

EEEI

NI NI



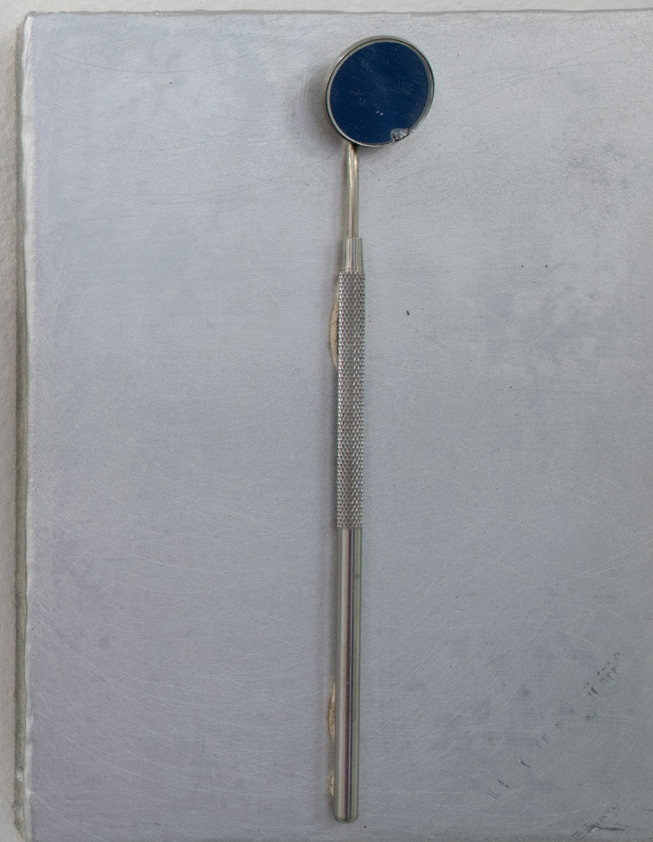
deux ensembles, *fleur et canne* - matériaux mixtes, dimensions variables, 2021
vue d'exposition *Informités*, VidéoChronique, Marseille



sans char - matériaux mixtes, dimensions variables, 2021
vue d'exposition *La Grande Diagonale*, Quimper



peur - matériaux mixtes, dimensions variables, 2022
vue d'exposition *Pur Peur*, à Rola Bola (Rouen)



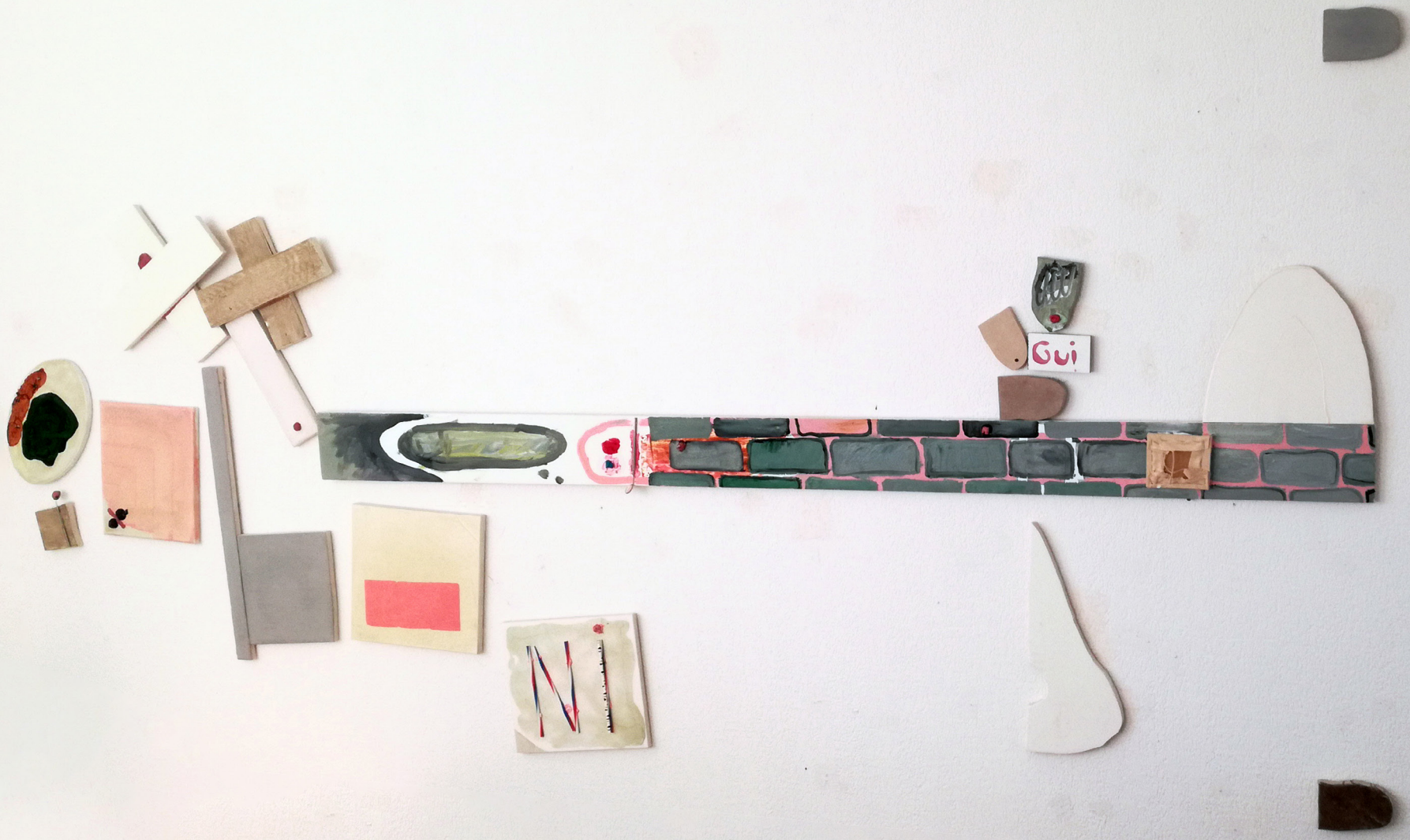
bouche au cul - peinture à l'huile, colle de peau, acrylique,
chewing gum et miroirs de bouche, 40x17 cm, 2021



fleur - matériaux mixtes, dimensions variables, 2020
vue d'exposition *Informités*, à Vidéochroniques (Marseille)



beuuaarghll - matériaux mixtes, dimensions variables, 2020
vue d'exposition à la Station (Nice)



étude de vers - matériaux mixtes, dimensions variables, 2021-2023

informités

[...]

Obtenus par décoction ou par pressage selon la recette visée, les jus pratiqués par Simon Bérard, qui caractérisent pour partie son geste pictural, présentent de semblables propriétés. Son ingrédient de base est une sorte de chou cabus bien connue, de couleur pourpre, à la tête ferme et lourde, et aux feuilles finement nervurées. Outre ses qualités esthétiques, le chou rouge comporte une particularité chimique –prometteuse pour un peintre –, liée aux propriétés des molécules qui sont responsables de sa couleur. À l'instar du lichen employé dans la fabrication du papier de tournesol, ses colorants ont la capacité de changer de couleur en fonction du pH, selon l'acidité ou la basicité du milieu. C'est précisément de cette propriété que Simon Bérard tire une gamme chromatique singulière allant du rose au jaune, en passant par le bleu, le vert et quantité de nuances intermédiaires, explicitement variable selon les ingrédients également culinaires auquel le chou est associé (citron, vinaigre, œuf, etc.), plus délicatement selon les circonstances ou le contexte dans lequel les travaux sont réalisés, stockés ou montrés. Là encore, l'instabilité de l'effet est la condition du travail : rien ne nous garantit d'ailleurs que nous verront les mêmes œuvres au début et à la fin de l'exposition.

