des entretiens, des extraits de textes, voire des textes complets de l'artiste lui-même, et des productions scientifiques, souvent écrites par des universitaires, des critiques d'art, ou par les commissaires de l'exposition, dont le savoir est d'une nature encore différente. Le catalogue est donc une des manifestations écrites du système institutionnel régulant le monde de l'art. C'est un livre qui s'apparente à une étude, une monographie qui en serait toujours à un stade préliminaire. La particularité de ce catalogue est que, en plus d'être un livre à propos d'un artiste, il traite indirectement d'un milieu, entendu en son sens le plus abstrait. Il ne prétend pas révéler l'architecture secrète d'une classe sociale, mais attire l'attention vers des pratiques, des conduites attentionnelles, évaluatives, voire hiérarchisantes. De là procède sa valeur documentaire. L'utilisation d'un catalogue « fournit un programme de perception armée »⁸⁰, notait Bourdieu, en étudiant la structure du musée d'art. Le recueil des données factuelles présentées dans le livre de Bérard, c'est-à-dire, les noms des personnes, les lieux convoqués, certaines manifestations évoquées, pourraient servir de base à l'élaboration

⁷⁸ Tony Godfrey, op. cit, p. 187

⁷⁹ cité par Tony Godfrey, op. cit., p.225

⁸⁰ Pierre Bourdieu, *L'Amour de l'Art*, p.100

d'un portrait sociologique de la scène artistique. En effet, le point commun des deux premières parties est que s'y fait jour une conception expérimentale de l'art, au sens scientifique du terme. Le concept même de « proposition opératoire » invite à penser son travail selon cette perspective. Que ce soit par l'armature narrative ou par l'accumulation de projets d'invention, valant pour série d'hypothèse aussi bien techniques que théoriques, le catalogue déclenche des réflexions sur la façon dont l'art est perçu, et sur l'usage qu'il en est fait aujourd'hui. La pratique de Bérard pourrait-elle pour autant constituer l'annexe d'un essai de sociologie du monde de l'art ? Le problème doit être posé autrement.

Une longue tradition littéraire sous-tend ce type de constat. Pendant longtemps la démarche de l'artiste n'a pas été pensée de manière radicalement autonome, en dehors des attitudes intellectuelles du scientifique. Il n'en reste pas moins que les prétentions laborantines d'un Zola amusent aujourd'hui la curiosité des étudiants, tant la conception autotélique de l'art est inculquée comme parangon littéraire indiscutable. Le livre de Bérard pourrait renouer avec la prétention de l'artiste et du poète à dire quelque chose de valable sur son monde, à tenir un propos en prise sur son environnement. Ceci étant, les modalités de ce discours sont très différentes. Il ne s'agit pas de lire *Ce que je fiche* un traité ou un essai défendant une thèse. Sa spécificité tient au *fonctionnement* de ses travaux, qui invite à repenser sa méthode d'appréciation.

Le propre de l'art conceptuel consiste en une transaction intellectuelle: l'œuvre est le centre d'un échange entre la pensée du créateur et celle du spectateur, ou du lecteur. L'œuvre n'est active que par son usage en situation.

Bérard impose une œuvre dont les différentes pièces ne sont pas les actualisations d'une pensée hégémonique virtuelle, mais des leurres en prenant l'apparence. Il met en places des dispositifs très ponctuels, soumettant à la question des préjugés très délimités. Sous couvert de narrer le parcours d'un artiste auteur d'une oeuvre de longue haleine, Bérard produit une entreprise de rectification permanente. La pratique systématique du test est un moyen de se prémunir contre les généralisations abusives que la théorie artistique ou littéraire peut diffuser.

Cette entreprise de rectification s'opère à partir de la posture d'idiotie, de la mise en scène de fictions, et de procédés de vérification.

3.1 L'idiotie, posture intellectuelle de la quête de vérité

L'usage cognitif que Bérard fait de la pratique artistique s'appuie sur une posture intellectuelle qui suppose un état de dénuement total. Il reprend à son compte le mot d'esprit qui servait de repoussoir à Duchamp, « bête comme un peintre »⁸¹. L'idiotie feinte de son *alter ego* artiste lui permet de considérer comme extérieur tout acquis culturel constitutif du jugement artistique, dans une intention révélatrice. L'idiotie, terme aujourd'hui très en vogue dans les milieux de la théorie de l'art et de la critique, est justiciable de plusieurs interprétations. Il convient d'établir un bref bilan des emplois de ce terme afin de mieux cerner la spécificité de Bérard.

Le Petit Robert offre différentes acceptions, dont certaines éclairent avec pertinence la conduite de Bérard ; on nous propose « forme la plus grave d'arriération mentale » , « manque d'intelligence », « de bon sens », et enfin, « œuvre stupide ». Les trois dernières suggestions caractérisent assez justement certaines pièces du fichier. Il s'agit de produire des œuvres qui omettent volontairement tout ce qui connote la finesse d'esprit. Dans un domaine aussi pénétré de discours, il est difficile d'assigner une réalité stable à ce que l'on appelle « art », et dès lors, délicat d'émettre un jugement. Les idées préconçues, issues de l'éducation et de la culture ambiante que l'on intègre tendent à devenir naturelles et se substituent à l'évaluation critique. L'idiotie permet de remettre à plat les catégories du jugement, et de porter un regard faussement neuf sur ces catégories. En ce sens, l'idiotie de Bérard rejoint ce que Clément Rosset lui attribuait comme définition⁸². L'idiotie, selon lui, est le caractère irréductible du réel. Mais il s'intéresse aussi à des termes dont le sémantisme se rapproche de la définition que propose le dictionnaire Robert au sujet de l'idiotie. L'inintelligence, comme volonté de ne pas comprendre, de ne pas capter un certain nombre de messages est convoquée dans la réflexion. A l'inverse, la sottise est décrite comme une saturation d'émission de messages sur le même sujet, c'est-à-dire le réel, entendu comme somme des choses. Rosset souligne le « nature interventionniste de la sottise ». Ainsi, à première vue, le couple idiotie/sottise caractérise à merveille les deux étapes chronologiques du parcours de Bérard, tel que le fichier les présente. Au constat impuissant de la perméabilité du monde de l'art succède une surproduction créative, qui ne se fixe pas sur un objectif précis, mais se porte vers tout ce qui l'entoure, sans discernement. L'idiotie prolongée engendre la prolifération d'idées aberrantes.

⁸¹ Marcel Duchamp, op. cit., p 236

⁸² Clément Rosset, *Traité du Réel*, Paris, 1977, Editions de Minuit

Cette idée semble rejoindre la conception de Jouannais de l'idiotie comme « sur-régime »⁸³. On se gardera pourtant de partager les soubassements de son entreprise de recensement exhaustive des arts idiots. Jouannais s'appuie sur le constat, qu'il dresse de son propre chef, d'une révolte contre l'intelligence, considérée comme une valeur bourgeoise, ne générant que statisme et conservatisme. Le vingtième siècle aurait, selon lui, vu une frange contestataire de la communauté créatrice se munir de l'idiotie comme outil subversif, purement intuitif. L'idiotie serait ainsi l'« autre » de l'intelligence, comme l'est la folie dans les écrits de Foucault. C'est pourquoi, justement, les fous deviennent les paradigmes d'une création anarchique échappant aux organismes de contrôle institutionnel. On accorde le primat aux rêves, aux autodidactes, tel le Douanier Rousseau, et on recherche plus de plaisir dans les pratiques artistiques. Une telle vision agonique de l'art contemporain paraît être une belle fiction unifiante, aussi se méfierait-on de toute entreprise généralisante, qui subsume des pratiques très hétérogènes, par le dévoilement d'un sens caché du champ, que l'auteur seul aurait perçu. Jouannais se garde bien d'envisager la possible sottise profonde de certaines pratiques ; bien que opposé à l'intelligence, l'art idiot n'est demeure pas moins porteur de valeurs dignes, puisqu'il est de l'« art ». Dès que l'on investit une nécessité générale dans des événements ponctuels, on invoque l'« art ». L'idiotie est pourtant la posture qui s'éloigne le plus de l'établissement de certitudes. En ce sens c'est un puissant ressort expérimental.

Bérard propose le paradoxe d'une production très foisonnante en termes quantitatifs, conjuguée à une volonté apparente de ne pas faire correctement ces mêmes œuvres. Il y a comme un abandon de la nécessité de réaliser de manière convaincante les travaux ambitionnés. Ce constat peut aller dans plusieurs sens, parmi lesquels on peut relever l'idée d'abandon du chef d'œuvre et même du concept d'œuvre au sens de travail achevé, bien fait. Il perpétue d'une certaine manière la « révolte des médiocres », proposition de Robert Filliou. Elle consiste en la « substitution de l'invention à la composition ». cet artiste, affilié à Fluxus, dont il a partagé surtout certaines des utopies et côtoyé certains membres, incarne le versant idéologiquement progressiste de l'idiotie. On lui doit, entre autres, l'affirmation « une fois poète, toujours idiot ». Son avancée théorique principale fut le principe d'équivalence. Celui-ci se résume par la formule « bien fait = pas fait = mal fait », déclinable à tous les niveaux (par exemple, bon à rien = bon à tout). Ce n'est pas seulement un paradoxe. L'art, selon son proche George Brecht serait aujourd'hui

⁸³ Jean-Yves Jouannais, op.cit., p.19

réductible à de simples idées. Puisque la portée d'une œuvre tient à sa diffusion, et que cette diffusion est problématique, voire impossible, la réalisation de l'œuvre serait une perte de temps. Le principe d'équivalence résume, entre autres idées, cela : l'œuvre finale n'est plus une étape obligatoire. On est tenté d'affilier les croquis de Bérard à cette idée. La créativité proliférante prime sur la création concrète. On ferait pourtant fausse route puisque l'apparence de mi-chemin créatif est, de toute évidence, un élément calculé de la fiction fondatrice de l'expérience. Le principe d'équivalence, par conséquent, serait plutôt une maxime élémentaire historique de l'art conceptuel, un programme d'action en lieu et place d'un constat théorique universel. L'idiotie prônée par Filliou possède des vertus subversives, parce qu'elle introduit un décalage avec les attentes du public du « monde de l'art » et permet par conséquent la promotion d'un nouvel ordre social, dépourvu des croyances les plus nuisibles. La tactique de l'idiotie relèverait non pas d'une simple critique interne du monde de l'art par ses ressortissants les plus marginaux, mais bien d'une volonté révolutionnaire globale. Prendre le parti des idiots, « faire l'idiot », serait donc vouloir proposer un modèle de pensée, un « système de valeurs » en somme, pour reprendre la terminologie de Filliou, alternatif et meilleur⁸⁴. C'est en cela aussi qu'il se distingue de Bérard ; point d'utopie pour l'artiste de Digne-Les-Bains. Bérard questionne les valeurs sans chercher à les renverser. Certaines pratiques de Bérard croisent ainsi des thématiques de Filliou, sans pourtant en partager l'intention. Cela peut se vérifier notamment par la comparaison de leur rapport à la question du loisir. Filliou avance, de façon très polémique, la réduction du concept d'art à celui du loisir. L'art serait une forme d'utilisation créative des loisirs, une forme de loisir organisé. Cela se traduit par la menace d'abandon du concept d'art par Filliou : « à partir de maintenant et pour toujours, ici sur terre ou dans l'espace, l'art est le domaine des bons à rien bons à tout ou alors il n'y aura pas d'art, ce qui ne me dérange pas, tant qu'on s'amuse »⁸⁵. Pour Bérard, ce type de comportement est revendiqué par une démonstration par l'absurde, semble-t-il, c'est-à-dire par son attachement obstiné à la posture exaltée et dérisoire de l'artiste institutionnellement reconnu. Le fait que l'artiste qu'il incarne, tout en proclamant haut et fort son appartenance au milieu artistique, par l'emploi de toutes les stratégies d'intégration forcée évoquées précédemment, dérive vers une création tournée vers le social illustre sa différence avec l'utopie humaniste de Filliou. Conscient que le rejet de l'étiquette artistique constitue une nouvelle posture artistique reconnue comme telle par l'institution, Bérard conçoit son

