Marges

Revue d'art contemporain

08 | 2008

L'art à l'heure de la société de services

Stéphane Bérard, rites de passage au marché privé

Stéphane Bérard, Rites of Passage to the Private Market

Johann Defer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/567>

DOI : 10.4000/marges.567

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2008

Pagination : 8-20

ISBN : 978-2-84292-252-8

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Johann Defer, « Stéphane Bérard, rites de passage au marché privé », *Marges* [En ligne], 08 | 2008, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/567> ; DOI : 10.4000/marges.567

Stéphane Bérard, rites de passage au marché privé

La liste des inventions et des entreprises imaginées et/ou réellement créées par Stéphane Bérard pourrait laisser entrevoir le portrait d'un génie méconnu de l'industrie. Textiles (costume en charrentaise, pull pour guitariste...), hygiène intime (bague-savon, baignoire verticale, arôme pénis pour préservatif...), urbanisme, sécurité routière, pompes funèbres, banque, assurance, aucun domaine ne semble échapper à cette créativité débordante. Tous ces projets pourtant heurtent le bon sens : leur réalisation semble parfois impossible, souvent inutile, et presque toujours mal conçue. Bérard en a néanmoins tiré profit à plus d'un titre, étant avant tout connu comme artiste conceptuel prolifique, écrivain, vidéaste et musicien. Stéphane Bérard apparaît dans la revue *Doc(k)s*, sous l'égide de Julien Blaine. Son parcours va se définir par la dérision. Se jouant du sérieux de ce creuset international des arts, il y publia des poèmes ouvertement naïfs respectant superficiellement les caractéristiques visuelles de la revue. Au paradigme de l'œuvre comme forme-sens, il substituait une œuvre parodique fonctionnant comme démarche expérimentale. Il publiera plus tard sa propre revue, *R.R. 54*, avec Nathalie Quintane et Christophe Tarkos, célébrant ironiquement la poésie, à travers ses incarnations les plus identifiables, et fondera le Centre International de Poésie de Lardiers, remettant lors de cérémonies fantasmagoriques une écharpe symbolique aux plus poètes des poètes. Devenant progressivement artiste conceptuel à temps plein, il se lance dans une série de projets d'invention, dont certains verront le jour, sous forme de prototypes. Spontanément, on pourrait voir en lui une forme d'artiste satiriste raillant la société capitaliste utilitariste et qui s'amuse à renverser le mécanisme habituel d'attribution de valeur propre au champ artistique : moins l'objet

posséderait de valeur marchande immédiate, plus sa valeur symbolique au sein du champ artistique autonome serait accrue, pour caricaturer une position telle que l'a défendue Pierre Bourdieu¹. Une étude un peu plus approfondie des œuvres de Bérard, au cours de laquelle on passera en revue de nombreuses pièces, peut nous inviter à repenser cette lecture.

John Dewey pouvait écrire avec certitude, en 1934, qu'« à cause des transformations des conditions industrielles, l'artiste a été mis à l'écart des courants principaux qui suscitent activement l'intérêt² » ; perpétuant ainsi la tradition marxiste opposant l'art et le capital. Il expliquait cette position en argumentant de la façon suivante : « L'industrie a été mécanisée et un artiste ne peut travailler de façon mécanique pour la production de masse. Il est moins intégré qu'autrefois dans le flot normal des services sociaux³ ». Il en tirait la conclusion suivante : « Les artistes ont l'impression qu'il leur appartient d'aborder leur travail comme un moyen à part/isolé d'« expression de soi ». Afin de ne pas céder à la tendance imposée par les forces économiques, ils se sentent souvent obligés d'exagérer leur différence jusqu'à l'excentricité. En conséquence, les produits artistiques revêtent à un degré plus important encore l'aspect d'objets indépendants et ésotériques⁴ ». Soixante-treize ans plus tard, il apparaît plus difficile de tracer une ligne de démarcation franche entre le monde capitaliste industriel et le monde de l'art. Pierre-Michel Menger note dans *Portrait de l'artiste en travailleur* que le vocabulaire qui caractérise les entreprises du secteur tertiaire puise volontiers dans le registre de la créativité tel qu'on peut le rencontrer dans la sphère artistique. S'appuyant notamment sur les analyses de Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le Nouvel esprit du capitalisme*, il affirme que le monde de l'art a pu constituer un réservoir d'idées pour les modèles les plus récents d'organisation du travail, qui aujourd'hui informent en retour les pratiques artistiques : « la concurrence par l'originalité et par la différenciation s'appuie sur le modèle de prise de risque de l'entrepreneur ou du travailleur indépendant de l'économie capitaliste, quand l'artiste agit à son compte, et sur l'hyperflexibilité des marchés du travail intermittent, de l'externalisation et du *freelancing*, quand il s'agit de relations d'emploi éphémères⁵ ». On pourrait ainsi continuer indéfiniment la liste des caractéristiques du monde de l'art qui nous incitent à penser que l'art contemporain et le capitalisme ne sont pas des entités distinctes, sans même évoquer, à la façon d'Howard Becker, la chaîne d'agents professionnels que supposent les systèmes de production et de distribution des œuvres d'art.