Chez Simon, la versatilité du médium est cependant modérée par l'utilisation des œufs de caille en tant que liant ou fixatif. Par cette opération qui ancre manifestement son récent positionnement de peintre, il nous renvoie d'abord à une vénérable technique constitutive de l'histoire de la peinture (émulsion dite tempera) en franchissant la porte de sa petite cuisine. Cette figure de l'œuf (le fœtus de caille est préféré ici à celui de la poule, en raison de son format adapté à celui des œuvres produites et des modalités d'application du médium, ainsi que pour ses qualités plastiques de sa coquille) convoque aussi une tradition qui réunit René Magritte et Marcel Broodthaers, et qui pourrait remonter jusqu'à Pieter Bruegel si l'on voulait bien pousser le bouchon un peu plus loin. En y pensant, je me souviens maintenant de la conversation entre John La Bruyère et son agent qui, dans une récite de Jean-Pierre Ostende, interroge son acteur alors qu'il doit jouer le rôle de Bruegel dans un film... On se verrait volontiers adresser la question à Simon :

– *Vous avez bien un ancêtre belge ou hollandais, non ?*

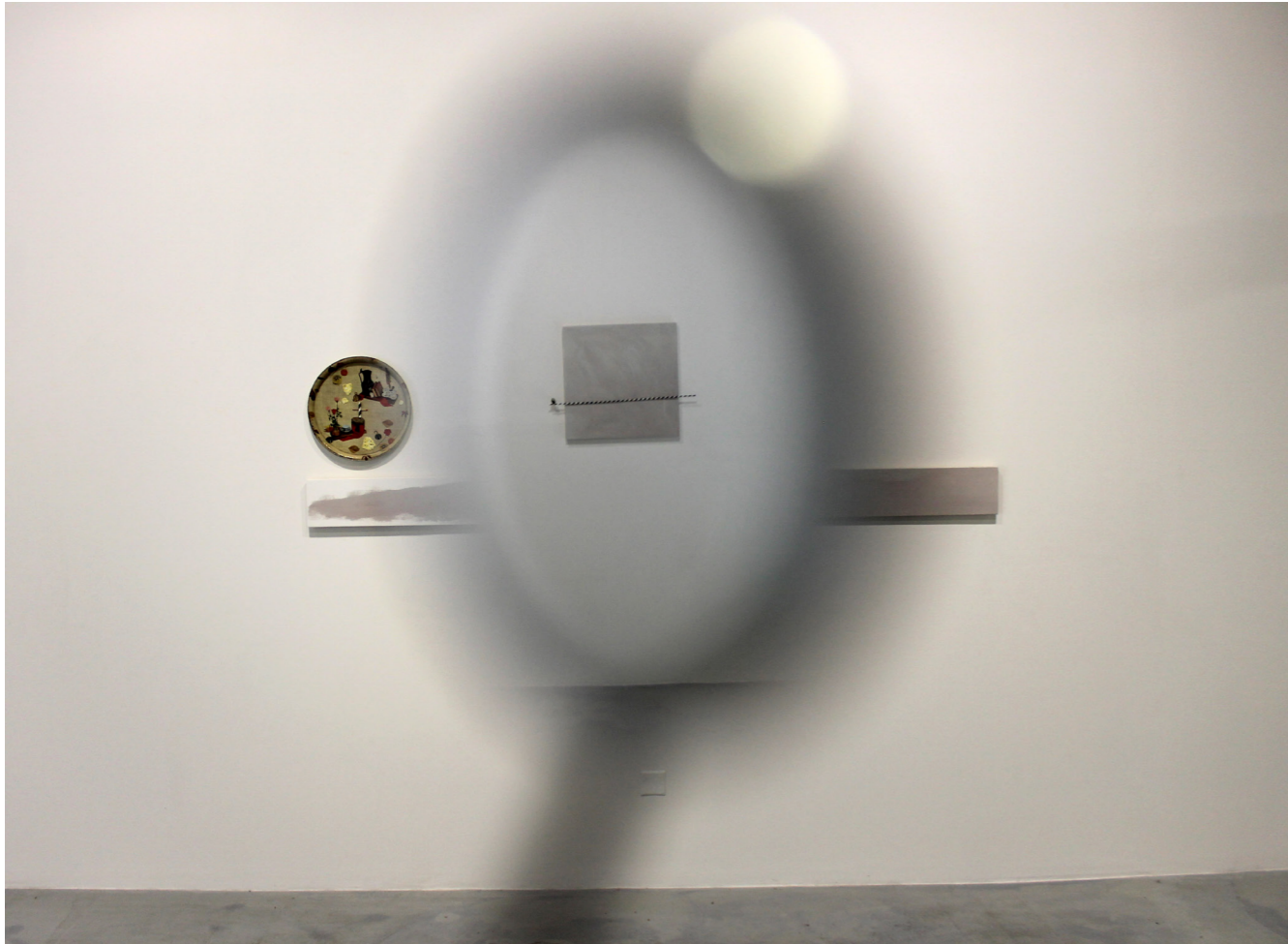
– *Je ne crois pas. Je peux chercher si vous voulez ?*

– *Pas la peine. Venez samedi au barbecue.*

Cette veine belge a la particularité d'être joueuse, ce qu'elle pratique avec beaucoup de sérieux. Elle a pour autre originalité sa manœuvre des mots et du texte : en forme de proverbes ou de paraboles chez Bruegel, de légendes chez Broodthaers, d'appareils jeux de mots chez Magritte. Dans la lignée de ce dernier, John La Bruyère se s'y trompe pas quand « il pense à l'amas de détritiques sous le panneau : Ceci n'est pas une décharge publique ». Bien sûr, Ostende se réfère là au célèbre tableau du leader surréaliste belge, *La trahison des images* (1929), souvent improprement nommé « Ceci n'est pas une pipe » compte tenu de ce qu'il figure. Souvenez-vous, c'est celui qui orne d'ordinaire dans sa version poster les murs de certains cabinets médicaux. Mais les niveaux d'appréciation de cette formule sont sans doute beaucoup plus complexes que ne le présuppose l'énoncé de l'écrivain marseillais, comme nous le rappelle Luc Lang :

« Ceci n'est pas une pipe », entendons-le deux fois puisque dans le tableau la pipe est évoquée par le mot et représentée par l'image, et qu'aucune des pipes ici présentes ne permet jamais de fumer quoi que ce soit. Nous pourrions alors ajouter : ...c'est donc une peinture.

Le tour de force de Magritte tient au fait qu'une dénégation (adressée à l'objet pipe) lui permet de produire trois affirmations au moins dans la foulée. Si c'est donc bien une peinture en effet (au sens objectal du terme justement), ceci est aussi un mot, ceci est aussi une image.



On pressent bien que l'exercice magrittien, tant intellectuel que plastique, intéresse directement le travail de Simon où l'usage pictural du verbe participe d'une intrication plus globale touchant simultanément aux statuts des peintures, des objets, des images et des mots. Il procède avec ces derniers par coupes, analogies, raccourcis, glissements, permutations ou hybridations, que ces opérations émergent effectivement par la graphie et dans les titres, ou qu'elles demeurent au stade du mobile mental. C'est ainsi le cas de la formule caille + pipe = paille, qui a néanmoins conduit à intégrer concrètement l'instrument cylindrique au titre confondu d'outil, de motif et de matériau. Sa démarche ressemble à une manière d'instaurer du désordre dans le régime linguistique de la communication, une sorte d'entropie qui se traduirait non par une perte mais par un déploiement des possibilités sémantiques et syntaxique. C'est peu ou prou ce que nous propose la poésie, ainsi que le suggère l'autrice Cole Swensen :

L'entropie m'intéresse [...] surtout dans la façon dont le concept peut être utilisé pour comprendre comment la poésie fonctionne dans des sociétés humaines pour élargir constamment le champ du langage et le potentiel de signification. Écrire de la poésie, c'est introduire intentionnellement du bruit au sein de la communication et perturber à dessein son fonctionnement lisse.