⁸⁴ Robert Filliou, « Réflexions sur le fonctionnement du système », op.cit, pp.16-17

⁸⁵ Robert Filliou, op. cit., p.108

parcours de façon non polémique, en faisant de l'idiotie la caution de ses errements les plus incongrus, et non « l'autre » de l'artiste établi. L'idiotie est une valeur révélatrice, elle ignore l'institution. L'éducation est l'institution par excellence, ce qui en fait un objet de travail privilégié pour Filliou. Dans un entretien avec Diter Rot⁸⁶, est soulevée l'idée qu'on a plus à apprendre d'un enfant que d'un homme sage, Diter Rot ajoute même l'idée que s'adresser à un cochon serait même sans doute plus enrichissant. On comprend que l'enjeu de l'idiotie selon Filliou consiste en une recherche d'une manière d'échapper à un conditionnement intellectuel. En cela l'art doit être une praxis libératrice, pour son créateur, et pour son public. C'est pourquoi il ne doit pas être perçu comme de l'art, ce qui déclencherait des conduites de perceptions subordonnées à une éducation qui neutralisent son influence sur le réel. Ces conduites peuvent être nommées esthétiques, ou « admiration ». L'idiotie peut nous défaire de l'admiration. L'influence de l'idiot est nulle, et donc formidable, dirait Filliou, célébrant les ratés, les ivrognes et les enfants comme ses véritables modèles artistiques.

Le penseur principal de l'idiotie en philosophie, et de ses rapports avec la constitution d'un savoir, est Deleuze. Le troisième chapitre de *Différence et Répétition*⁸⁷ offre le raisonnement suivant : l'idiot seul est sans présupposés, puisqu'il est le seul à ne pas pouvoir comprendre ce que tout le monde sait intuitivement, « naturellement ». Il est démuné de ce que tout le monde, depuis Descartes, considère comme inné chez chacun : la bonne volonté et la droiture de la pensée, en d'autres termes, « le bon sens ». Toute philosophie semble se déployer à partir l'image fictive d'une pensée droite, le sens commun. Deleuze préconise à cet égard une stratégie de méfiance. La nature des présupposés est morale suggère-t-il, à la suite de Nietzsche. L'idiot s'en détache, et donc, lui seul peut exercer un droit de critique salutaire. Ce discours sur la philosophie doit pouvoir s'étendre au jugement esthétique. Deleuze avance en effet l'idée selon laquelle le sens commun peut prendre trois formes : connaissance, morale et esthétique. Il y a toujours dans l'énoncé d'une pensée de l'art l'idée commune que certaines œuvres sont de l'art, et d'autres non. Il y a par conséquent une idée essentialiste de l'art toujours tapie dans la critique artistique. Or c'est toujours au cas par cas que l'art se traite selon Bérard. L'idiot est une tactique qui entend abattre les essentialismes, les hégémonies. Cela se traduit en pratique par le problème de la reconnaissance, qui est l'« exercice concordant de toutes les facultés sur un même objet ». La reconnaissance est la forme du sens commun. L'idiot opère

⁸⁶ Robert Filliou, op. cit., p.155

⁸⁷ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, 1957, P.U.F, coll. Epiméthée

dès lors de deux manières : soit il est incapable d'activer le mécanisme de reconnaissance, soit il se borne à répéter le sens commun. L'idiot est-il celui qui est incapable de penser, ou celui qui pense naïvement ? Il existe en effet une négativité de l'idiotie, plus proche de l'aphasie. Cette négativité la distingue des autres « négatifs » de la pensée, au premier lieu desquels on rencontrerait l'erreur. L'erreur serait une fausse reconnaissance. Ce n'est donc pas tant le négatif de la pensée que la célébration inversée du primat du sens commun. Elle est un « raté du bon sens ». L'idiotie n'est ni la folie, ni la bêtise, et encore moins la méchanceté, parce que toutes trois sont issues d'une causalité externe. L'idiotie ne porte pas sur le même problème. Les trois négatifs recensés causent des idées fausses. L'idiot ne se situe pas dans une problématique du vrai ou du faux. Il n'y a pas de jugement véridictionnel valide pour l'énoncé idiot puisqu'il n'est que le sens commun réitéré naïvement. En ce sens, l'idiotie de Deleuze peut nous renseigner sur la pratique béradienne, en ce sens que le problème ne concerne plus la validité des propositions artistiques avancées, mais plutôt leur genèse et leur réception.

Cet aspect, la séparation essentielle de l'idiotie et de la vérité, ainsi que ses vertus immunisantes contre les présupposés intellectuels naturalisés, fonde une pratique artistique axée sur les démarches expérimentales, qui étudient des faits de discours en action. C'est parce que ces discours sont réinvestis dans des usages qu'ils passent pour normaux. La stratégie de l'idiot débusque ces normativités informulées. Il permet de fausser le passage de l'œuvre en discours, moment capital pour l'œuvre contemporaine, comme le souligne Bourdieu : « le discours sur l'œuvre (...) est un moment de la production de l'œuvre »⁸⁸. Il y a un abus théorique qui consiste à faire passer le normatif en normal. La stratégie de l'idiot, qui ignore les fondements théoriques de la création et du jugement esthétiques, permet de rendre les naturalisations à nouveau neuves, fait remarquer des aspects négligés, attire un œil trop éduqué vers des aspects insoupçonnés. En posant l'air béat indifféremment avec Sheila ou Ben Vautier, il tisse tacitement un lien, d'ordinaire faux, entre artiste d'avant-garde et artiste de variété. La conclusion n'est pas que Ben est un « vendu » qui usurpe son statut, ni que les arts populaires sont tout aussi profonds que les branches les plus conceptuelles du champ esthétique contemporain, n'en déplaise aux tenants de la supériorité artistique des galeries et des centres d'art. Il s'agit juste de noter que le rapport du public, que Bérard incarne dans ces photos, à la figure de l'artiste n'est

⁸⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art*, p285

pas si différent et que ce que l'on entend par « art » ne désigne pas tant un contenu qu'une certaine manière de tisser une relation entre une production et une pensée.

3.2 Les rapports entre fiction et parodie

Qualifier sa pratique de fiction peut sembler paradoxal pour certains. Les documents l'attestent, il effectue tous les projets en personne au milieu d'un espace social donné. C'est la fonction première des documents du fichier : ils sont la trace d'événements réels. Il a vraiment créé sa mutuelle de l'art contemporain, demandé la nationalité gabonaise et créé l'arôme pénis pour préservatif. La part de fiction réside dans l'intention du créateur, la figure d'artiste que son lecteur et son spectateur se représente comme source des actions. La fictionnalisation du créateur n'implique nullement une neutralisation de son interaction avec le contexte. Au contraire, elle rehausse son efficacité. A la manière de l'image pornographique qui tire son attrait de la conscience qu'a le spectateur de l'authenticité du spectacle, les actions de Bérard retiennent l'attention parce qu'elles ne sont pas simulées. Rappelons, à titre d'exemples, que la mutuelle *ErMut* a été homologuée le 4 décembre 1995 par la Direction Départementale des Affaires Sanitaires et Sociales des Alpes-de-Haute-Provence, que *l'arôme pénis pour préservatif* existe réellement, et que la *danse de séduction devant galeriste* a vraiment eu lieu. Cela ne revient pas à dire que Bérard adhère complètement à l'image que l'on se construit de lui par les fiches. Il ne cherche pas vraiment à devenir l'égal d'un Beuys en s'emmitouflant dans sa couverture. Cette idée de la conversion de son image personnelle en figure d'artiste peut se retrouver dans certaines des vidéos de ses débuts : *le poète, sa vie* ou encore, *une génération Stéphane Bérard*⁸⁹, qui, avant même le début d'une carrière artistique, le posent déjà en personnage clé de l'art contemporain. Il faut postuler une différence entre l'intention que l'on décèle et celle qui préside la démarche expérimentale. Il faut distinguer par conséquent la cause (pourquoi le Bérard semi-fictif effectue l'œuvre) et le motif (pourquoi le Bérard expérimentateur agence un tel dispositif), à l'œuvre dans chaque pièce. La complexité réside dans la distinction de la cause et du motif, qui ne s'excluent pas entièrement. Quand Bérard propose une œuvre aussi incongrue qu'un dessin préparatoire pour tabouret de bar alternatif, le *tabooret*, il est difficile de séparer les niveaux d'intention. On ne sait à quoi renvoie l'œuvre en vérité. En admettant temporairement que

⁸⁹ travaux disponibles en consultation à la bibliothèque du Cipm

le motif principal de la pratique de Bérard est une visée parodique, il est difficile de percevoir ce qui est parodié, fût-ce une intention à déduire de ce dessin.