¹ « L'histoire dont j'ai essayé de restituer les phases les plus décisives [...] conduit à l'instauration de ce monde à part qu'est le champ artistique ou le champ littéraire tel que nous le connaissons aujourd'hui. Cet univers relativement autonome (c'est-à-dire aussi, évidemment, relativement dépendant, notamment à l'égard du champ économique et du champ politique) fait sa place à une économie à l'envers, fondée, dans sa logique spécifique, sur la nature même des biens symboliques, réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur proprement symbolique et la valeur marchande restent relativement indépendantes. » Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 201.

² John Dewey, *L'Art comme expérience*, trad. J.-P. Cometti, Publications de l'Université de Pau/Farrago, 2005, p. 28.

³ *ibid.*

⁴ *ibid.*

⁵ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002, p. 24.

⁶ Philippe Dagen,
« Beuys et Barney,
frères en enchantement »,
Le Monde, 23/06/07.

⁷ Gérard Lefort,
« Pierre et Gilles,
singulier pluriel »,
Libération, 26/06/07.

⁸ Pierre Bourdieu
et Hans Haacke,
Libre-échange,
Paris/Dijon,
Seuil/Presses du réel,
1994, p. 36.

Cela étant, la conception énoncée par Dewey, légitime ou non, semble encore prédominer dans l'image sociale que se donnent les artistes et que les médias leur attribuent, en particulier dans le domaine de l'avant-garde. Loin d'apparaître comme producteurs de valeur économique, les artistes contemporains avant-gardistes restent aux yeux de l'opinion publique des mages dont les leçons énigmatiques nous sont régulièrement livrées dans les musées et les galeries. On peut trouver cette conception caricaturale, mais une simple lecture de la presse quotidienne nationale en fournit régulièrement des exemples et explique ainsi sa pérennité. L'exposition d'œuvres de Matthew Barney et Joseph Beuys à la Fondation Peggy Guggenheim de Venise a ainsi inspiré, il y a peu de temps, ce commentaire dans le journal *Le Monde* : « L'un et l'autre attendent de leurs travaux des effets mentaux puissants : qu'ils stupéfient, fascinent, agissent psychiquement par leurs charmes – au sens religieux du terme⁶. ». Tout récemment, un journaliste de *Libération* a pu, dans un registre similaire, celui du dévoilement et du secret, dire de Pierre & Gilles, à l'occasion de leur rétrospective au Musée du Jeu de Paume que « les deux zigues mènent le sabbat d'une cérémonie secrète, comme le signal somme toute rassurant que, sous l'aile des chers anges, la bête montre les crocs⁷ ». Il est ainsi significatif qu'un tel paradigme, l'art opaque opposé au social transparent, avec en intermédiaires tapis dans l'ombre, les commissaires, les marchands et les collectionneurs éclairés, soit ainsi maintenu. Ce que les institutions d'État et les fondations privées attendent des artistes, c'est qu'ils produisent du sens, de la plus-value symbolique. Les interactions entre l'entreprise et l'art sont nombreuses (1 % artistique, location d'œuvres, mécénat, etc.), et sont fondées sur le principe selon lequel l'artiste peut investir dans sa pratique le surcroît de sens qui fonde une communication efficace. Un tel point de vue est par exemple exprimé par Pierre Bourdieu dans son livre d'entretiens avec Hans Haacke : « on ne s'improvise pas créateur d'étonnement, de surprise, de déconcertement, etc. L'artiste est celui qui est capable de *faire sensation*⁸ ». Bien entendu, Bourdieu fait ici référence à la capacité critique de l'artiste. Le système complexe du mécénat d'entreprise fait qu'aujourd'hui cette capacité critique peut être mise à profit à des fins publicitaires. Dans tous les cas, le prestige et la fonction de l'artiste contemporain d'avant-garde restent intacts, il est le catalyseur de cette production de valeur, et ce statut semble le condamner à une certaine indulgence sociologique concernant les destinataires et les bénéficiaires réels de ses travaux. Bérard procède autrement : plutôt que tenter de marier ses talents conceptualistes à une entreprise ou une institution

dans une transaction à bénéfice réciproque, il choisit de *devenir* lui-même l'entreprise et l'entrepreneur ou, du moins, de mettre en scène cette métamorphose.