Les mots ont sans doute cette autre vertu pour Simon qu'ils proviennent en principe, avant même d'être écrits, de l'orifice qui les prononce. On sent là s'amorcer une relation féconde et non résolue entre leur usage et sa manière de peindre, qui rejoue autrement le recours à certains instruments dont on déjà a insinué la diversité des rôles (pailles, gobelets, miroirs de bouche, pipes, languettes, etc.). Cet attirail nous ramène précisément à l'endroit de la cavité buccale, que l'artiste manie – pour ainsi dire – en lieu et place d'un organe situé à l'extrémité de l'avant-bras, plus couramment utilisé dans la pratique de la peinture. Les mets qu'il confectionne sont d'ailleurs utilisés dans le sens exactement inverse de ce que la fonction physiologique principale d'une bouche permet de faire (manger). S'il absorbe bien ses mixtures généralement peu appétissantes (certaines sont indistinctement composées de chou, d'œufs – coquille incluse – et de chewing-gum), qu'il les mastique ou s'en gargarise en effet pour les mélanger, elles sont ensuite expulsées en magmas informes et pas plus ragoûtants en définitive. On notera quand même la détermination de l'artiste dans son exploration des procédures spécifiquement orales permettant l'application initiale de l'émulsion (par crachis, pulvérisation, égouttement) et son traitement ultérieur pour lequel, ça n'est pas une surprise, le souffle et/ou la langue sont mis à contribution. Outre leur trivialité, les méthodes ainsi employées nous transportent à nouveau dans l'histoire de la peinture, cette fois plus ancienne encore, dans une histoire qui précède même l'Histoire. Je pense ici aux mains négatives apparues sur les murs de cavernes indonésiennes il y a 40 000 ans environ, et qu'on retrouve ensuite répandues un peu partout à la surface du globe. Dans le premier chapitre de son livre *Homo spectator* (« Les images qui font naître »), Marie-José Mondzain se donne pour projet de restituer l'aventure de leurs auteurs, des homo sapiens, autrement nos ancêtres directs. Citant en exergue Valère Novarina (« Expirer et surgir sont un seul geste »), elle choisit de décrire l'exécution de l'une de ces mains sur le mode de la fiction, [...] elle prolonge son histoire par l'inscription de la main en réserve, après que l'homme ait rempli « sa bouche de pigments sous une forme plutôt liquide » :

Pour cela la bouche doit cesser d'être une bouche qui saisit, déchire et avale. Elle redevient la bouche du premier cri, celle qui respire, un orifice qui aspire et qui souffle. Mais à présent quand elle se vide, elle inscrit [...]. Cette bouche expulse avec son souffle la matière des signes.

[...]

Édouard Monnet, *informatés*, dans son intégralité ici : <https://videochroniques.wixsite.com/vdchrnqs/2020-informatés>



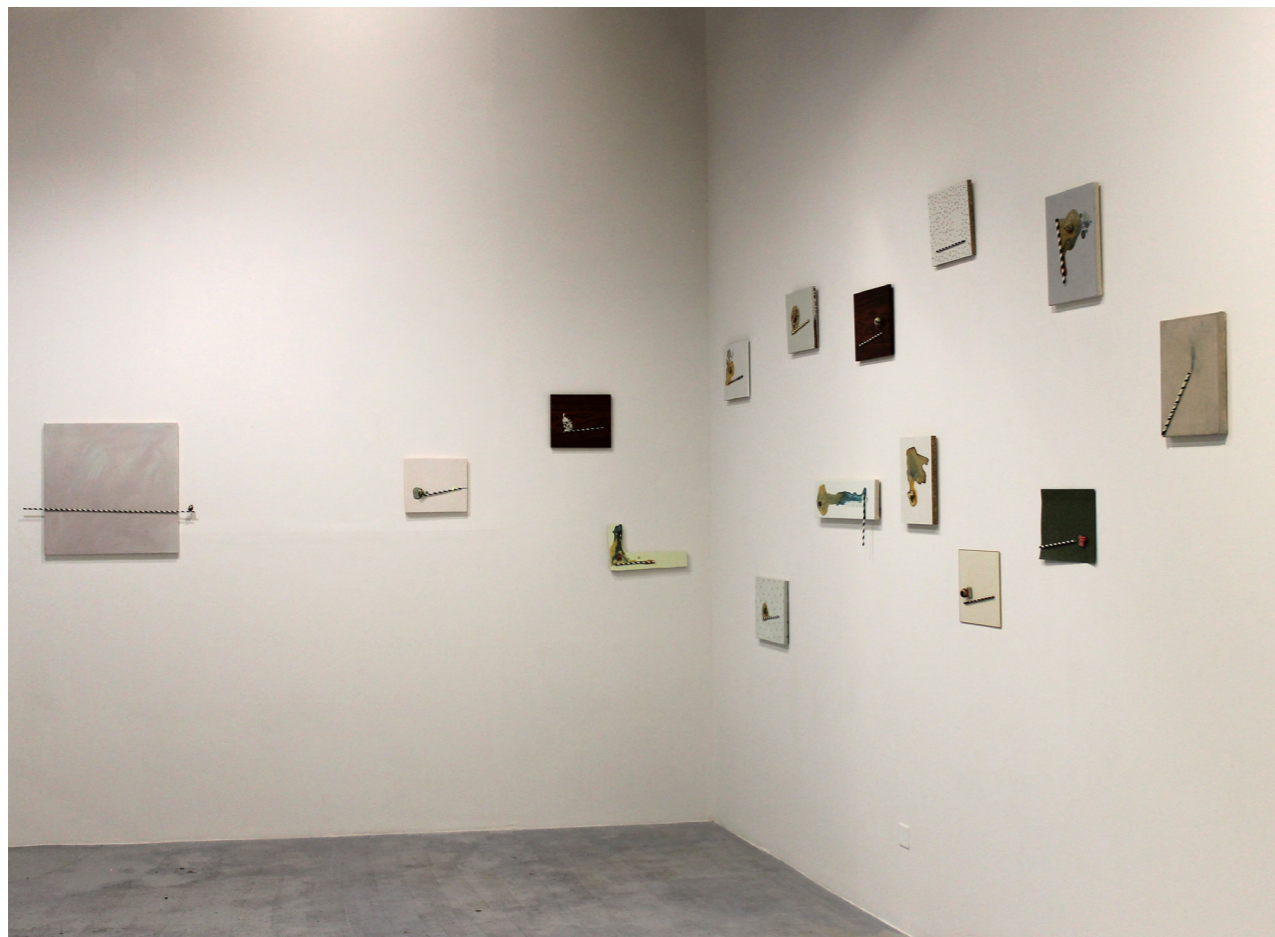
affleures (ensemble) - vue de l'exposition *informatés*



canne (ensemble) - vue de l'exposition *informités*



une partie de plaisir (ensemble) - vue de l'exposition *informités*



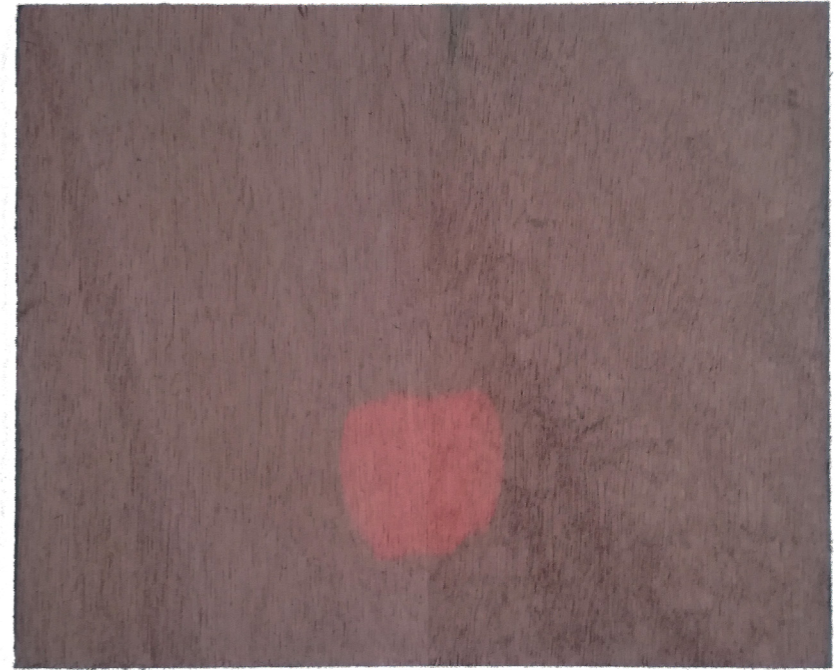
nuage de caille-pipes - matériaux mixtes, dimensions variables, 2018-2022
vue de l'exposition *Informités*, à Vidéochroniques (Marseille)