L'art conceptuel, plus encore peut-être que toute autre forme d'art, active des fictions. Ces fictions sont de plusieurs ordres : anecdotes génétiques, anticipation de la réception, et théories implicites. La fiction selon Bérard est délicate à définir. Elle jouxte de nombreuses autres catégories similaires : feintise, erreurs, mises en scène... Jean-Marie Schaeffer propose une distinction entre deux façons d'appréhender la fiction, le rapport à la vérité ou le rapport à la croyance, héritée de l'opposition du paradigme platonicien au modèle humien⁹⁰. La première acception occasionne plus de problèmes qu'elle n'en résout. Une fiction y désigne le contraire de la vérité ; conception erronée puisqu'une fiction peut être aussi vraie, métaphoriquement, que fausse, littéralement⁹¹. L'alternative consiste à considérer plusieurs régimes de fictions asservis à différentes fonctions : Hume note une division fondamentale, d'un côté, les fictions cognitives, de l'autre, les fictions ludiques. Le premier type de fiction se sous divise lui-même en deux catégories, les fictions cognitives constituantes et les fictions cognitives théoriques. Les fictions cognitives constituantes sont naturalisées, il s'agit de concepts que l'on tient pour vrais, alors qu'ils sont produits par l'imagination pour faciliter le rapport de connaissance face au monde. Parmi celles-ci, on peut citer le concept de temps. A l'inverse, les fictions cognitives théoriques, quoique cruciales pour l'entendement afin de rendre compte du réel, sont néanmoins tenues pour artificielles. Jean-Marie Schaeffer donne pour modèle de ces fictions le concept de substance, ou d'égalité absolue en géométrie. On leur reconnaît une capacité à décrire le réel, et donc une certaine réalité. Ces fictions emportent notre assentiment, ou mieux, notre croyance. Les fictions ludiques, pour leur part ne prétendent pas rendre compte littéralement du réel, et sont toujours reconnues comme artificielles. Ce à quoi elles réfèrent n'est pas un objet du monde. Il existe donc deux régimes de réception distincts face à ces deux types de fictions, ce qui n'occasionne pas de hiérarchie ontologique, propre au modèle platonicien. Une fiction ludique nécessite, afin d'être effective, que l'on se comporte *comme si* elle renvoyait à du réel, en d'autres termes, une fiction ludique suppose que son lecteur la considère temporairement comme une fiction cognitive. Cette feintise, quoique parfois très « vivace », ne vaut pas une croyance, mais elle peut être partagée, voire très répandue. On le comprend, les productions artistiques sont affiliées d'ordinaire

⁹⁰ Jean-Marie Schaeffer, « Fiction et Croyance », in *Art, Création, Fiction*, Nîmes, 2004, Editions Jacqueline Chambon, p.163

⁹¹ Nelson Goodman, « La Fiction sur les Doigts de la Main », in *L'Art en Théorie et en Action*, Paris, 1996, L'Eclat, p.27

aux fictions ludiques, et les productions scientifiques aux fictions cognitives. Il apparaît que l'art conceptuel américain des années soixante rompt avec cette bipartition stricte. Sa motivation était avant tout cognitive. Joseph Kosuth affirmait à juste titre, en 1969: « la valeur d'un artiste après Duchamp se mesure à la force de son interrogation sur la nature de l'art. »⁹². Cela étant, comme on a pu le constater à divers moments de l'étude, leur recherche, pour capitale qu'elle fut, a fait l'économie d'une question pourtant cruciale : peut-on prendre pour acquise l'idée d'une essence de l'art révélée par Duchamp ? On peut affirmer aujourd'hui que cette essence est une fiction cognitive théorique devenue constituante. Il suffit pour s'en convaincre de constater la variété de ses acceptions dans le langage commun : « artiste » désigne autant une catégorie socioprofessionnelle qu'un adjectif évaluatif laudatif. Ne dit-on pas d'un sportif de très haut niveau en pleine possession de ses moyens, de la trempe de Zinédine Zidane par exemple, qu'il est un « véritable artiste » ? Les commentateurs sportifs en ont fait une expression courante ponctuant chaque prestation du meneur de jeu de l'équipe de France, avant sa retraite. Pourtant, rien dans ses propos ou dans ses hobbies ne laisse penser qu'il s'adonne à cette forme de loisir créatif qui caractérise la catégorie artiste. Il faut entendre par là que, dans sa propre discipline, sa maîtrise technique est telle qu'elle outrepassse toute évaluation traditionnelle, qu'elle n'a plus de prix. Mais ne pas avoir de prix, propre de l'art, c'est déjà fixer une place dans l'espace des valeurs. C'est dire l'extension du concept d'art, dont la vérité en usage est majoritairement métaphorique, qualité qui caractérise les fictions ludiques, et que caractérise un usage cognitif, propre aux fictions de première catégorie.

Une pratique telle que celle de Bérard mêle les deux types de fictions. Tout repose sur une mise en scène : Bérard décide de se parer des traits de l'artiste, et le fait sur la scène artistique réelle. Les fiches constituent donc des objets ambigus : elle se situent à mi-chemin entre un régime représentationnel qui neutralise d'ordinaire toute prétention scientifique, et un régime descriptif qui, au contraire, provient de la rigueur expérimentale. Il convient, dès lors, d'établir les termes d'un contrat de lecture qui semble garantir la bonne transmission des données de l'expérience accomplie par Bérard: il s'agit simplement d'une double postulation, celle de la duplicité de l'artiste, qui joue le candide du monde de l'art, et celle de la duplicité du lecteur, qui feint d'être le lecteur candide ne percevant pas la première duplicité. Ainsi, un mécanisme proche de l'hypothèse scientifique semble caractériser ce type de réception. Une fiche présente une fiction ludique qui prend

⁹² Tony Godfrey, op. cit., p.134

naissance sur les fictions théoriques que sont les catégories du jugement esthétique. Tel pourrait être au fond la formule de toute œuvre conceptuelle. Le problème de la pratique bérardienne tient à l'utilisation de catégories « déviantes »⁹³ en art. L'introduction des codes publicitaires, la revendication du culturel, du social, l'amateurisme, l'humour de bas niveau, dans l'espace des centres d'art contemporain, en plus de questionner les normes du goût, comme vu précédemment, interroge par son existence même le jugement qui l'évalue. La juxtaposition d'éléments hétérogènes pose la question du statut du discours qui crée cette coexistence, des postulats théoriques qui opèrent les rapprochements. Il semble fonder sa création sur un système de valeurs fictif, issu de constats délibérément erronés ; les théories qu'il projette dans ses travaux ne semblent pas valides, quand bien même le résultat ressemble à des pratiques contemporaines notoires. En érigeant la ressemblance avec d'autres œuvres en véritable critère artistique pouvant cautionner certains travaux, il complique le travail du commentateur, dont les outils ne correspondent plus à sa pratique. Même le concept de parodie, qui spontanément vient à l'esprit face à ses œuvres, paraît insuffisant. Bérard étend la fiction ludique au champ des fictions théoriques sous-jacentes, en introduisant son idiotie feinte dans l'espace réel de l'art. « La différence entre ne rien comprendre et ne pas y croire devient infime » résume Boussiron en préface du catalogue. Ainsi, les œuvres paradigmatiques réitérées par Bérard avec force ridicule se voient contaminées par ce même ridicule. *Rite de passage au marché privé* est en cela exemplaire. Il en résulte que sa pratique peut vraiment être qualifiée de parodique, non pas en vertu d'une volonté correctrice, « hypermorale » que commente Arnaud Labelle-Rojoux⁹⁴ à la suite de Bataille, mais en tant que détournement à effet révélateur. On a souvent tendance à considérer les effets parodiques en tant que traits plus signifiants symboliquement que la majorité des éléments composant une œuvre, puisqu'en sus de leur nature se surimpose un référent culturel. De là procède une lecture comparatiste, consistant à considérer l'élément parodique comme discours sur celui lui préexistant, et partant, à croire que les pratiques parodiques usant de la répétition pour railler sont majoritaires. L'essentiel pour Bérard n'est pas un constat d'imposture, mais le repérage d'usages. La notion d'art, supposée fiction théorique expliquant différents modes d'existences de productions humaines, est en réalité chez Bérard employée comme une fiction ludique vivace. Elle cautionne des actions, des « évènements », en particulier dans le début de la carrière de Bérard. La question de la vérité en art perd sa prééminence au sein de la

⁹³ Nelson Goodman, op.cit. p.41

⁹⁴ Arnaud Labelle-Rojoux, op. cit., p.20

critique. Il faut admettre que la série de tests imposée par Bérard ne construit une lecture supérieure du concept d'art. L'accumulation de fictions vaut comme aporie.

3.3 les procédés de vérification

Bérard participe à la production générale de discours au sein du monde de l'art en introduisant une littérature nouvelle et résolument sottise, qui surprend et finit par transmettre son idiotie, entendue comme posture de saine humilité intellectuelle, au terme d'une adaptation à fournir de la part de l'auditoire. Le fichier pose la question du discours et de ses rapports à l'expérience de l'œuvre d'art. Il fonctionne comme une machine qui ruine et génère sans cesse du discours. Il devient crucial de poser la question du type de connaissance qu'une expérience conduite sur le mode de l'aporie peut générer, puisque manifestement, la production de Bérard est soumise à un impératif cognitif.

Néanmoins, encore une fois, assimiler la pratique de Bérard à une démarche pénétrée de sérieux scientifique, n'est-ce pas faire d'une intention explicite, et dès lors constitutive de la fiction de l'expérience, c'est-à-dire les « propositions opératoires », un projet réel mené avec rigueur ? Ne confond-on donc pas sa posture principale avec la réalité profonde de sa pratique ? Un croquis raté de valve anti-pet comporte une charge comique irréfutable, pour au moins deux raisons. L'aspect scatologique indique souvent l'appartenance au registre de la plaisanterie. Pourtant, le fait d'inclure ce croquis dans un livre d'art contemporain semble en neutraliser le comique. En effet, le lecteur considère l'acte de reproduction du croquis comme fondateur de la qualité artistique de la fiche. C'est son implémentation qui importe. Dès lors, peut-on procéder de cette interprétation une valeur expérimentale cognitive du processus. Cependant, il n'en reste pas moins que la portée comique existe. Les deux aspects semblent irréconciliables. Pour résoudre cette contradiction, on pourrait alors concevoir un troisième niveau de lecture faisant de Bérard non pas l'expérimentateur des limites de l'art mais un artiste profitant de l'omniprésence de la théorie de l'art dans le processus interprétatif l'argument lui permettant d'exercer son art de la manière la plus pauvre et paresseuse du monde. Ainsi, il ne serait pas naïf de considérer que le fait d'exposer un croquis de valve anti-pet relève avant tout d'une volonté comique. Le vrai gag consistant à imaginer que les critiques vont réussir à produire suffisamment de discours pour rendre raison de sa valve anti-pet, afin de l'assimiler au monde de l'art. Les membres de Fluxus conféraient une portée révolutionnaire aux gags de toutes sortes, car ils y voyaient une sortie aux impasses de l'art contemporain. Finalement,

la meilleure manière de faire évoluer l'art était de l'abolir purement et simplement. « Nos festivals s'élimineront d'eux-mêmes » note Maciunas dans une lettre⁹⁵. Il y avait une révolte contre la conception de l'art comme valeur marchande. Pourtant l'effet inverse de celui souhaité s'est produit : après quelques années, seul le marché de l'art avait changé, pour les intégrer. Il faudrait en conclure sans doute que l'activité révolutionnaire de Fluxus s'appuyait sur un mauvais constat théorique. L'utilisation du gag, héritée de Fluxus et des arts subversifs, ainsi que la pratique conceptuelle interrogeant les structures de réception du « monde de l'art », semble fonctionner autrement pour Bérard. Son système semble conduire à une aporie interprétative : tous les niveaux de lecture se contredisent, s'annulent. Peut-être est-ce là la véritable portée expérimentale de son œuvre, l'irréductibilité à une théorie de l'art, ou du moins, à une certaine façon de pratiquer la théorie de l'art.