Bérard imagine et crée des entreprises depuis près de quinze ans ; il a accompagné et décrit ce rapprochement progressif de la sphère artistique et du monde de l'entreprise. Ce mouvement peut être suivi à travers la lecture du catalogue retraçant une partie de sa carrière de 1993 à 2003, *Ce Que Je Fiche*⁹. Comme son nom l'indique, il s'agit d'un fichier ; chaque fiche représentant une œuvre de façon synthétique, avec titre et date, ainsi qu'une traduction en anglais des informations essentielles. On trouve deux types de pièces : les œuvres documentant le parcours de Bérard en tant qu'artiste actif dans le monde de l'art contemporain – posant en compagnie d'acteurs institutionnels, dans des lieux emblématiques ou dans son intimité de créateur – et les projets d'entreprises sur lesquels portent cette étude. Ses projets sont très divers, comme si Bérard mettait à l'épreuve toutes les configurations possibles d'interaction entre l'artiste et le social. À la façon de Pierre Bourdieu qui, dans *La Distinction*, se proposait de répartir en catégories les différents domaines d'application du goût en classant, par exemple, les différents sports pratiqués selon leur appartenance bourgeoise ou populaire. On pourrait tenter d'établir une hiérarchie des types d'entreprises telles qu'elles sont représentées par Bérard, en termes de coûts et de profits personnels¹⁰. Si l'on suit le parcours chronologiquement (sans tracer de frontières trop rigides pour autant), on peut dégager trois étapes dans la carrière du personnage semi-fictif que Bérard met en scène et incarne (après tout, il a réellement effectué les démarches décrites par les fiches). Le récit de cet itinéraire aura valeur de portrait typique de l'artiste contemporain face au nouveau capitalisme¹¹.

La première étape, de 1993 à 1996, décrit un rapport conflictuel entre l'artiste, convaincu de sa vocation mais privé de reconnaissance dans le monde de l'art, et le monde économique civil, hostile et précaire. Le problème du financement des œuvres et celui de la rétribution de l'artiste est représenté par une première œuvre, *L'Interactivité comment ?* (1993), que l'on peut considérer également comme première entreprise, au sens ici d'initiative caritative, de Stéphane Bérard. Il s'agit d'une photo représentant sa mère, Ginette, et sa fiancée, Nathalie, accompagnée d'un texte invitant le public à envoyer des dons pour libérer ces sponsors *ad hoc* du fardeau que représente un artiste conceptuel débutant pour un ménage modeste. D'emblée, il pose une relation de dépendance entre

⁹ Certaines œuvres sont consultables en ligne : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/berard/>

¹⁰ « De même, pour comprendre la distribution de la pratique des différents sports entre les classes, il faudrait prendre en compte la représentation que, en fonction des schèmes de perception et d'appréciation qui leur sont propres, les différentes classes se font des coûts (économique, culturel et "physique") et des profits attachés aux différents sports, profits "physiques", immédiats ou différés [...], profits symboliques, immédiats ou différés ». Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 18.

¹¹ L'expression « nouveau capitalisme » renvoie à cette forme de capitalisme qui fait de l'organisation de l'entreprise vers les activités financières et de la refonte de la terminologie s'y rapportant son objet principal. Cf. Pierre Bourdieu et Loïc Wacquant, « La nouvelle vulgate planétaire », *Le Monde Diplomatique*, mai 2000.

l'art et le social; dépendance économique ici apparentée à une forme de parasitisme avoué ou naïf. Une tension est posée entre la volonté de faire de l'art, radical et engagé – ce qui supposerait indépendance financière et affranchissement institutionnel – et les impératifs de la réalité du monde. Cette tension, qu'il décline dans de nombreuses pièces, est le préalable à toute action artistique. Faire de l'art, c'est être dans les conditions de pouvoir le faire: autonomie et visibilité. C'est ainsi que Bérard va imaginer, sans doute par dérision envers l'accaparement du lexique créatif par les discours mercatiques, une troisième voie: l'art d'entreprendre, l'entreprise artiste. C'est dans cette logique que s'inscrit la pièce *Échapper au financement public de la culture*. Il s'agit simplement d'un collage de factures obtenues auprès des divers buralistes de Digne-les-Bains, attestant ses nombreux achats de bulletins de participation aux jeux de La Française des Jeux. La volonté d'autonomie affichée tourne à l'absurde dans cette soumission volontaire au hasard des jeux d'argent, maladroitement exhibée en revendication politique. Du modèle parasitique initial on glisse vers une forme d'obstination dans l'indépendance, comme si Bérard voulait faire d'une pierre trois coups: auto-financement, critique artistique du marché de l'art et esthétisation du capitalisme en tant que dépassement du modèle « muséal » de l'art institutionnel. L'amateurisme et l'humour évident rendent toute lecture intentionnelle compliquée.