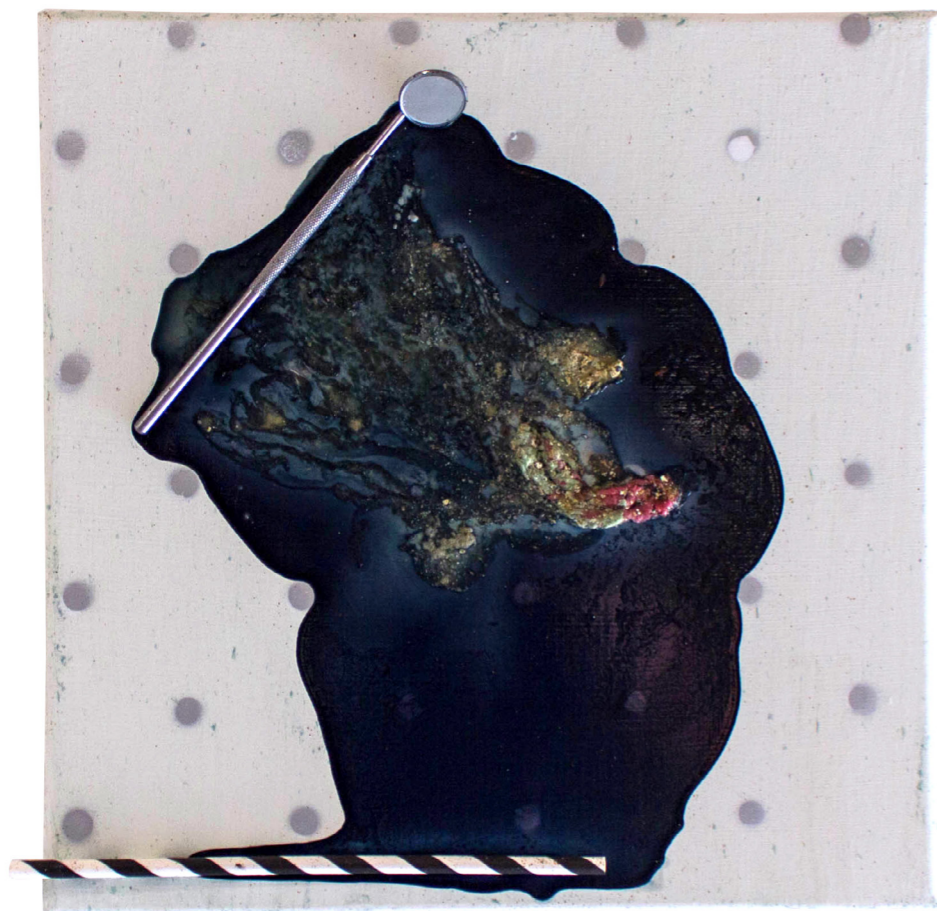
deux pipes - œuf de caille, paille et faux bois, 23x29cm, 2020



caille-pipe - œuf de caille et chewing gum (mâchés), paille et jus de chou rouge, 30x24 cm, 2019



sur - bois teinté au chou rouge, impression de langue au citron, 27x20, 2018



dentier mâché soufflé - jus de chou rouge, œuf de caille, chewing gum, acrylique, paille et miroir de bouche, 30x30cm, 2019



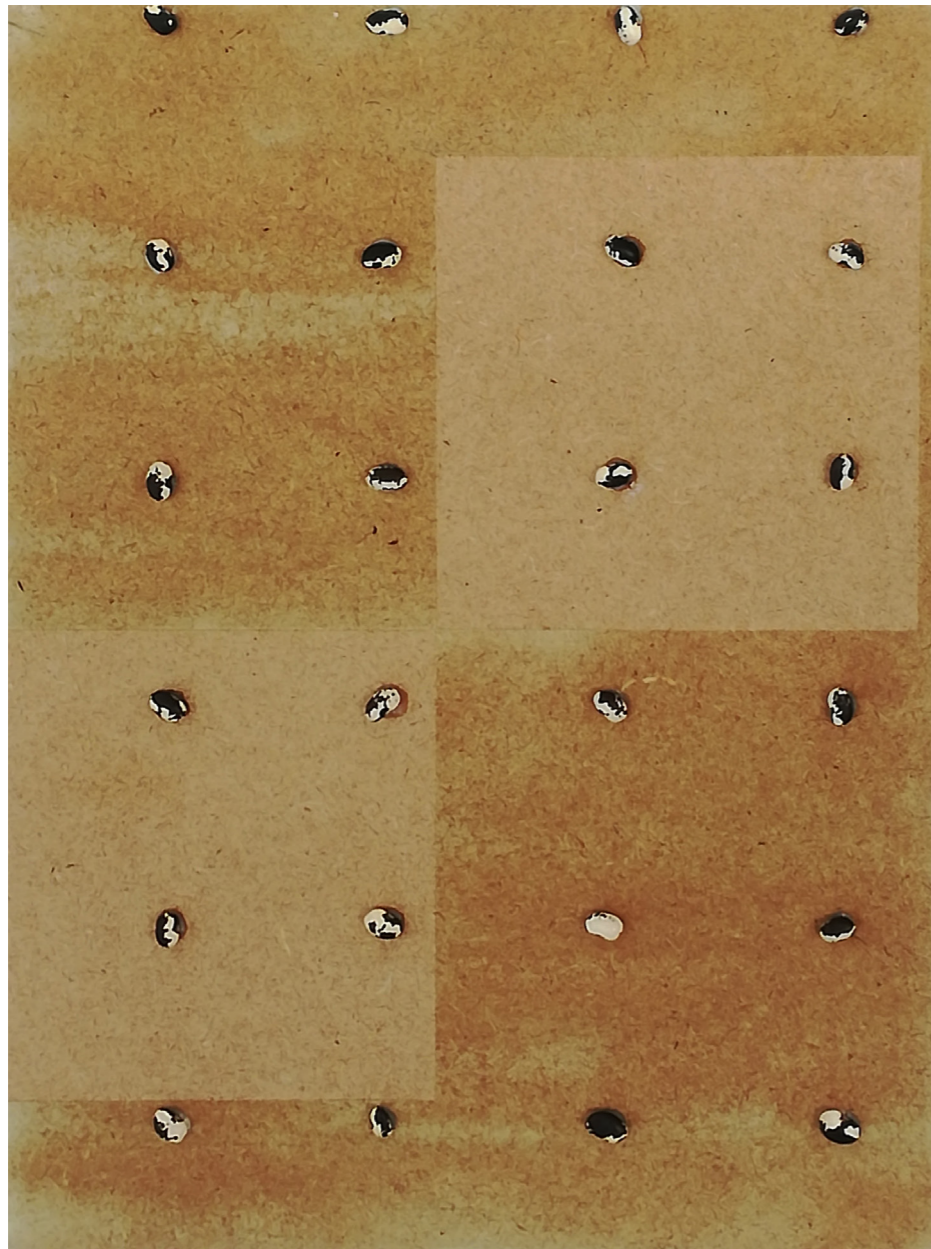
ni - jus de chou rouge, paille de verre, œuf de caille et cure-dent, 28x30cm, 2019