Selon Adorno, l'art moderne se trouve dans une impasse⁹⁶. Toute œuvre a besoin d'être révolutionnaire pour exister, mais ce besoin conditionne sa récupération par la société de consommation. Ainsi, si l'on adopte sa perspective, même l'art qui met en lumière les impasses de l'art, l'art conceptuel en somme, participe d'un même mouvement général, sans fin, de recherche d'une sortie illusoire. Bérard choisit donc de se poser dès le départ comme intégré à la sphère de l'art. Il n'y a pas de sortie à imaginer, mais un milieu à explorer. Puisqu'il est inutile de rechercher la nature cachée de l'art, il ne reste qu'à observer son usage en situation. La valeur d'un art de l'expérience ne peut être que documentaire, et donc politique. On a coutume de penser qu'un art trop ouvertement politique perd de sa valeur transformationnelle, sa prétention à édicter des principes pouvant influencer le corps social, qui constitue le fond révolutionnaire du geste artistique. Or, Bérard présente explicitement son travail comme politique. On ne comprend l'ensemble de propositions *opératoires* autrement. On doit considérer ce problème à la manière de Danto face à plusieurs objets matériellement indiscernables ; deux pièces de forme carrée peintes en rouge ne sont pas deux monochromes. L'intention objective fonde l'interprétation : quand Bérard fait de la politique, il tient un discours sur l'art engagé. La fiche intitulée *sociological living room* propose un projet griffonné sur un carnet. Il consiste en une bibliothèque remplie de vêtements. Une légende manuscrite explicite la charge satirique : « pourquoi les vêtements ne sont-ils pas exhibés au même titre que les livres ... modeleurs d'apparences ». Le fait de constituer le croquis en fiche empêche une

⁹⁵ Fluxus dixit, p102

⁹⁶ Théodore Adorno, *Théorie Esthétique*, 1975, Klincksieck

lecture simple du projet. En fait aucune lecture n'est vraiment satisfaisante : si on considère le contenu comme vraie œuvre, on voit une satire bien naïve de l'hypocrisie sociale, qui s'en remet aux signes extérieurs pour catégoriser les gens, moquerie si plate qu'elle en devient un gag. Cela revient à lire la fiche sous l'angle de la dérision, de la parodie d'art engagé. Les ratures de la partie manuscrite peuvent le confirmer, ainsi que les points de suspension, qui introduisent une attente dont la résolution, par une chute, soigneusement décalée quelques centimètres plus bas, touche au ridicule. Le titre global, celui du cartouche en bas de fiche achève de confirmer que le sujet de l'œuvre est une forme d'art engagé. Pourtant, cette interprétation satirique, quoique plausible, semble insatisfaisante : elle serait plus à même de qualifier une intention à attribuer à l'entité fictive du créateur, qui structure le catalogue. Cette fiche est particulièrement significative en ce sens qu'elle représente déjà un projet se voulant, explicitement expérimental et parodique. C'est par conséquent une certaine prétention de l'art à vouloir démontrer la vérité de la société qui est problématisée. Bérard s'abstient de pratiquer un travail agonistique qui apporterait un énième programme d'action révolutionnaire artistique. Il rectifie. L'artiste Jota Castro, présenté en France lors d'une exposition au Palais de Tokyo en 2003 intitulée « Hardcore, vers un Nouvel Activisme », explique, dans un article publié dans le catalogue de ladite exposition que « l'artiste se doit d'interpréter l'information »⁹⁷. Il ajoute l'idée selon laquelle l'artiste contestataire cherche à susciter un « déficit théorique ». Cette dernière assertion semble particulièrement pertinente pour qualifier l'action de Bérard. Loin de promouvoir une nouvelle loi esthétique, il impose des réflexions ponctuelles. Cet ensemble ne fonctionne pas comme une théorie d'ensemble, puisque les propositions ne le sont pas littéralement, mais sont des dispositifs qui posent des questions de méthode. Bérard semble vouloir déplacer la question de l'art, notion servant de support à des discours hégémoniques. Ces discours produisent des théories d'ensemble relevant souvent de la rationalisation d'un fond mystique ou idéalisant. Le mot art désigne pour ces discours une valeur. Bérard opère un glissement en mettant l'accent sur une valeur d'échange présente dans le crédit que les discours sur l'art procurent aux personnes du milieu. Son art est totalement identifié au discours sur l'art. Il en perturbe le fonctionnement.

Bérard veut soumettre l'art à un diagnostic rationnel. Cette méthode consiste à créer des tests, qui simulent des mises à l'épreuve de concepts artistiques. En vérité ils ne font

⁹⁷ Jota Castro, « Ce que l'on essaie d'exprimer tôt ou tard quelqu'un essaiera de le comprendre », *Hardcore, vers un Nouvel Activisme*, Paris, 2003, Editions Cercle d'Art

que se tester eux-mêmes. « La vérité des énoncés et la correction des descriptions (...) est avant tout affaire d'ajustement »⁹⁸ remarque Nelson Goodman. En effet, il serait vain d'attendre des travaux de Bérard qu'ils ruinent une conception dominante ou prônent une certaine manière de faire de l'art. Ses tests sont éphémères, et les vérités qui s'y font jour sont toujours subordonnées aux conditions du test. A la manière des *Ménines* de Velasquez, les travaux conceptuels de Bérard ne font sens qu'en tant qu'il se représente lui-même face au spectateur. Devant une œuvre de Bérard coexistent toujours notre jugement personnel et un jugement idéal, celui du monde qu'il vise. En ce sens, la pratique bérardienne rend caduque la distinction entre le scientifique et l'artiste qu'établit Bourdieu dans *Homo Academicus*⁹⁹. Selon lui la singularité du scientifique réside dans son emploi d'un langage entièrement codifié par l'institution dont il dépend. Bérard échappe à cette bipartition.

On peut relever plusieurs stratégies à l'œuvre parmi les tests de Bérard. Bérard fait de l'acceptation du jeu l'objet de sa pratique. Cela se traduit par un panel de situations qui exemplifient des modes d'adoubement institutionnel. Il cherche à saisir et à provoquer des situations de jugement. Afin de représenter ce jugement, il compte sur les expressions qu'il arbore dans les photos pour véhiculer la sanction. Le jugement peut simplement se réduire à une procédure d'inclusion dans l'espace social. C'est ce que Bérard problématise avec ses projets d'urbanisme, qui interrogent l'appréciation esthétique en soumettant l'artiste à des jugements extérieurs à son milieu.

⁹⁸ Nelson Goodman, *Manières de Faire des Mondes*, Nîmes, 1992, Editions Jacqueline Chambon, p173

⁹⁹ Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, 1982, Paris, Editions de Minuit, p84, note29

Conclusion

En dernière analyse, plutôt que de formuler autrement ce que l'étude précédente tend à démontrer, nous allons essayer de nous prémunir contre des conclusions que l'on pourrait tirer des propos tenus, et qui ne reflètent pas notre intention. Premièrement, il ne s'agit pas de dénigrer l'institution, ou de constater avec dépit son identification strictes aux pratiques contemporaines de l'art. Le terme « institution » recouvre des instances dont les intérêts et les pratiques divergent trop pour constituer un pôle homogène identifiable. Un centre d'art doit son existence à capacité à s'impliquer dans la production des œuvres, alors qu'un musée d'art contemporain entreprend une démarche déjà historicisante, de constitution de patrimoine. Leurs conduites peuvent se croiser, mais demeurent hétérogènes. L'institution, telle qu'elle est convoquée pour décrire le fonctionnement des travaux de Bérard, est une représentation qui guide la réalisation de l'œuvre. La pratique de Bérard, peut-être mieux qu'une autre, indique que l'institution n'est pas le tout du monde de l'art. Se situer comme extérieur à l'institution, c'est encore lui conférer une autorité, et lui accorder une réalité. Il apparaît que Bérard souligne cela avec dérision. Deuxièmement, le monde de l'art n'est pas lui-même un espace hermétique autonome, on l'a déjà évoqué. Il est subordonné au pouvoir et au marché. Ce rapport n'est pas une stricte sujétion. Il est cependant patent qu'une certaine forme de tabou plane sur ce sujet, illustré par l'idée selon laquelle l'art, et son corollaire l'esthétique, possède un régime propre d'existence parmi les productions de l'homme. Ce type d'affirmation nous semble erroné, aussi souscrivons-nous volontiers aux propos de Bourdieu lorsqu'il affirme que « l'esthétique ne peut être qu'une dimension de l'éthique, ou mieux, de l'ethos, de classe »¹⁰⁰. Aussi Bérard nous semble-t-il salutaire en tant qu'il ne pense pas son rapport à au monde de l'art de manière polémique ou agonique, ni hypocrite, mais affiche sans paradoxe le mode d'existence de son art.

Différents statuts de la notion d'art ont été évoqués dans cette étude : on en a fait un mode d'existence de certains objets (soumis à un jugement de qualité), une caution scientifique qui garantit l'autorité de son détenteur (un corpus culturel à maîtriser pour évoluer dans un milieu, en somme), et une fiction d'une entité transcendante s'actualisant dans des pratiques ponctuelles. La plurisémié ici ne vaut pas comme garant de vitalité mais fait apparaître au contraire un trouble. Bérard s'appuie sur cet état de fait pour multiplier

¹⁰⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p 82

des fictions, par prolifération incessante de travaux sans envergure, de manière à toujours échapper à un type au piège de la doctrine. Le fait que son catalogue soit un objet à vocation commerciale en renforce l'impact. On ne pense pas l'art comme une notion excluant toute concession à ce qui l'environne. L'art est un type de discours qui a une valeur sociale.

Notons également la difficulté de traiter universitairement de Bérard. Un artiste qui s'applique à ruiner les généralisations abusives prend en défaut un trait propre à la pratique scientifique universitaire. En cela, traiter d'une œuvre que l'on ne peut pas considérer par métonymie emblématique d'une orientation de l'art, ou d'une essence d'un domaine donné pose de réels problèmes quand à l'investissement d'outils théoriques. L'aspect positif est que cela exige une saine réforme de méthode.