Cette période se clôt avec *ErMUT la mutuelle* (1995), aboutissement de cette double révolte contre la dépendance financière publique et contre le marché en général. Le nom renvoie au pseudonyme que Duchamp s'était donné pour signer *Fountain*. Ce calembour peut être interprété de deux façons: on peut le lire comme tentative de création d'une connivence entre connaisseurs, ou comme dérision pure, parodie de la propension à l'auto-référence qui caractérise l'art contemporain. Cette compagnie d'assurance, qui a été réellement validée par la DDASS, se propose d'offrir des compensations aux différents acteurs-clés du milieu, quand ceux-ci se trouveraient dans une situation de désarroi esthétique. *ErMUT la mutuelle* vient au secours des artistes que personne n'achète, des critiques qui ne publient rien, des commissaires sans contrat, des collectionneurs qui ne peuvent plus acheter et des galeristes dont on ne parle plus. Le fait que cette mutuelle possède une existence administrative réelle distingue cette pièce de nombreuses œuvres conceptuelles; il y a déplacement du domaine d'application, d'un bénéfice intellectuel, cognitif, propre à toute pièce conceptuelle, à un bénéfice économique réel. Bérard fait coexister portée critique (les professions concernées sont si variées et ont des problèmes si différents que

leur rapprochement est absurde) et fantasme d'une fraternité sociale entre acteurs d'un milieu dont le système d'attribution de valeur est parfois imprévisible¹². L'entreprise est donc ici considérée pour partie comme repli du monde artistique sur lui-même afin de se protéger de l'instabilité du marché, et pour partie comme sortie du monde de l'art contemporain, en tant que monde d'idées, vers la réalité économique du monde social. Bérard opère une transgression et une conversion, sur un mode humoristique.

Cette conversion est par la suite incarnée par *Rite de passage au marché privé* (1996), qui inaugure la seconde étape du parcours de Bérard vers le monde de l'entreprise, celle du rejet apparent de l'art au profit du capital et du social. Ce rite de passage consiste à reproduire, un peu maladroitement, dans un petit jardin, la très spectaculaire performance de Joseph Beuys, *I Like America And America Likes Me*, au cours de laquelle il s'était fait enfermer pendant une semaine avec un coyote, sans poser le pied sur le sol américain. La figure de Beuys reste prépondérante dans la représentation de l'artiste d'avant-garde contemporain; s'attribuer une de ses cérémonies pseudo-magiques pourrait s'apparenter à une simple parodie de performance. En réduisant la portée symbolique de l'Amérique à son simple statut d'icône capitaliste néo-libérale, Bérard met à jour les soubassements de la transaction symbolique opérée par Beuys afin d'établir son prestige d'artiste. Mais en même temps, replacée dans le contexte de son parcours personnel, cette démystification vaut également comme rituel de passage du rôle institutionnel de l'artiste, à celui, rêvé, d'acteur social de plein droit. Ce changement illustre donc la tendance qui va en s'accroissant dans les années suivantes, de 1997 à aujourd'hui, où Bérard prétend ne plus faire de différence entre l'industriel et l'artistique, déclinant sa créativité en projets d'invention qui se veulent aussi, si possible, « propositions opératoires », pour reprendre sa propre formule. Les choses se compliquent.

À l'intérieur de cette deuxième étape, on peut classer les œuvres selon une typologie qui distingue quatre groupes : les propositions à vocation sociale, d'intérêt général en quelque sorte ; celles qui se veulent économiquement profitables et porteuses de valeurs citoyennes ; celles qui paraissent purement lucratives ; et celles qui sont aussi lucratives que nuisibles socialement.

Dans le premier groupe, on peut relever, entre autres, *Immersion* (1997). Cette œuvre – simple reproduction d'un croquis (mal) exécuté au stylo – décrit un projet d'invention, sous forme de schéma

¹² Raymonde Moulin rapporte des anecdotes d'artistes dont la cote chuta de manière spectaculaire après revente de plusieurs de leurs œuvres par un collectionneur influent (Charles Saatchi), Cf. Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 53.

¹³ On peut aussi penser aux initiatives de plus en plus fréquentes qui consistent à faire appel à des consultants extérieurs pour rédiger des chartes d'éthique. Ainsi, la faculté de philosophie de Rennes délivre désormais un Master philosophie-gestion centré sur ces questions d'organisation du travail et d'entreprises citoyennes.