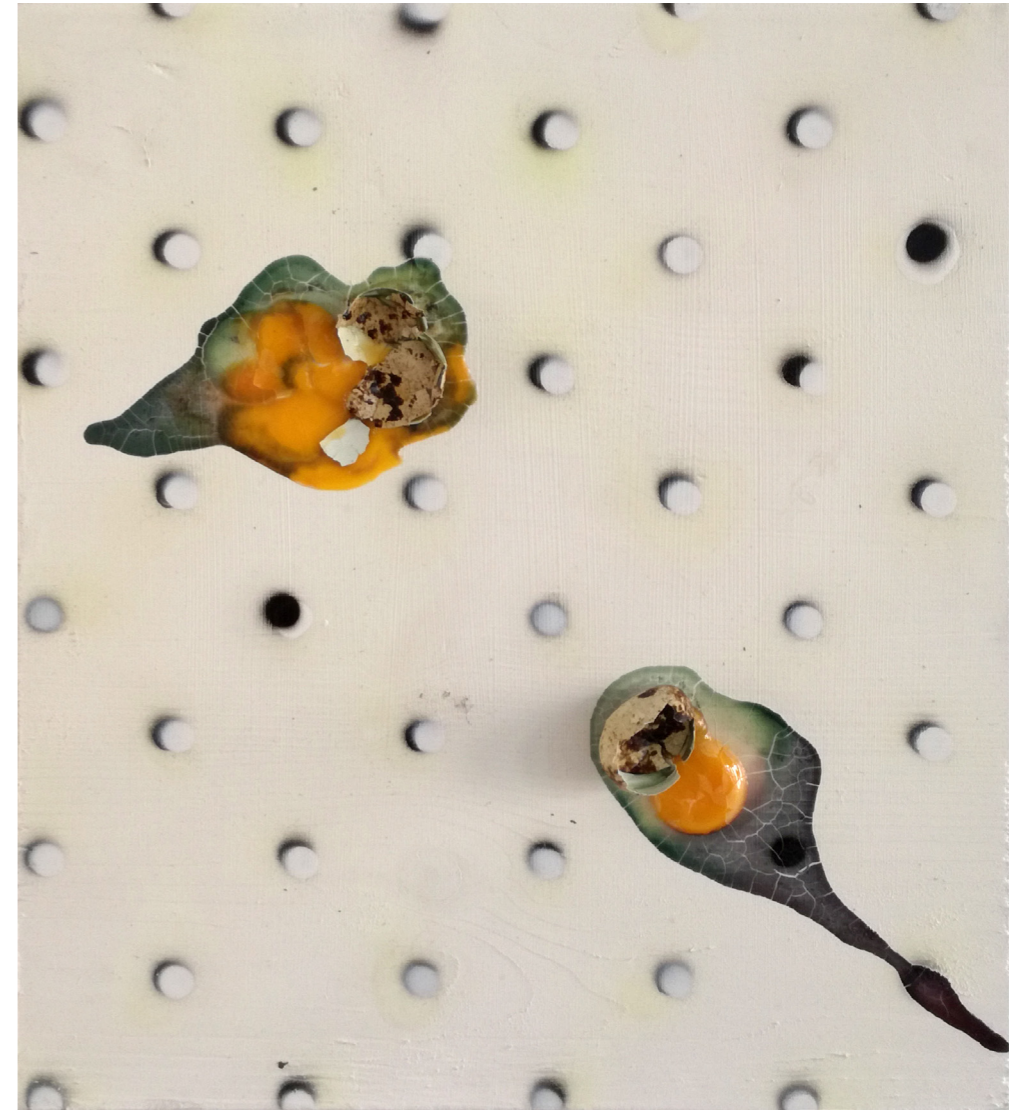
une réponse - jus de chou rouge, 50x50cm, 2019