Bibliographie

Œuvres de Stéphane Bérard

-*Ce que je fiche*, Marseille/Digne-les-Bains, 2003, Le Cairn Centre d'Art/ FRAC PACA

-*Le problème martien*, Romainville, 2002, Al Dante

-*Progressistes*, en collaboration avec Nathalie Quintane, Romainville, 2003, Al Dante

Ouvrages répertoriant des travaux de Stéphane Bérard :

1.Livres

- JOUANNAIS Jean-Yves, *L'Idiotie. Art, vie, politique-méthode*, Paris, Beaux arts magazine Livres, 2003

- LABELLE-ROJOUX Arnaud, *L'Art parodic'*, Cadeilhan, Zulma, 2003

- HANNA Christophe, *Poésie action directe*, Romainville, Al Dante, 2003

- CASTELLIN Philippe, *Doc(k)s mode d'emploi*, Romainville, Al Dante, 2002

2.Articles

-« Les Visiteurs », *Jardin des modes* n°186, p.41

-LABELLE-ROJOUX Arnaud, «L'art parodic », *Art-Press* n°204, p58-59

-BRIGNONE P., « Poésie Sonnée », *Art-Press* n°204, p77

-AMAR S. , « Vidéochronique », *Art-Press*, n°212, pVII

-JOUANNAIS Jean-Yves, « le siècle Mychkine ou l'idiotie en art », *Art-Press*, n°216, p.38

-OSKIAN E., « O7 art », *Nova Magazine*, sept 1997, p.19

-« Catalogue officiel du 23° festival de Deauville du Cinéma Américain », p.93

- COLARD J.-M., « Vidéo-clips, face B », *Les Inrockuptibles*, oct 1997, p.30
- SUCHERE, Eric, « Stéphane Bérard », *le Journal des expositions*, dèc 1995
- LABELLE-ROJOUX Arnaud, « Mirable Toi-Même ! », *L'art Parodic'*, éditions Java, p106
- LABELLE-ROJOUX Arnaud, « Stéphane Bérard ou le néant », *NBK*, Berlin, p136
- ARKHIPOFF Elisabeth, « Cassette », *Nova Magazine*, Mars 1997, p50
- ARKHIPOFF Elisabeth « Cadeaux d'artistes », *Nova Magazine*, Dec 1998, p 48
- DEMIR Anaïd, « Qui pirate l'art contemporain ? », *Technikart*, Avril 1999, p36
- LABELLE-ROJOUX Arnaud, « Twist dans le studio de Velazquez », *éditions L' Evidence*, juin 1999
- RESTANY Pierre, « questions-réponses », cahier Propice, *Beaux-Arts Magazine*, sept 1999
- JOUANNAIS Jean-Yves, « Xavier Boussiron », *Art-Press*, n°283, pp 31-32
- LABELLE-ROJOUX Arnaud, « Leçons de Scandale », édition Yellow Now, Bruxelles, Sept 2000
- JAMBERT Yvon, « Charlots modernes », *GI !*, les éditions confidentielles, n°3
- GIARD Agnès, « Sens tes doigts », *Nova Magazine*, 2001, n°128, p71
- RIVOIRE Annick, « Je ne fume pas des bananes », *Libération*, 15 mars 2002
- MANGION Eric, « Le problème martien », *Art-Press*, n°283, p71
- GOUMARRE Eric, « le problème martien », *Les Inrockuptibles*, n°358, 71
- WAGNEUR Jean-Didier, « Le problème martien », *Libération*, cahier livres, pVI, 5dec 2002
- FOUCHET Julien, « arôme saveur pénis », *Nova Magazine*, n°99, p32, mars 2003

Sites

- www.documentsdartistes.org/berard
- www.aldante.org
- www.sitaudis.com

Outils théoriques

A/ philosophie

-ADORNO Théodore, *Théorie Esthétique*, 1975, Klincksiek

-CHALUMEAU Jean-Luc, *Les Théories de l'Art*, Paris, 1994, Vuibert

-DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, 1989, Editions du Seuil, coll. Poétique

-DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, 1957, P.U.F, coll. Epithémée

-GOODMAN Nelson, *Manières de Faire des Mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, 1992, Editions Jacqueline Chambon

-GOODMAN Nelson, *L'art en Théorie et en Action*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, 1996, L'Eclat, coll. Tiré à Part

-FOUCAULT Michel, *L'Ordre du Discours*, Paris, 1971, Gallimard

-HUME David, *Essais Esthétiques*, trad. Renée Bouveresse, Paris, 2000, Flammarion

-MICHAUD Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1999

-PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'Art et ses Significations*, Paris, 1969, Gallimard

-SCHAEFFER Jean-Marie, « Système, Histoire et Hiérarchie, le paradigme historiciste en art », in *Majeur ou mineur ? les hiérarchies en art*, collectif, Nîmes, 2000, Editions Jacqueline Chambon

B/ sociologie

-BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'Amour de l'Art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, 1969, Les éditions de Minuit

-BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'Art, Genèse et Structure du champ littéraire*, Paris, 1992, Editions du Seuil

-HEINICH Nathalie et SCHAEFFER Jean-Marie, *Art, création ,fiction, entre Sociologie et Philosophie*, Nîmes, 2004, Editions Jacqueline Chambon

C/ littérature

-BARTHES Roland, *Essais Critiques*, Paris, 1964, Editions du Seuil

-BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'Art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Ecrits Français*, Paris, 1991, Gallimard

-*Esthétique et Poétique*, collectif, textes réunis par Gérard GENETTE, Paris, 1992, Editions du Seuil

D/ Documents artistiques

-DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, 1975, Flammarion

-FILLIOU Robert, *Enseigner et Apprendre les Arts Vivants, par Robert Filliou et le lecteur, s'il le désire avec la participation de John Cage, Benjamin Patterson, Allen Kaprow, Marcelle Filliou, Vera, Bjösssi, Karl Rot, Dorothy Iannone, Diter Rot, Joseph Beuys*, Paris/Bruxelles, 1998, Archives Lebeer Hossman

-GODFREY Tony, *L'Art Conceptuel*, Paris, 2003, Phaidon, coll. Art & Idées

-*Fluxus dixit*, une anthologie vol.1, collectif, textes réunis et présentés par Nicolas FEUILLIE, Dijon, 2002, Les presses du réel

-*De A à Z, les centres d'art contemporain*, collectif, Paris, 1994, DCA/ Flammarion

4

-*Hardcore, vers un Nouvel Activisme*, collectif, Paris, 2003, Edition Cercle d'Art

Annexes

Reproductions de fiches



« les images que voici ont été dans un premier temps financées par mon mari et moi, et c'est Nathalie, la fiancée de Stéphane qui va nous rembourser chaque mois. Si vous voulez participer à cette œuvre, vous pouvez envoyer votre don à:

Madame Bérard Ginette
351, av. de la gare
84450 St Saturnin-Les-Avignon
France»



The images that you see were initially financed by my husband and I, and it's Nathalie, Stéphane's fiancée who is going to pay us each month. If you would like to participate you can send your donation to:

l'interactivité comment?

/interactivity how?

1993

vidéo, 1 mn. PAL

avec Ginette Bérard, Nathalie Quintane

Stéphane Bérard/ ce que je fiche/ Le Cairn centre d'art - Frac PACA/ 2003

[Handwritten text in French, dense and cursive]

VIII. Sigmund Freud à André Breton,

André Breton
Lettre pour J.-J. Label
7 décembre 1957
Coll. particulière.

[Handwritten text on a decorative, aged paper insert]

Comme de filles
mises les travailleurs de nos
pays qui, dans les conditions
de la guerre et de la paix
ont fait que si nous
de nos jours
avec nous
le 7 décembre 1957
(7.12.57)
et les autres jours
jeune Breton

JEAN-JACQUES
LEBEL

Paris, le 6 et 12 1957

Monsieur
Monsieur le Directeur

M. Stéphane Bérard -

Il y a un certain nombre d'années
George est venu à Paris - à Paris! - et avec elle,
Julie Stein, d'ailleurs, n'avait connu de son existence
Puis je me suis penché - 1952, à Paris - et
elle s'est fait, à Paris et à Paris, mais pas
sans son son soutien constant, et son soutien,
à Paris et à Paris.

Avec un grand intérêt collectif.

J.J. Label

Éditions J.J. Label
10 rue de la Harpe
75001 Paris
Téléphone : 33.1.47.78.10
1957

correspondance/ correspondance

1993

lettre et reproduction sur pvc. 24x80 cm
Sigmund Freud à/ to André Breton, André Breton à/ to Jean-Jacques Label,
Jean-Jacques Label à/ to Stéphane Bérard.



montrer mon dossier à Jean-Yves Jouannais
/showing my work to Jean-Yves Jouannais 1996

photographie

Jean-Yves Jouannais is a famous art critic



inscription dans le social/ get into a social
frame of mind 1995

tirage numérique.

prise de vue: Alexandre Gérard

visual arts entrance exam. Operational relationships.

Avignon School of Art.

Stéphane Bézard/ ce que je fiche/ Le Calice centre d'art - Frac PACA/ 2003



les années 90/ the 90's

1996

photographie
prise de vue Jive Biquette

Monsieur le Président,

J'ai l'honneur de vous faire parvenir sous ce pli ampliation de l'arrêté préfectoral n° 85-2535 approuvant les statuts de votre mutuelle tels qu'ils ont été adoptés lors de l'Assemblée Générale constitutive du 8 Août 1995.

Conformément aux prescriptions de l'article L. 122.7 du Code de la Mutualité, ces dispositions statutaires entrent en vigueur à compter de la date de l'arrêté susvisé, à savoir le 4 Décembre 1995.