annoté. Ce style d'ingénieur amateur (dessin et notes manuscrites) devient à partir de ce moment la forme de prédilection des œuvres-inventions de Bérard. *Immersion* décrit un système de cabine de projection montée sur vérins hydrauliques, sur le modèle des salles de cinéma dynamique qui bougent en fonction des mouvements du film diffusé à l'écran. L'artiste propose d'adapter ce système à des fins éducatives, en projetant des films de manifestations politiques (contre le FN, les catholiques intégristes, l'expulsion des sans-papiers...). Cette pièce est emblématique de la volonté affichée régulièrement par Bérard de se rendre utile à la société, fût-ce par des méthodes aussi étranges que celle-là. Il semble jouer sur le fait qu'on attend de l'artiste qu'il propose de l'inédit, de l'inattendu. On ne sait pas exactement à quoi cette cabine servirait : à faire découvrir aux jeunes ce qu'est une manifestation, à rappeler des souvenirs aux personnes âgées, voire à défouler les activistes trop enclins à en découdre dans la rue ? La volonté de contact avec le social semble primer sur le contenu précis de l'action. Dans cette même optique politique on peut citer *Musique pour soute à camions* (2000), croquis décrivant un projet d'installation musicale pour rendre les voyages des clandestins plus agréables, avec diffusion de *world music* dans les cales des cargos. Ou encore, *Fucking up the Haussmanian Ideal* (2002), croquis représentant un projet d'urbanisme (il l'écrit en en-tête) destiné à entraver les grandes artères parisiennes, perçues comme vecteurs d'un capitalisme agressif, en installant une myriade de petites échoppes, images d'un commerce plus humain et plus sain, au milieu des voies automobiles. Le croquis est accompagné de notes manuscrites griffonnées au stylo-bille : « contrarier les chefs d'industrie, et brasseurs d'affaires par la quasi obturation des grandes artères, la divagation de voies de communication, la fermeture de gares. Création de petites échoppes, (lieux de cultes : pas d'églises mais des chapelles, des mini-mosquées), de petits hôtels et petits cafés, bistrots ». Ces œuvres illustrent l'idée selon laquelle l'investissement du capitalisme par des forces issues de la « critique artiste¹³ » permettrait de donner naissance à un libéralisme plus moral, à un capitalisme citoyen. Bérard décide de montrer le chemin. Ces projets, pris entre sens de l'initiative propre au monde de l'entreprise et volonté de planification presque révolutionnaire, mettent en scène les aspirations de l'artiste à être un guide citoyen en action, à vouloir changer, par petites touches, les injustices du réel.

À la droite de cette catégorie, on peut regrouper les œuvres qui ambitionnent d'être à la fois d'intérêt public et lucratives. Parmi celles-ci, on peut relever *Indications thérapeutiques tatouées*

(1999) ; pièce décrivant un système de tatouage permettant d'indiquer des informations médicales. La fiche est composée d'une photographie de Bérard sur laquelle ont été rajoutés par ordinateur les tatouages en question. De même, Bérard a mis au point une *Cartouillère porte-traitement* (2000) ; ceinture permettant de ranger tous les médicaments dont on a besoin, afin de partir en vacances avec l'assurance de ne jamais être pris au dépourvu. On peut relever également l'existence d'un *Tapis de prière de survie* (2001) ; l'invention d'une carte géographique portant des indications concernant l'orientation politique des endroits représentés, pièce sobrement nommée *Tourisme* (2001) ; *Jacuzzi pour tous* (2001), pastille effervescente à placer dans sa baignoire ; enfin l'œuvre qui lui a sans doute valu le plus grand nombre de commentaires, *Arôme pénis pour préservatif* (1998) pièce qui a été réellement produite, en édition limitée, pour la Galerie du Triangle à Bordeaux. Si l'on a choisi de la classer avec les œuvres à la fois utiles et lucratives, c'est parce que ce projet consistait à vouloir restituer à l'expérience sexuelle son authenticité olfactive, comme si l'inventeur/artiste percevait là un mal auquel remédier. L'art contemporain abonde en projets visant à rendre le réel plus sensible, plus réel pour ainsi dire. Il y a un culte quelque peu rousseauiste de l'authenticité, du vrai, qui semble considérer que le social a faussé l'expérience de la vie, et qu'il incombe à l'art de régénérer cette expérience. La démarche de Bérard a ceci de spécifique qu'elle choisit d'investir cette mission dans un domaine pour le moins inattendu. Ce qui ressort de ces exemples est leur aspect dérisoire, comme si l'union du sens commercial avec l'envie d'une respectabilité éthique ne pouvait que déboucher sur des projets insignifiants. L'artiste contemporain que met en scène Bérard, caractérisé par l'envie de pratiquer un art radical et engagé, peine à unir cette prétention avec les impératifs du capitalisme.

Un troisième regroupement possible de ses œuvres consisterait à réunir les créations purement lucratives et politiquement neutres. Cette catégorie comporte un nombre très important de projets, d'inventions en apparence très incongrues. Les *Bagues-savons* (2000), réellement produites, sont exactement ce que leur nom évoque, comme le sont la *Baignoire verticale* (2000), ou encore la *Douche moussante* (2001). Ces pièces sont très semblables à ce que l'on s'attendrait à rencontrer lors d'un concours Lépine : ces petites trouvailles sont certes utiles, mais largement dispensables. D'une certaine façon elles incarnent un point-limite de la production de Bérard en ce qu'elles semblent dépouillées de tout ce qui d'ordi-

¹⁴ Yves Michaud,
*Critères esthétiques
et jugement de goût*,
Nîmes, Jacqueline
Chambon, 1999, p. 8.