mets les versions dans ta bouche - acrylique et miroir de bouche, 24x30cm, 2020



une - haricots, peinture phosphorescente, 28x40cm, 2018



l' - œufs de caille, jus de chou, acrylique et phosphorescent, 30x35cm, 2018



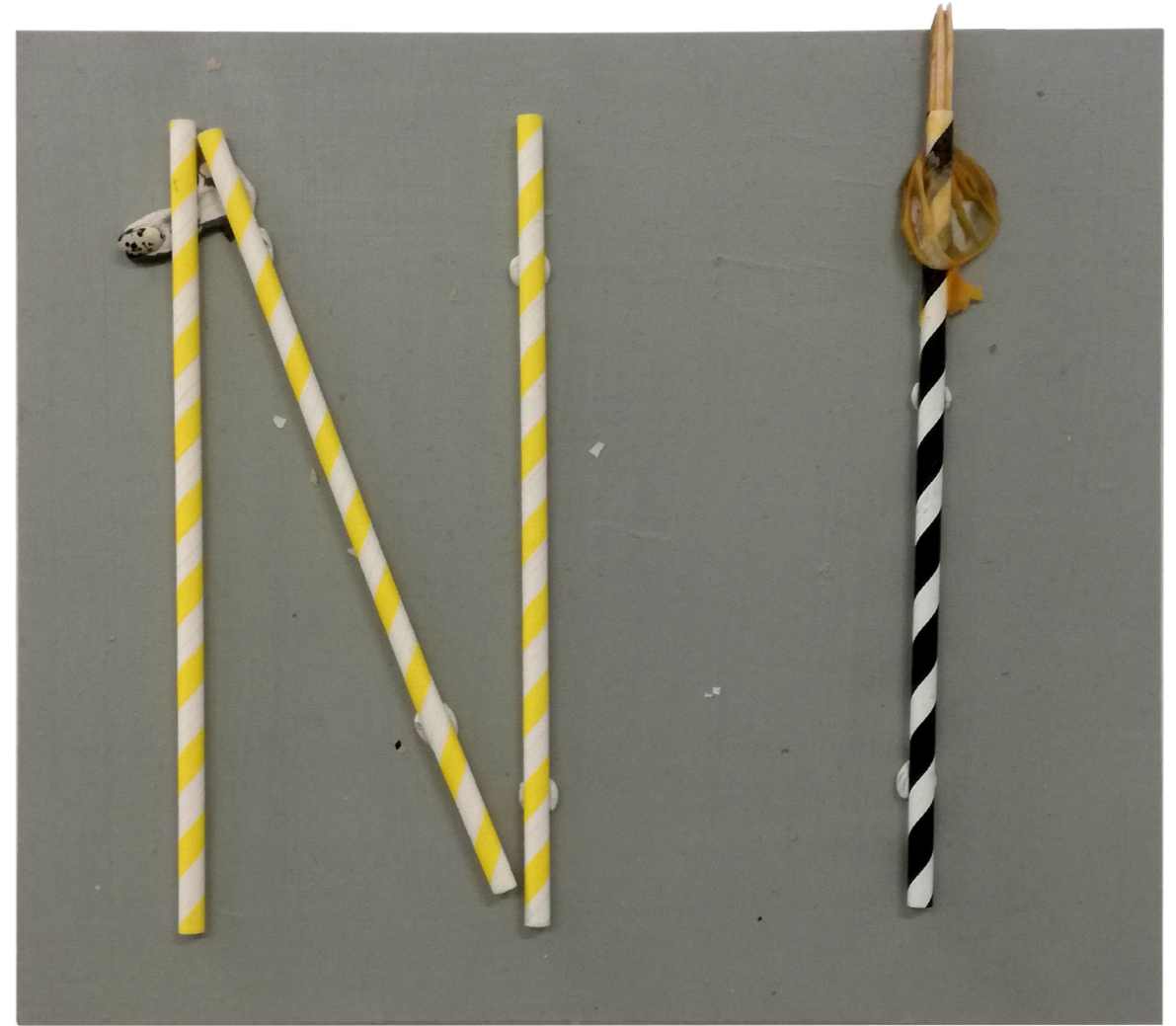
ou - haricots orca, 23x29,5cm, 2018



sur - collage sur toile, 30x30cm, 2018



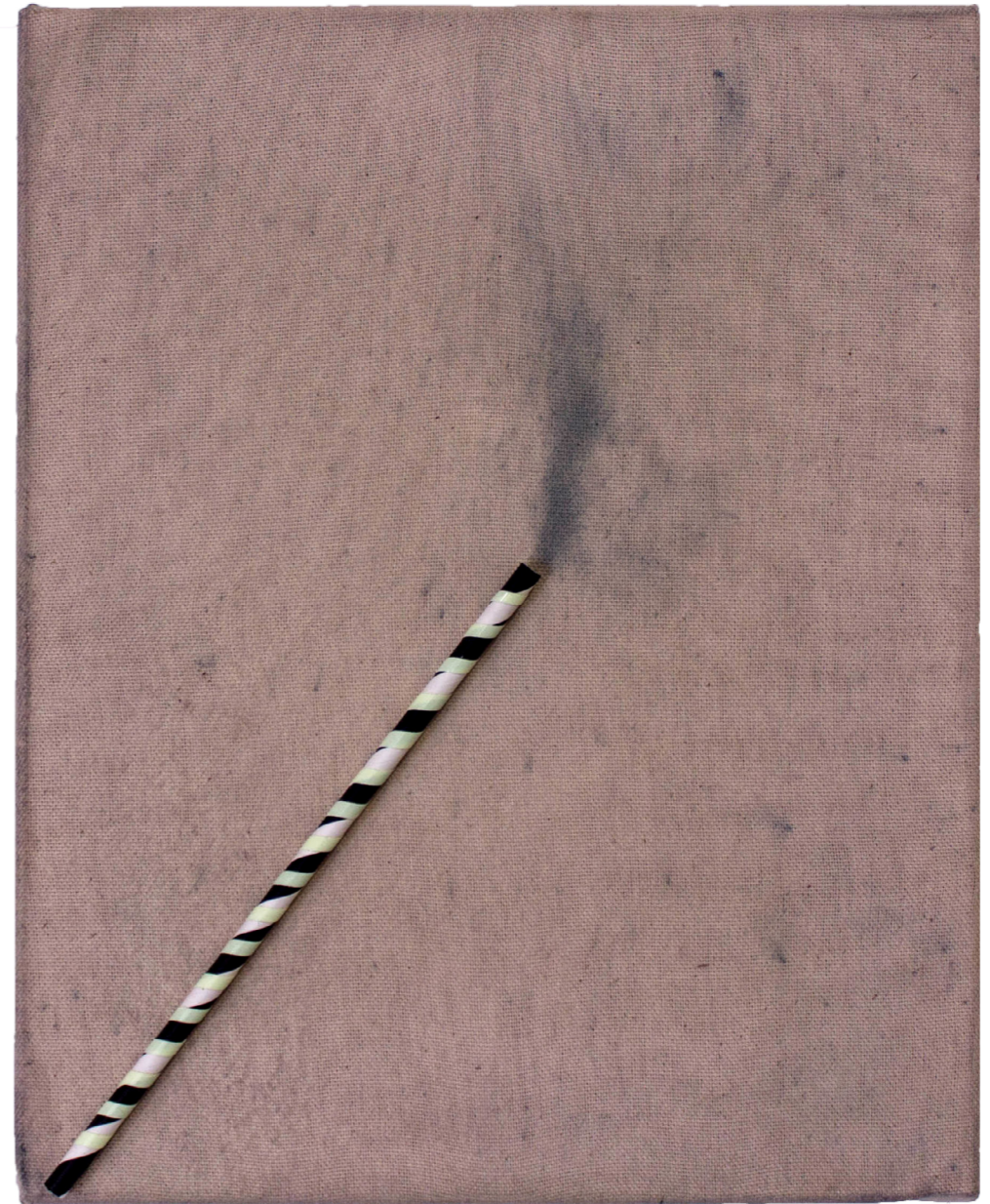
ni - paille, œuf de caille, patafix, 30x30cm 2020



ni - paille, cure-dents, patafix, haricot, œuf vinaigré, 27x30cm, 2020



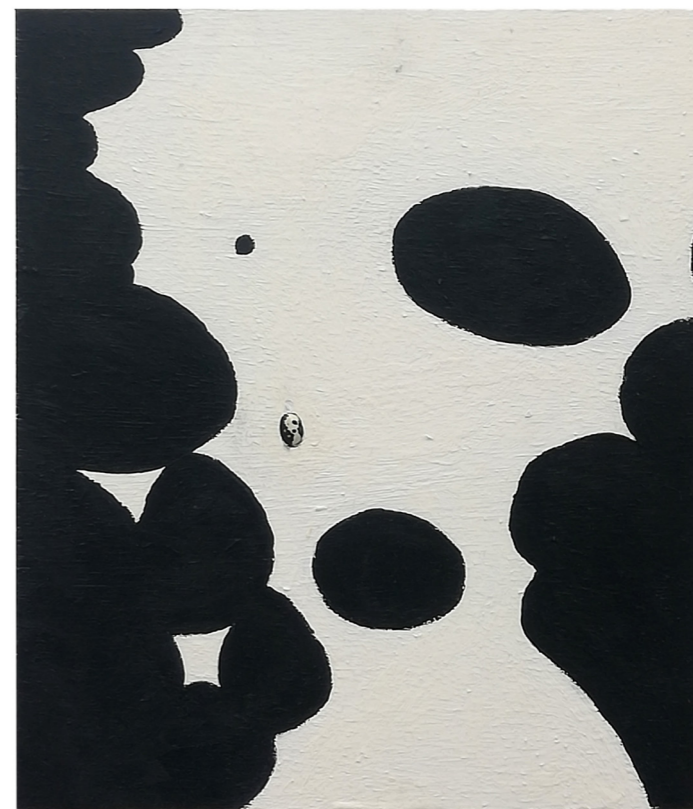
fig.1 - pailles, œufs de caille vinaigrés, jus de chou, chewing gum, patafix, haricot, 19x25cm 2020