PREFECTURE DES ALPES DE HAUTE-PROVENCE

SPÉCIMEN DÉFENSIF DES
AFFAIRES SANITAIRES ET SOCIALES



Mme Béatrice
11, rue de la République
04000
04000

- **artistes:** (obtention du DNSEP ou avoir exposé au moins dans deux musées nationaux ou centres d'art contemporain) et n'ayant pas réussi à vendre une pièce, et ce malgré 5 expositions consécutives dont 3 personnelles, en galerie S.A ou S.A.R.L., en une période de huit mois.
- **critiques:** (avoir publié au moins un article critique dans diverses revues spécialisées d'art contemporain durant cinq numéros consécutifs: «art-press, beaux arts» etc.) et n'ayant plus, pendant plus de huit numéros, publié d'article dans cette même revue.
- **commissaires d'expositions:** (ayant déjà organisé au moins trois manifestations en musées nationaux ou centres d'art contemporain, et au moins un autre lieu non habilité dans sa fonction première, à recevoir de l'art) qui n'auraient pas organisé de manifestation en galerie S.A ou S.A.R.L., centres d'art, ou musées depuis plus de sept ans.
- **collectionneurs:** (avoir acquis au moins 6 pièces d'un ou plusieurs artistes en galeries S.A. ou S.A.R.L.) n'ayant pas acquis de nouvelles pièces depuis plus de sept ans.
- **galeristes:** (galerie sous régime S.A. ou S.A.R.L.) dont le nom n'est pas paru dans les revues spécialisées d'art contemporain, au moins une fois en quatre ans, toutes revues confondues.
- **pour les artistes:** 153 Euros + un abonnement d'un an à une revue spécialisée d'art contemporain.
- **pour les critiques:** 153 Euros + un abonnement d'un an à une revue spécialisée d'art contemporain.
- **pour les commissaires d'expositions:** les conseils personnalisés des meilleurs critiques et collectionneurs du moment (service équivalent à 153 Euros) + un abonnement d'un an à une revue spécialisée d'art contemporain.
- **pour les galeristes:** un article de la part d'un critique dans la revue «art présence» + un abonnement d'un an à une revue spécialisée d'art contemporain.
- **pour les collectionneurs:** une pièce d'un artiste (équivalente à 153 Euros) + un abonnement d'un an à une revue spécialisée d'art contemporain.



ErMUT la mutuelle/
mutual benefit society ErMUT

1995

installation, dim. var.

Mutuelle pour les artistes, les commissaires d'expositions, les galeristes, les critiques et les collectionneurs. Homologuée par la DASS Alpes de Haute-Provence/
mutual benefit society for artists, curators, critics, gallery directors, collectors. Approved by the Department of Social and Sanitary Affairs of the Alpes de Haute-Provence, France.

Stéphane Béraud/ ce que je fiche/ Le Cairn centre d'art - Trac PACA/ 2003

Le 12.06.98

12/06/98

LE LONGCHAMP
TABAC PRESSE
CADERNAUX SOUVENIRS
TEL. 92.31.34.15

TELX 10 X 30.00 100.00
ESPEDES 100.00
0010/3931/01/0001
LE 12/06/98 11:52

SECOND POSTE
Merci
DE VOTRE VISITE
A BIEN TOT


TABAC - PRESSE - CADERNAUX
COTTU Dentelle et chiffons
75, Avenue de Verdun
94300 CRETEIL
Tel. 92 32 40 13

100 F

10 Millions
100 F 00

12/06/98
10 Millions
100 F 00


12.6.98
Echange 220 F de
tickets de millionnaire
gagnants, contre 22
tickets nouveaux



LE LUTECIA
TABAC - LOTO - PRESSE
7, Avenue de Verdun
94300 CRETEIL - Tel. 92 32 20 75

le 12.6.98

10 Millions
100 F 00
payer



LE DIPLOMATE
TABAC - SOUVENIRS - LOTO
Frédéric SCAPINI
51, boulevard Gambetta
94300 CRETEIL LES BAINS
Tel. 04 92 37 03 14
94300 CRETEIL LES BAINS

Echange 100 F sans au
millionnaire, contre 22
tickets de millionnaire

TABAC 9230
% DE RETENUE
12 50 (92300)
TEL. 92 32 20 75
94300 CRETEIL
94300 CRETEIL

TABAC 9230
12/06/98
100 F 00
LE 12/06/98
ESPECE 100 F 00
94300 CRETEIL
94300 CRETEIL

échapper au financement public de la culture
/to escape the public financing of culture

1998

factures.
«Millionnaire» is a french lottery scratch-card

Avec N. Quintane 4' 1995.



- Eric Suchère l'autre jour m'avait invité à lui montrer mes vidéos, je me suis présenté à lui avec mes vidéos, lors d'un vernissage, il discutait, il était occupé, et je me suis senti maladroit, arriviste maladroit... Je lui tournais autour avec mon sac sans pouvoir me faire remarquer.

Il y a des tas d'exemples comme celui-ci.

Jacques Lizène m'avait envoyé une carte postale, et moi, comme ça je lui en ai envoyé 28... Pour faire le "plein" de sa boîte aux lettres... Je pense que cela a dû le gêner un peu, puisque depuis des mois il ne m'écrit plus.

Made in Eric, au téléphone, m'a dit que j'avais été maladroit; il hésite maintenant à dire qu'il me connaît.

Nathalie Viot, aussi, à qui j'avais envoyé un colis avec mes vidéos, mes cartes postales, plein de prospectus, il y a un an et demi, et qqs mois après lors d'un grand vernissage, elle me demande:

"mais pourquoi m'avez-vous envoyé tout ça ?"... C'est vrai, c'est idiot.

Jean-François Bory, à qui j'ai envoyé pas mal de choses et qui ne m'a jamais répondu, la liste pourrait s'allonger...

Je repense à Jérôme Sans, Nicolas Bourriaud, Eric Troncy, à qui j'ai envoyé mon dossier "Constituez vous-même le dossier de Stéphane Bérard, par un texte d'une à 23 pages"...

L'autre jour j'ai envoyé un prospectus à la galerie Agnès B., un prospectus de parrainage... "Spécial Parrainage" S. Bérard, parrainez un artiste... et ce n'est peut-être pas la meilleure des choses que j'ai faite.

- The other day Eric Suchère (an art critic) asked me to show him my videos, I presented myself with my videos at an opening, he was busy and I felt ill-at-ease, an opportunist's ill-at-ease... I hung around with my bag, but wasn't able to catch his eye.

There are lots of examples like that.

The artist Jacques Lizène sent me a post-card, and just like that, I sent him 28... To fill up his letter box... I think it troubled him a bit, because he hasn't written for months now.

The artist Made in Eric, on the telephone, said that I had been tactless; he thinks twice now before saying he knows me.

Also Nathalie Viot (an art critic), to whom I had sent a package containing my videos, my post-cards, lots of brochures, a year and a half ago. And several months later at a preview, she asked me: «why did you send me all that ?»... It's true, it was stupid.

The writer Jean-François Bory, to whom I sent lots of things, and who never replied, I could go on...

I think again of Jérôme Sans, Nicolas Bourriaud, Eric Troncy (art critics), to whom I sent my file «Make up your own Stéphane Bérard file, with a text from 1 to 23 pages».

The other day I sent a brochure to the Agnès B. gallery, a sponsorship brochure Sponsor Special S. Bérard, sponsor an artist...

Maybe it wasn't the brightest thing I've done.

pardon

1995

video 4 mn

with Nathalie Quintane



LA NOUVELLE
ALTERNATIVE

ni galerie, ni banque, ni centre d'art

new alternative	1996
poster 42 x 30 cm neither gallery, nor grant, nor art center	1/2
Stéphane Bérard/ ce que je fiche/ Le Cairn centre d'art - Prac DNCA/ 2012	

Documenta X
Kunstmuseum Kassel
10171 Kassel, Auf dem Henning 18, 51 241-070 9, te 0441-71-0 18

L'équipe et
moi-même avons
pas de temps.
Nous ne pouvons
la production
avec pour TV
ou certain
de
mes collègues.
Juste nous
de respecter mon
espace privé.
Bon à vous
Cg.

ni documenta!

new alternative (nor documenta)	1996
(suite) poster / coll. particulière	
«The team and myself don't have much time. Please keep the jokes for TV game shows or certain colleagues of mine. Also please respect my privacy. Many thanks». Catherine David (Documenta X, Cassel, germany)	
	2/2

Feu vert pour le courant à travers le Détroit

La liaison électrique FRANCE-ANGLETERRE a été inaugurée hier par les ministres français et anglais de l'énergie
 "Allo, Echinghen, Londres nous demande 80.000 kilowatts"

Un moment historique vu sur l'écran de la T. V.



La pop anglaise doit beaucoup à mon père



CONTACT!

La liaison électrique France-Angleterre a été officiellement mise en service hier, au cours d'une cérémonie télévisée de chaque côté du détroit. Voici le pupitre de commande de la station d'Echinghen, alors que M. Bérard, directeur, s'appête à tourner le commutateur qui enverra vers l'Angleterre le courant demandé par le Très Honorable Richard Wood. (Voir en page locale.)

«... kilowatts de l'été...
 Contact, il a été pour tout
 qu'il Echinghen M. Bérard
 l'été en tout, pas plus
 près que tout d'un poste de
 radio, pour que les radars
 s'allent et qu'il Londres que
 me à Paris en outre que le
 contact moment officiellement.

la pop anglaise doit beaucoup à mon père
 /english pop-music owes a lot to my father

1996

tirage numérique.

electricity sent from France to England in 1961



rite de passage au marché privé
/ritual for entering the private art market 1996

photographies. 30 x 120 cm
prod: Apollonia

Stéphane Bézard/ ce que je fiche/ Le Cairn centre d'art - Frac FRCA/ 2003



Modification d'un bras oscillant arrière sur un cadre aluminium 6061 avec le soutien de la DRAC PACA

Resistance

Outrement produire, avec l'argent du Ministère de la Culture une pièce qui n'ait a priori, aucune implication directe dans l'art, sinon son financement, d'où le terme de "résistance" à l'art.

Bras oscillant arrière, modifié sur un cadre aluminium 6061 T6 type Cannondale Super V DH 3000

Grâce à cette modification apportée sur la patte de fixation du bras oscillant sur l'amortisseur arrière, on obtient une descente globale du cadre, plus une variation de sa géométrie:

- Descente du boîtier de pédalier (25 mm).
- Ouverture de l'angle d'attaque de la fourche (58,5°).

Ceci vers une meilleure stabilité, et maniabilité de pilotage à grande vitesse.

Thanks to this modification, applied to the bolt of rear suspension's oscillating arm, global descent of the frame is obtained, together with a geometrical variation. This leads to greater stability and high speed manoeuvrability.

résistance à l'art/ resistance to art

1998

installation: tirages numériques, empreintes de pneus sur planche.
 /modification of an oscillating aluminium 6061T6 bicycle rear arm, with the support of the DRAC (Regional Direction of Cultural affairs). Resistance: or how to produce, with the money from the ministry of culture, a piece which has, «a priori» no direct implication for art, only its financing. Hence the term resistance.

Stéphane Gérard/ ce que je fiche/ Le Cairx centre d'art - Frec PACA/ 2003

1/2



résistance à l'art (le collectionneur)
/resistance to art (the collector) 98-2001

(suite) revente du vtt à un pratiquant, sans lui dire qu'il s'agissait d'une
pièce d'art; il devient par là même, inconsciemment, collectionneur d'art contempo-
rain/ resale of the bicycle without telling the buyer that it's a work of art; he
therefore unwittingly becomes a collector of contemporary art

2/2

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

Digne-Les-Bains, le 26 Mai 1997

**Objet : Sollicitation en vue
d'une sélection**

Monsieur le Président du Comité Olympique de la République Gabonaise,

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

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

: selection for the winter olympics

Mr President of the Gabonese Olympic Committee,

Stéphane BERARD

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

Yours faithfully

P.S.