¹⁵ Arthur Danto,
*La Transfiguration
du banal*,
trad. C. Hary-Schaeffer,
Paris, Seuil, 1999.

naire fait qu'un objet peut être considéré comme œuvre d'art. Même une définition de l'art aussi relativiste que celle d'Yves Michaud – selon qui l'appréciation d'une œuvre consiste à évaluer le degré d'adéquation entre une œuvre d'art et un milieu partageant un langage commun sur l'art¹⁴ – ne peut grand-chose face à ces croquis dont le degré d'adéquation avoisine sans doute le zéro. Si l'on suit Arthur Danto, qui dans *La Transfiguration du banal* envisage temporairement une définition de l'art inspirée de Nelson Goodman, selon laquelle l'art a partie liée à la notion d'expression¹⁵, on est malgré tout bien en peine de trouver le moindre soupçon d'exemplification métaphorique dans un croquis de baignoire verticale. Une pièce telle que *Costume avec lequel on peut sortir en pantoufles* (2002) problématise encore plus la question puisque sa nature de produit commercial paraît encore plus improbable que celle d'œuvre d'art : le titre ne se contente pas de décrire l'objet, un costume en charentaise, mais propose un usage qui n'existe pas (a priori sortir en pantoufles n'implique pas le besoin de revêtir un costume). Faut-il en conclure qu'en bon publicitaire Bérard tente de créer une demande jusque-là inexistante ? Rien n'est moins sûr. Est-ce une métaphore ? Difficile de juger. Il en va de même avec la *Ligne scénique* (2000), gamme de pulls permettant de jouer de la guitare en se protégeant les doigts du froid ; avec le *Canapé anti-écrasement* (2000), sorte d'abri nucléaire pour salon ; son *Pantalon pour démineur* (2000), vêtement destiné à permettre aux démineurs de déféquer en plein air sans craindre une explosion de mine ; ou avec le *Coffre à chat* (2001), dispositif de récupération de chats installé à l'avant des voitures. Dans le même registre, on peut ajouter les œuvres qui semblent faire preuve d'une certaine cécité quant à leur contenu idéologique. L'exemple le plus frappant serait celui de la gamme de *Mobilier chauffant* (2001), imaginée par Bérard, avec photomontage et croquis accompagnés d'une note manuscrite relative à la création d'une « chaise électrique ». Cette pièce est à rapprocher du *Sur-escalier mousse* (1999), projet de création d'un revêtement qui amortit les chutes des personnes âgées (ou des « jeunes alcooliques », précise-t-il) qui rentrent chez eux ; du *Taxi-auto école* (2000), projet d'un bon sens douteux ; et du récent *Recueil* (2006), projet d'entreprise de pompes funèbres produisant des cercueils adaptés au type de décès du défunt. Un homme ayant péri écrasé sur une voie ferrée sera inhumé en trois boîtes séparées, par exemple. Il semble y avoir un renoncement envers toute forme de portée métaphorique des produits, effaçant de fait la patte de l'artiste dans la création industrielle. Cet effacement renvoie à la confusion propre au nouveau capitalisme entre créativité et création,

termes lourds de définitions philosophiques faisant de l'œuvre d'art une belle totalité signifiante.

La dernière sous-catégorie de cette seconde étape comprend les créations lucratives et réprouvables d'un point de vue éthique. Assez peu nombreuses, elles permettent de voir que l'artiste conceptuel/entrepreneur, que Bérard incarne, semble incapable d'effectuer des distinctions entre ses pièces quasiment révolutionnaires et ses projets déclinant la grammaire du capitalisme d'exploitation le plus éhonté, les deux coexistant sans réelle transition. Ainsi, *Subway Musician Noise Reducer* (2000), entend améliorer la vie des citoyens en proposant aux utilisateurs du métro des bulles en plastique, pour s'isoler du bruit occasionné par les musiciens ambulants qui font la quête dans les rames. Bérard dans ce projet fait montre de la même bonne volonté dont il fait preuve dans les créations évoquées auparavant, quitte à aller à l'encontre de l'utopisme politique qu'il semblait promouvoir par ses initiatives citoyennes. Aveuglement politique, culture individualiste et flatterie envers le consommateur sont les maîtres-mots de ces œuvres. Une des pièces les plus représentatives, *Une autre silhouette* (2000), promeut le port d'un masque à l'effigie d'une personne âgée dans le but de bénéficier du même type d'impunité dont, supposément, les plus vieux des citoyens jouissent. Quoique minoritaires, ces pièces rendent encore plus problématique l'établissement d'une pensée politique à l'œuvre dans les inventions de Bérard.