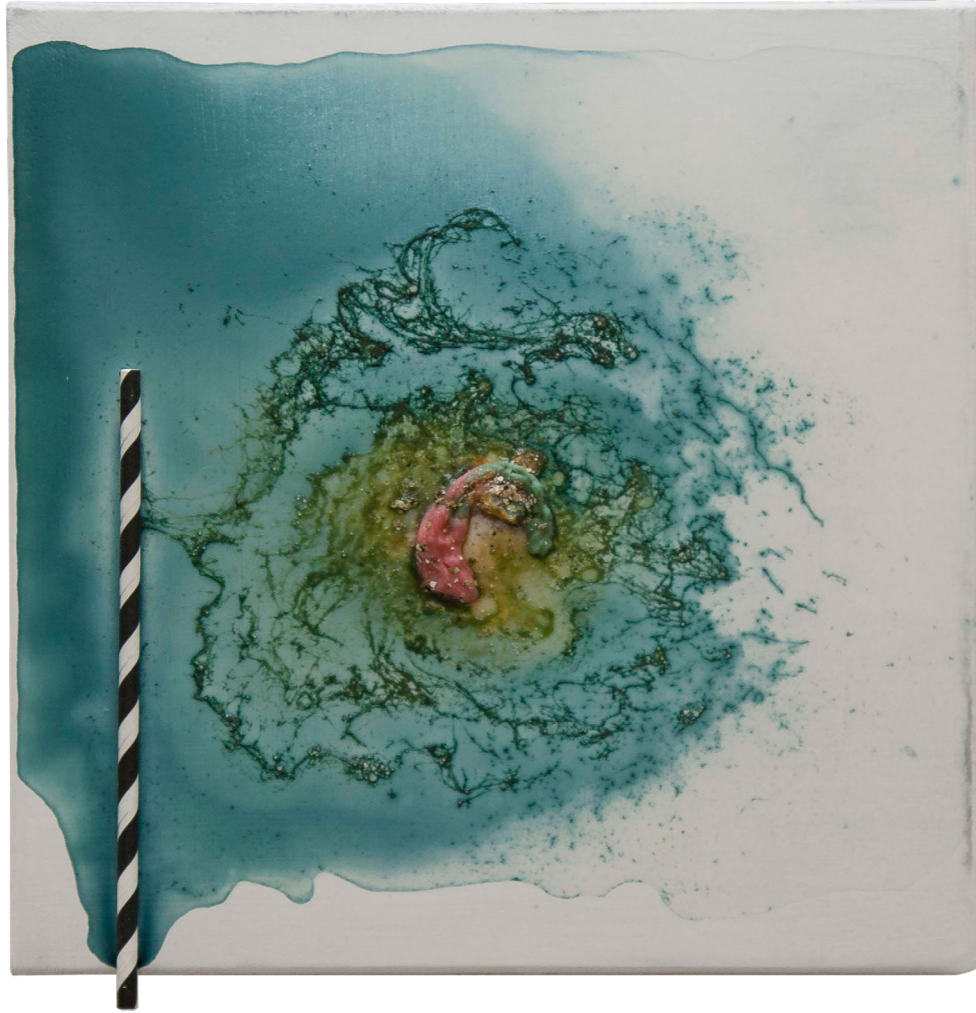
ffschhh - paille, scotch phosphorescent, toile teintée au chou, 21x29cm, 2020



sans - jus de chou, coquille d'œuf de caille, 36x40cm, 2018



egged - tempera à l'œuf de caille, haricot, 21x27cm, 2018



dentier soufflé - œuf et chewing gum (mâchés), paille et chou rouge, 30x30cm, 2019



qui (nid) - jus de chou rouge citronné, 24x30cm, 2019

Fabien Faure

Eggs in the Heat

ou de la porosité selon Simon Bérard

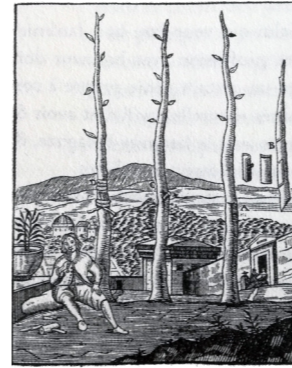
Disons que le monde est une figure, qu'il faut savoir l'interpréter. Par interpréter, nous voulons dire créer. Qui s'intéresse à un dictionnaire en tant que dictionnaire ? Si, grâce à de subtiles alchimies, à des osmoses et des mélanges de simples, Béatrice surgit enfin au bord de la rivière, comment ne pas croire avec émerveillement à ce qui pourrait à son tour naître d'elle ?

Julio Cortazar¹

Les matériaux et médiums que Simon Bérard utilise de manière récurrente, les schèmes d'organisation qu'il met en œuvre ainsi que l'iconographie à laquelle il emprunte avec discernement laissent découvrir un nombre limité de constituants et de références, que l'artiste définit comme « une base de données restreinte, autorisant des conjugaisons² ». Car celui-ci ne fait guère cas de ce qui, dans le monde, pourrait nous entretenir de vastitude ou de richesses profuses, préférant s'en tenir à ce qui se tient, là, à portée de la main. L'attention qu'il accorde à la modestie des choses et aux relations de proximité nourrit, dans son travail, un jeu complexe, fait d'échanges, de projections et de croisements de toutes sortes. Tout commence en 2015, lorsque Bérard décide d'associer deux lieux types, historiquement et culturellement fondés, soit *deux figures de lieux* à partir desquelles il entreprend de « déployer » l'ensemble de sa production. La première figure est celle du jardin, déclinée en jardin de mémoire, jardin d'agrément et jardin potager. Le site simonberard.garden en conserve les archives libres d'accès, révélant la logique associative dont procède leur constitution. Non moins dense, la seconde figure est celle de la bibliothèque, dont l'artiste a élaboré une version pour partie consacrée aux jardins, et qui « en informe l'idée, de près ou de loin ». Pour expliciter les choix présidant à la formation de ce fonds singulier, Bérard se réfère à la notion de *sincérité*, telle qu'Emmanuel Hocquard l'a redéfinie³. Le même site donne accès au fonds d'ouvrages, dont la mise à disposition est comparable au fonctionnement d'une bibliothèque d'emprunt⁴. Parachevant la relation structurelle établie entre les deux figures, un jardin offrirait un lieu d'accueil idéal à la bibliothèque (para) jardinière. Cette dernière intègre en outre de petits tableaux et a inspiré un meuble hexagonal de faible hauteur, monté sur roulettes, qui permet d'éprouver la vocation documentaire et expositionnelle,



si - tempera à l'œuf de caille,
27,1 x 24,3 cm



Le repos du jardinier après une greffe
en écusson - gravure anonyme, 1672

pêche en eau douce, les livres pour la jeunesse, l'iconographie scientifique et imaginaire, etc. Conçue à la fin des années 1990, *La Boîte à cigares* de Patrick Van Caecckenbergh abrite un fonds littéraire, philosophique et scientifique susceptible d'éclairer les aspects essentiels de la production de l'artiste. Elle a été récemment acquise par le Musée des Beaux-Arts de Gand. Voir Yves Peyré, Évelyne Toussaint, *Duchamp à la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Paris, Éditions du Regard, 2014 ; *Miroir du Trichoptère / The Caddisfly's Mirror* (<http://trichoptere.hubertduprat.com>) ; Lieven Van den Abeele, Tom Van Imschoot, Paul Vermeulen, Natacha Pugnet, *Patrick Van Caecckenbergh - Welgekomen / Bienvenue*, Gent, Museum voor Schone Kunsten ; Gand, Musée des Beaux-Arts, à paraître en 2018.

⁵ Voir Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967, 1984), dans *Dits et écrits, de 1954 à 1988*, vol. 4 : 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994, p. 755, 756. Durant les années 2000, la redécouverte du texte de Foucault a inspiré des analyses plus ou moins informées de la spatialité de l'art de notre temps, qu'on le dise *in* ou *ex situ*. Pour le philosophe, le jardin – dont il rappelle l'apparition en Orient, il y a plusieurs millénaires – constitue probablement l'exemple le plus ancien d'hétérotopie. Chez Bérard, la forme jardin-bibliothèque me semble offrir une figure doublement hétérotopique, autorisant diverses actualisations.

⁶ La formation circonstancielle d'un jardin, comme celle d'une bibliothèque, sert le projet d'une totalité organisée et, autant que possible, en devenir.

⁷ L'appellation « greffe en écusson » atteste l'artificialité de l'opération qu'elle désigne. Toujours usitée, celle-ci consiste à entailler le porte-greffe, y traçant un T afin d'y insérer un greffon prélevé sur la variété choisie, constitué d'un bourgeon de l'année, dont la bordure d'écorce ressemble à un écusson.

⁸ Le procédé original de la tempera utilise le jaune d'œuf, voire l'œuf entier comme médium destiné à lier les pigments pour appliquer une

ainsi que la mobilité potentielle d'une figure hétérotopique⁵. On l'aura compris, l'artiste ne reconnaît pas seulement, dans le jardin et la bibliothèque, des espaces circonscrits, dévolus à des usages précis, mais l'expression de modèles de pensée⁶. Associées à la conservation et à la transformation des biens et des savoirs, les figures couplées ont valeur de microcosme : toutes sortes de productions de la nature, de la main et de l'esprit trouvent à s'y loger, et nombre d'activités humaines s'y font écho.