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

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

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

1/2

Stéphane Bérard/ ce que je fiche/ Le Cairn centre d'art - Prao 88Ch/ 2003

CONSULAT GÉNÉRAL
DE LA RÉPUBLIQUE GABONAISE
EN FRANCE
266, AVENUE RAFAËL, 75116 PARIS

Paris, le 23 Avril 1997

LE CONSUL GENERAL

N°188/JPK/IE/97/CG3

à Monsieur Stéphane BERARD
32, la Ballistère
109 BD GASSENDI
04000 DIGNE-LES-BAINS

Objet : Affaire acquisition de la
nationalité gabonaise

Réf. : V/Lettre 08/04/97



Monsieur,

J'ai l'honneur d'accuser réception de votre correspondance citée en référence et portant sur la question visée en marge.

A cet effet, nous avons pris bonne note de votre requête pour toute suite y relative à réserver après examen de celle-ci par les autorités compétentes de notre pays.

Le Consul Général
P.O.



LA Jean-Pierre
VICE CONSUL

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

(suite) installation: portant, anorak, pantalons molletonnés, ourriers (ci-
contre et au dos), skis de descente.

*Gabonese General Consulate in France: affair: acquisition of Gabonese nationality
(...) we have taken note of your request, which we have passed on for examination
by the relevant authorities in our country- The Consul General

If you want support this work, send a support letter to Mr the Consul. 2/2



Pink Panther	1997
tirage numérique sur pvc. dim. 40x14 cm	



D'après Michel Ange



nouvelle garde suisse/ new swiss guard

1999

tirage numérique.
styliste/ stylist



cierge magique crépitant



cierge magique/ magic candle

1999

tirage numérique. Toque et uniforme dépareillés, barbe postiche, un cierge magique crépite sur la toque le temps de la performance, durant la conférence de presse de l'exposition «Le fou dédoublé» commissaires: Jean-Yves Jozannais, Andreï Erofeïv, Dimitri Konstantinidis, Moscou.

/During the «Split Madman» exhibition's press conference, E.B. appeared dressed in a combat uniform, sporting a bushy fake beard and a fur hat topped by a «magic candle» (sparkler for birthday cakes). Moscow.

prise de vue Jean-Luc Neslet.

Stéphane Bérard/ ce que je fêch/ Le Cairn centre d'art - Franc PACA/ 2003

FICHE TECHNIQUE

DESIGNATION DU PRODUIT : ARÔME POUR PRÉSÉRvATIFS

ASPECT : LIQUIDE LIMPE INCOLORE

PROPRIÉTÉS ORGANOLEPTIQUES : OUEURS ET SAVEURS CARACTÉRISTIQUES DU PENIS

DENSITÉ : 1,014-0,05

COMPOSITION : MÉLANGE DE SUBSTANCES AROMATISANTES NATURELLES ET DE SUBSTANCES AROMATISANTES IDENTIQUES AUX NATURELLES

SOLVANTS : PROPYLENE GLYCOL, TRIALCITINE

DEGRÉ ALCOOLIQUE : 0% (+/- 1°)

HYDROSOLUBILITÉ : BONNE

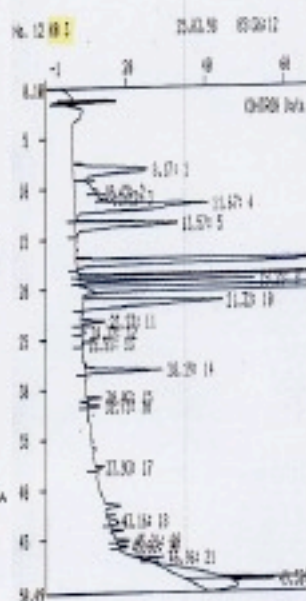
LEPSOLUBILITÉ : NON

DOSAGE RECOMMANDÉ : ENTRE 1 ET 5 GR/100 ENVIRON

POINT ÉCLAIR : +10

CONSERVATION : DOUSÉ BÉCÉ DANS SON EMBALLAGE D'ORIGINE À L'ABRI DE L'AIR ET DE LA LUMIÈRE DANS UN ENDROIT FRAIS (0° C)

LEGISLATION : CONFORME À LA DIRECTIVE CEE N°98-08



IDENTIFICATION : Réserve Filles OMBRAGE-PM

Time Devote Fonction (X) Paraméter 1 (X) H Paraméter

Time Devote	Fonction (X)	Paraméter 1 (X)	H Paraméter
6.00 Flow	Total	Value	1.000 Start
6.00 Flow	C 0	Value	6.0 Start
6.00 DETECT 43M Prod Mol	Level	1	250 Level 0
6.20 DETECT 43M Purva In Inove 1			1.000 Run 0
6.50 P 52M/09 Invert			
6.50 DETECT 43M Inovec			
6.60 Inovec In	Channel		5 Inovec
3.00 Flow	C 0	Value	6.0 Start
43.00 Flow	C 0	Value	96.0 Start
45.00 Flow	C 0	Value	96.0 Start
47.00 Flow	C 0	Value	96.0 Start
49.00 Flow	C 0	Value	96.0 Start
51.00 Flow	C 0	Value	96.0 Start
53.00 Flow	C 0	Value	96.0 Start
55.00 Inovec In			
57.00 Inovec In			

Chromatogramme / Identification / Niveau de détection /
 OMBRAGE-PM / Inovec In / Inovec In

1998

arôme pénis pour préservatif/
 penis flavour for condoms

1998

tirage numérique, photographies, graphique.

édition de flacons avec compte-gouttes, galerie du Triangle, Bordeaux / production of little bottles with drop counters

Securité Sociale

(Couvature Sociale) pour

l'électroménager ~~et~~ ~~pour~~ tout le parc audiovisuel



Nouvelle tenue
pour la RATP

style chauffeur "Belle époque"

4 idées, 2 dessins

4 ideas, 2 drawings

2001

tirage numérique

social security for all domestic electrical goods / easy-fix car clips for getting home safely after nightclubbing (dedicated to Francesco Finizio)
/ a new uniform for subway employees, «Belle époque» style

NOTICE RADIOPHONIQUE
Stéphane Berard
Photo: BERARD CONSULTING

(voix femme) - Attention, ceci est un message personnel.
(voix homme 1) - Depuis combien de temps n'êtes-vous pas allé au Musée?
Depuis combien de temps n'êtes-vous pas entré dans une galerie d'art?
... Mmh, c'est bien ce qu'il me semblait.
(voix homme 2 / plus âgé) - Attention, votre sens esthétique dépérit.
Votre jugement s'émousse, s'amointrit.
(voix homme 1) - Il serait peut-être temps de faire un bilan, avant qu'il ne soit trop tard.
(voix femme / la même) - **Berard Consulting** peut vous aider.
au 04, 91 deux fois, 27 55^A
*voix communication normale

Jugement esthétique défaillant?

Berard Consulting

04 91 91 27 55
*appel tarif normal

berard consulting	2000
tirage numérique	
conseil/ Is your esthetic judgement suffering? please call Berard Consulting at +33 (0)4 91 91 27 55	2/2