Il reste désormais à évoquer la dernière étape de son parcours, en forme de confusion totale entre l'artistique et l'économique, fort du rapprochement terminologique des deux sphères dans le creuset du capitalisme artiste.

Ce moment de la carrière rêvée d'entrepreneur que l'artiste Bérard choisit d'accomplir est celui dans lequel, après avoir tenté de puiser dans les méthodes de l'entreprise des idées pour vivre sa vie d'artiste dans l'indépendance – et après avoir tenté d'appliquer ses « dons » d'artiste à la créativité capitaliste –, il tente d'opérer la fusion des deux, en imaginant une série de créations critiques dont la pertinence serait, en théorie, aussi opératoire dans le monde de l'art que dans celui de la société civile. *Bérard Consulting* (2000) en est l'illustration : le *consulting*, phénomène aussi récent que flou, est ici récupéré à des fins expérimentales par un système d'audit esthétique. La portée est triple : il y a proposition de création d'un marché (après tout, pourquoi ne pas objectiver les transactions d'expertise esthétique qui fondent des jugements de valeur pour ce milieu ?), réflexion sociologique sur la nature du jugement de goût, et

critique de la volatilité des produits propres au nouveau capitalisme et de leur dénomination. La création de la *Banque d'idées* (2002) procède d'une logique comparable. Il s'agit d'une nouvelle forme de banque dans laquelle on consigne des idées artistiques, en gageant qu'un spécialiste de l'art, Bérard, sera à même de les faire fructifier. Bérard y formalise le concept de conversion de capital symbolique en capital économique au cœur de nombreuses analyses du marché de l'art, à la suite des travaux de Bourdieu et de ses disciples. Ce faisant, il désamorce les explications un peu simplistes qu'on lit parfois. Inventeur de « produits à vocation sociologique », telle pourrait être la vocation de l'artiste Bérard qui se fait jour au terme de son odyssée de l'entreprise. Comme d'habitude, les modalités de mise en œuvre de ce projet sont perturbées par la bêtise affichée de ce personnage semi-fictif. Ainsi, *Coupe de champagne anti-UV* rompt avec la quasi-subtilité des incarnations précédentes, en appliquant son décalage créatif à l'illustration d'un cliché sociologique éculé et, qui plus est, bâclé par un croquis approximatif accompagné de notes pleines de ratures. Une des caractéristiques du nouveau capitalisme que Bérard semble particulièrement apprécier est l'attachement au vocabulaire, à l'importance d'une dénomination adéquate. Le projet intitulé *Are You Ready for the Economic Revival?* (2002) consiste à amorcer la reprise économique en rebaptisant simplement des PME et des PMI, à la façon des centres d'art et des musées apparus dans les années quatre-vingt-dix dans les friches industrielles. Les propositions de noms avancées par Bérard témoignent de ses doutes quant à la pertinence de ces tentatives de réinscription du monde de l'art dans la sphère publique. Il transpose certains usages langagiers caractéristiques de ces processus de gentrification : anglicismes, usage des guillemets, emploi d'hypéronymes et de pléonasmes. Ainsi, parmi les suggestions de noms de remplacement, on peut rencontrer l'usine « La Factory », « le Musée » et « la Centrale d'art ». L'idée de Bérard consiste à feindre la transposabilité au monde entrepreneurial des procédés ayant contribué à définir une nouvelle façon, post-industrielle, de positionner l'art dans la société. En outre, parallèlement, il invite à reconverter les centres d'art en usines diverses : « hier usine/aujourd'hui musée/demain ? ». On mesure ici l'ampleur de la conversion opérée par Bérard depuis ses débuts : loin d'importer dans le monde de l'art des méthodes de l'entreprise, c'est le monde économique qu'il entend rénover avec les méthodes linguistiques de l'art conceptuel. Comme souvent avec Bérard, la moindre envolée critique est ruinée par la juxtaposition avec une œuvre à l'objectif similaire mais terriblement boiteuse : au dos de

son grand projet de reprise économique, on trouve le *Sociological Experimental Living-Room* (2002), croquis dans lequel il expose l'invention d'une bibliothèque d'habits, pour exposer sa garde-robe dans son salon. Le dessin est légendé ainsi : « Pourquoi les vêtements ne seraient-ils pas exhibés au même titre que les livres... modeleurs d'apparence ? ». Il incombe au lecteur d'essayer de reconstruire l'intention étrange qui préside à cette création. Il faudrait en quelque sorte imaginer un artiste qui, ayant lu un peu vite *La Distinction*, serait tellement convaincu que la façon dont on expose notre culture détermine notre image sociale, qu'il en oublierait l'évidence du rôle similaire des vêtements. D'où l'invention, se voulant critique, de la bibliothèque d'habits. Le comble de l'absurde est atteint par la petite note précisant que cette bibliothèque ne comporte pas de vitrine : une étagère en somme. On pourrait ajouter, pour clore cette étape, *Tabooret* (2002), un nouveau type de tabouret de bar, sur lequel il serait impossible de s'asseoir, invitant ainsi ses utilisateurs à inventer de nouvelles postures, entendues ici au sens double d'ethos social et de maintien corporel.

Nous avons défini trois étapes d'importance diverse – la seconde étant de loin la plus conséquente – qui déclinent différents modes d'implication de l'artiste dans le capitalisme : imitateur, participant et critique. Bien entendu, tout ce parcours s'est exclusivement construit par et pour le monde de l'art. Les prototypes fabriqués ont été produits et exposés par des galeries et des centres d'art. La démarche est donc destinée à interroger les structures sociales du monde de l'art, en tentant de le déborder par tout ce qui ne semble pas, de prime abord, lui appartenir. On se gardera bien de chercher une pensée économique de Bérard, voire un discours sur le capitalisme. Il s'agit d'identifier des postures représentatives afin de comprendre quels sont les discours visés et les méthodes impliquées. L'ensemble des pièces étant rattaché à ce personnage semi-fictif d'artiste dépourvu de discernement, tout déchiffrement est difficile ; il faudrait plutôt considérer la démarche comme une expérience mise en scène par Bérard dans un contexte réel. Les œuvres ont vraiment été présentées en public, sans jamais avoir été présentées sous l'angle de la dérision. Il suffit, par ailleurs, de lire certains courriers reproduits dans le catalogue pour se faire une idée des réactions parfois excédées qui ont accompagné leur réception¹⁶. Le public est constitué en spectateur d'une tentative de sortie hors du système normal des cycles de consécration ou plutôt de la représentation d'une tentative de fuite hors de ce système. Ce fonctionnement spécifique constitue la niche, au sens économique du

¹⁶ *La Nouvelle alternative* (1996) reprend le courrier reçu de la part de Catherine David, commissaire de la Documenta X : « l'équipe et moi-même avons peu de temps. Merci de réserver les plaisanteries aux jeux TV ou à certains de mes collègues. Merci aussi de respecter mon espace privé ».

¹⁷ Cette thématique de la clôture du monde de l'art sur ces professions fait partie du débat idéologique interne à l'art contemporain rappelle Yves Michaud. Yves Michaud, « Accès de fièvre nostalgique », *L'art contemporain en question*, Paris, Galerie du Jeu de Paume, 1994, p. 9.

¹⁸ On peut citer pêle-mêle Xavier Boussiron, Arnaud Labelle-Rojoux ou encore Nathalie Quintane.

¹⁹ En particulier Jean-Yves Jouannais dans le cas de Bérard (il est d'ailleurs présent à deux reprises dans le fichier).

terme, de Bérard. Cette lecture abonde dans le sens bourdieusien du monde culturel comme univers caractérisé par un haut degré de différenciation. L'apparente bêtise affichée par Bérard dans tous les domaines pour lesquels il tente d'exercer sa vocation d'artiste introduit une distanciation permanente qui fonde le positionnement de Bérard dans le monde de l'art contemporain, entendu comme grand échiquier du « méta ». Les bénéfices de son travail sont de plusieurs ordres. Tout d'abord, il y a une dimension cognitive : en simulant un cumul des fonctions clés du milieu ou du moins, des fonctions tenues pour telles¹⁷, Bérard réfléchit à la brièveté des cercles de consécration qui déterminent le jugement de valeur du milieu. Son œuvre a des vertus sociologiques si l'on considère ses travaux comme des protocoles d'enquête en action. De plus, en déclinant toute une gamme de résolutions éthiques – souvent contradictoires – il souligne l'inanité des dissertations sans fin sur les rapports de l'artiste à la société. Ces dissertations sont en réalité un des rouages de la scène artistique d'avant-garde et un de ses activateurs de valeur ; d'autant plus que le monde de l'art contemporain se caractérise par un type de profit à court terme. Cela nous conduit donc à un second type de bénéfice, économique, qui concerne plus spécifiquement Bérard : cette niche méta-artistique parodique assure sa pérennité et sa visibilité sur le marché. Celui-ci est souvent assimilé à une scène précise où l'on retrouve avec une certaine constance les mêmes artistes¹⁸ et les mêmes critiques¹⁹. Le dernier type de bénéfice serait un bénéfice social, en ce que cette œuvre génère du discours, crée du réseau ; ne pouvant fonctionner qu'en contexte avec du public. Il y a une dimension communautaire à partager un même méta-discours, en particulier s'il se présente sous une forme légère.

Johann Defer