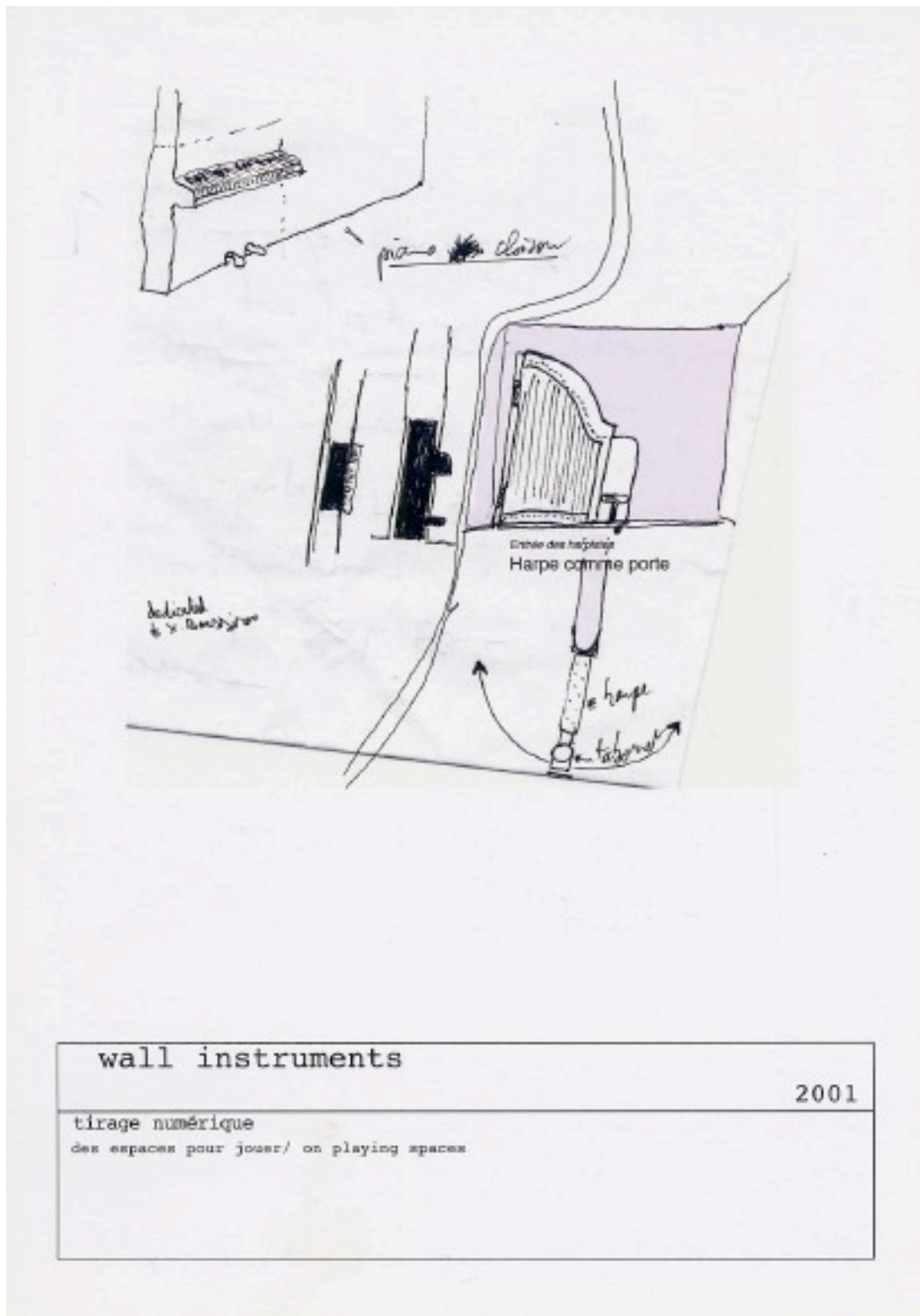


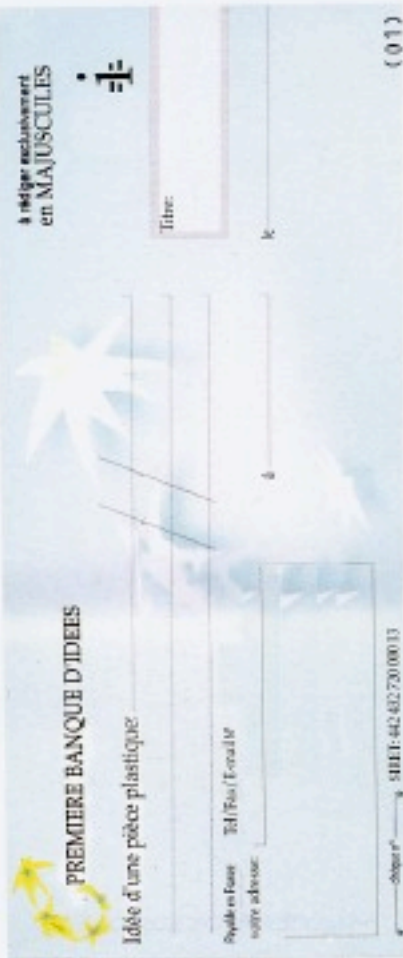
2001

dessin

kit: arbrisseau avec balançoire/ shrub with swing

Stéphane Bérard/ ce que je fêtais/ le Cairn centre d'art - Expo PACS/ 2003





#0023284 #001110 51808A 1000003305#



N° 1 125

Banque d'idées/ ideas bank	2002
tirage numérique.	
Stéphane Bérard/ ce que je fiche/ Le Cairn centre d'art - Free PACA/ 2003	

Parce que vos idées ont de la valeur.

Avec les chèques idées, faites fructifier vos pensées, vos projets.

Si votre idée est retenue, développée puis vendue, vous recevrez automatiquement 10% du prix de la vente. Vous débiter un parcours artistique? vous avez une sensibilité plastique? Je me charge de gérer au mieux, un portefeuille de valeurs, les vôtres.

Le Directeur,
S. Bérard

Make your ideas work for you.

Make your thoughts and projects yield profits with the Idea Checks. If your idea is retained, developed, and sold, you'll automatically receive 10% of the sales price. Whether your beginning your artistic career or have an artistic sensibility, I'm willing to help you efficiently manage your own portfolio of personal assets.

The manager,
Stéphane Bérard

URBANISME

Contraire les chefs d'industrie, et bureaux d'affaires

par l'obstruction des grandes artères, ~~la suppression~~
la quasi

la dérivation de voies de communication, la fermeture de
gares. création de petites échoppes, (lieux de cultes
pas d'église) mais des chapelles, des mini-mosquées, de petits hôtels
et petits cafés, bistros.



fucking up the Haussmanian ideal

2002

tirage numérique

creating new little shops on big avenues so as to annoy tycoons and property developers

Stéphane Izard/ ce que je fête/ Le Collège centre d'art - Free DADA/ 2003

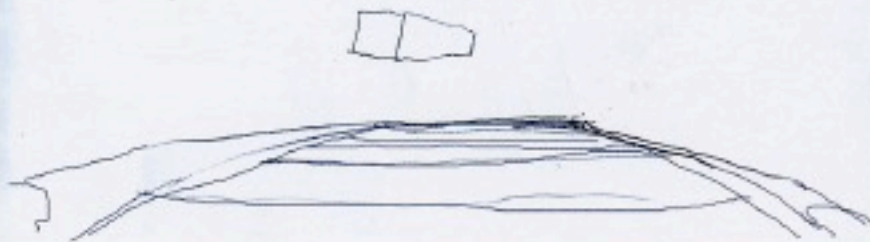
c'est avec une culture forte qu'un pays impose sa culture
(aux autres).

Sans plus attendre, commençons.

A l'instar des ex-républiques soviétiques construisons dans un premier
temps, dans les campagnes, joutant les axes TGV, des édifices
(structures légères), des secteurs incessants de diffusion culturelle
d'une forte

maître
cage de fondation } gonflables

toile imperméable blanche + structure en tube métalliques
toile sur laquelle on peint



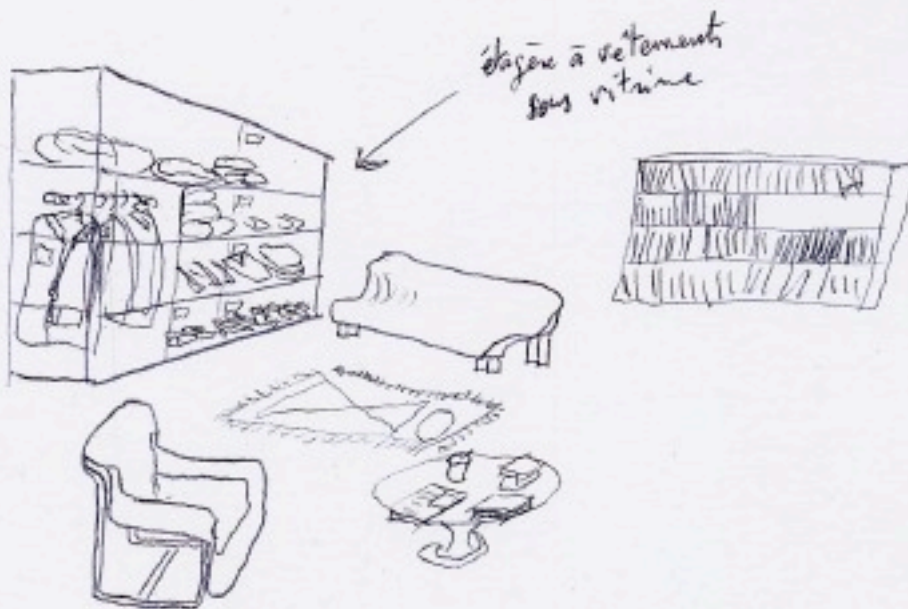
inflatable art centers along railway tracks

2002

dessin

unconscious showing of strong cultural diffusion

Bibliothèque d'habits



Pourquoi les vêtements ne seraient-ils pas exposés au même titre
que les livres...
Modèles d'apparences

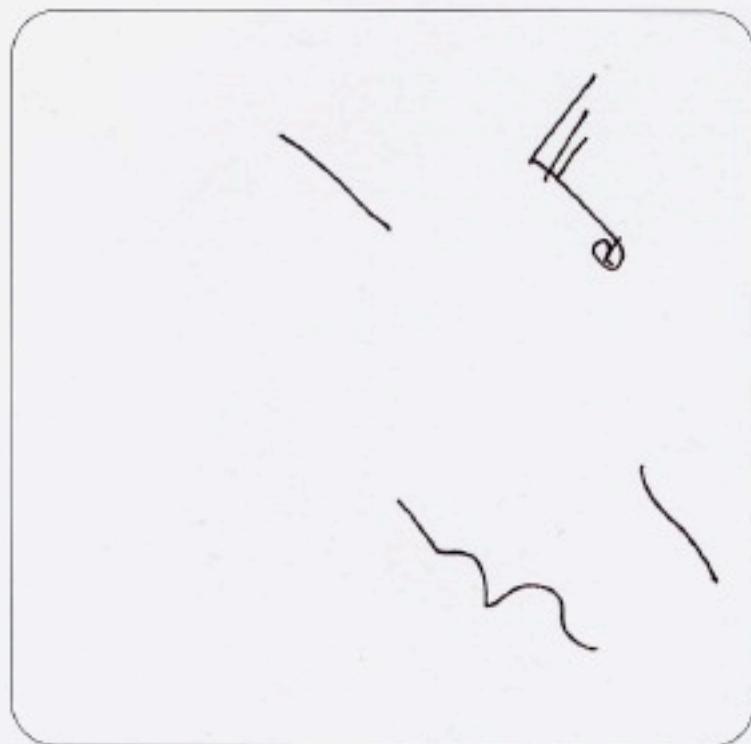
why are clothes not exhibited in the same way as books....image makers

sociological experimental living-room

2002

dessin

glass-encased clothes shelves



self-karoké (vie musicale)

/musical life-size (improvised karoké):

dispositif pour un karoké sans texte, permettant vraiment d'improviser.

2002

ou

SECURITE ROUTIERE

klaxon continu (proportionnel à l'accélération) pour véhicules

silencieux (électriques)/ROAD SAFETY: silent cars playing horn (increasing speed)

2003

1 dessin, 2 cartels



costume avec lequel on peut sortir
en pantoufles /suit permitting to go outside
with slippers 2002

stylisme/ stylist
costume et pantoufles/ suit and slippers

INTRODUCTION	3
1. LES FICHES : RE-MÉDIATION ET RÉVÉLATION.....	17
1.1 <i>Ce que l'on tient dans la main est difficile à décrire</i>	19
1.2 <i>La succession des fiches permet la constitution d'un protagoniste semi fictionnel</i>	25
1.3 <i>les « propositions opératoires » sont la traduction d'une pratique artistique basée sur l'idée de test.....</i>	32
2. L'ŒUVRE D'ART ET SON ENTOURAGE : BÉRARD À L'ASSAUT DE SON MONDE	37
2.1 <i>La difficulté bornée à assimiler la distinction, entendue comme paradigme du goût, fonde l'action de Stéphane Bérard</i>	39
2.2 <i>La figure de l'artiste et ses relations avec la société : entre volonté d'intégration et incompréhension, Stéphane Bérard reste indécis.....</i>	44
3.3 <i>La perte des valeurs résulte de ces deux refus d'obtempérer.....</i>	49
3. LE MODÈLE SCIENTIFIQUE EXPÉRIMENTAL COMME PARADIGME ARTISTIQUE.....	55
3.1 <i>L'idiotie, posture intellectuelle de la quête de vérité</i>	57
3.2 <i>Les rapports entre fiction et parodie.....</i>	62
3.3 <i>les procédés de vérification</i>	66
<i>Conclusion.....</i>	70
<i>Bibliographie</i>	72
ŒUVRES DE STÉPHANE BÉRARD	72
OUVRAGES RÉPERTORIANANT DES TRAVAUX DE STÉPHANE BÉRARD :.....	72
OUTILS THÉORIQUES.....	74
<i>Annexes</i>	77