Que l'on considère les manifestations directes et indirectes de la forme jardin-bibliothèque, que l'on s'attache aux valeurs symboliques qui lui sont associées ou que l'on interprète en termes structurels la logique ouverte à laquelle elle obéit, cette configuration témoigne de l'intérêt de Bérard pour le geste du greffage comme pour les formations croisées. L'histoire de l'horticulture nous enseigne du reste que les techniques d'hybridation des plantes comestibles et ornementales sont nées avec les premiers jardins, perdurant et se renouvelant au fil des siècles et des civilisations. Nul hasard donc, si, dans l'atelier niçois, la bibliothèque dialogue avec un dessin mural reproduisant une gravure de 1672, connue sous le titre : *Le repos du jardinier après une greffe en écusson*⁷. Cela dit, comparée à sa source, l'image très agrandie révèle une définition altérée des formes et des contrastes, que l'artiste n'a aucunement souhaité corriger. Car si celui-ci voit dans les innombrables représentations de jardins une « mémoire » digne d'être entretenue, il ne prend pas moins acte de la déqualification accompagnant certains modes contemporains d'enregistrement et de diffusion. Cet affaiblissement réitéré, et comme rejoué manuellement, assume les « changements d'états » subis par les images qu'utilise l'artiste.

La production récente de Simon Bérard prolonge les élaborations précédentes à la manière d'une greffe féconde. De modestes constituants – soit, en l'espèce, des œufs de caille, des grains de haricots secs, de la variété Orca, et la matière de choux rouges – servent un travail en lequel les régimes symbolique, plastique et représentationnel s'ancrent plus nettement dans le champ pictural. Car si ces produits de l'industrie agricole et alimentaire sont aujourd'hui des plus communs, leur conversion artistique l'est moins, qui révèle leur aptitude troublante à nous entretenir de la peinture et de ses objets. Dispersées sur les petits œufs, les mouchetures sombres – comme éclaboussées – et les formes noires – plus nettement dessinées sur l'enveloppe des grains ovoïdes – ne procèdent pourtant d'aucune intentionnalité. Ces marques auxquelles nous conférons plus ou moins consciemment la spontanéité d'un tachisme, voire le dynamisme d'un *dripping* en réduction sont, comme on sait, génétiquement programmées. Le motif informel qui recouvre les œufs semble en outre justifier la noble destination de leur contenu,

¹ Julio Cortazar, *Marelle* (1963), trad. française, Gallimard, 1966, chap. 71.

² Les propos de Simon Bérard et les références au vocabulaire qu'il utilise sont issus de conversations avec l'auteur, durant l'été 2018. Dans la suite du présent article, ces éléments sont placés entre guillemets, sans autre référence.

³ Cette notion complexe traverse l'œuvre du poète et philosophe. « Par sincérité, explique-t-il, je n'entends évidemment pas quelque chose de moral, qui aurait affaire avec de la loyauté, de l'authenticité, de la franchise. Il s'agirait davantage de cette qualité d'évidence, propre à chacun, sans qu'il puisse pour autant justifier sa démarche à partir de critères extérieurs, préalablement connus ou reconnus ». Pour Hocquard, la sincérité détermine « un plan de consistance », capable de faire « tenir ensemble [une] réunion d'hétérogènes » (dans *Le cours de Pise*, édition établie par David Lespiat, Paris, P.O.L., 2018, p. 35 et 269). S'agissant de jardins, des productions qu'ils abritent comme des ouvrages qu'ils inspirent, il n'est pas sans intérêt de faire retour sur l'étymologie du mot « sincérité », le deuxième terme composant *sin-cerus* – « d'un seul jet, d'une seule venue » – s'apparentant directement à *croscere* : « croître ». Ce qui précède porte à définir la sincérité comme une manière de croissance, subsumant l'hétérogénéité de ses constituants sous le principe d'une évidence indémontrable.

⁴ Comment ne pas rappeler ici le rôle fondateur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève dans l'œuvre de Marcel Duchamp, où, de 1913 à 1915, ce dernier fut employé au titre de bibliothécaire. S'agissant d'exemples contemporains, on mentionnera la bibliothèque que Hubert Duprat consacre, depuis les années 1980, aux larves aquatiques de l'ordre des Trichoptères. Un site internet prolonge *Le Miroir du Trichoptère*, selon le nom donné à cette bibliothèque comportant à ce jour plus d'un millier d'ouvrages, qui croise les études entomologiques et éthologiques, les manuels de



ou - haricots sur bois aggloméré,
29,5 x 23 cm

couleur stable et homogène sur des surfaces recouvertes de plâtre ou sur des panneaux de bois préalablement enduits. Il est à remarquer que Bérard n'utilise pas de toiles apprêtées, mais des planchettes de bois brut ou aggloméré, dont il retouche parfois le format. En vertu des principes d'économie et de proximité qui caractérisent sa démarche, il récupère ces rebuts à côté de son atelier, dans la rue ou bien sur des chantiers. Quant au titre du présent article, il ne renvoie aucunement au traitement culinaire des œufs soumis à cuisson, mais détourne (sans détour) le titre *Eyes in the Heat* d'un tableau célèbre de Jackson Pollock. L'épaisse texture de cette œuvre de 1946 procède de l'application *all-over* de la matière des tubes de couleur, directement pressés sur la toile. Des œufs aux yeux et, partant, aux puissances du regard, ce cheminement (que je n'ose qualifier de batallien) m'a paru conforme au décentrement gouvernant les associations bérardiennes.

⁹ Je reprends volontiers ce terme qu'affectionne l'artiste.

¹⁰ Cette projectivité ne va pas sans rappeler un trait déterminant de la démarche de Pascal Pinaud, artiste et enseignant à la Villa Arson, dont Simon Bérard fut l'étudiant.

¹¹ Les tableautins de Bérard témoignent d'une compréhension élargie de la remarque de Dominique Figarella, soulignant que les matériaux des pratiques artistiques « se proposent toujours dans la perception sensible que l'on en a, avec l'intention et les techniques qui les ont produits, ce pour quoi ils ont été faits et comment. Lorsqu'on les perçoit, poursuit le peintre, ils sont indissociables de leur mode d'emploi et de leur mode d'action. » (dans « Conduire sans permis », *In actu. De l'expérimental dans l'art*, Publication des Marquisats/ École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy, Les presses du réel, 2009, p. 169, 170). C'est Simon Bérard qui a attiré mon attention sur ce texte.

¹² Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 32. Les guillemets sont de l'auteur.

ingrédient essentiel de la peinture *a tempera*⁸. Bérard connaît cet arrière-plan, qui écrase quelques œufs de caille sur des tableautins⁹, les coquilles « tachistes » s'y trouvant fixées par leur liant même. La paroi interne de celles-ci révèle en outre un bleu-vert tendre, dont il se plaît à reproduire les infinies nuances ; manière, encore, de s'emparer du fait de peinture partout où il le reconnaît. Un même processus de contamination analogique affecte les grains bichromes de haricots, le sensible semblant apporter avec lui sa signification. On ne saurait donc s'étonner que certains d'entre eux puissent former le mot « egg » sur une petite peinture, que l'artiste qualifie de « magrittienne ». Le destin pictural du chou rouge obéit à de semblables pré-transmissions et, pour peu que l'on respecte concentration et durée des décoctions, la teinture extraite de ses feuilles offre un contrepoint à la tempera, directement prélevée à sa source. Plusieurs tableaux et quelques projections au sol offrent un lieu où se réalise la rencontre des fluides complémentaires, entre teinture (au chou) et peinture (à l'œuf). Chez Bérard, avant que d'être produit comme tel, le fait pictural est donc toujours *déjà-là*, offert à qui sait s'en emparer¹⁰. Il se nourrit d'alliances sensibles et savantes, favorisant les mises en mouvement du regard et de la pensée par enchaînement causal ou affinité. L'artiste apparaît en cela comme un interprète mi-fonctionnaliste, mi-facétieux, s'attachant à développer librement le programme inscrit dans les matériaux qu'il a fait siens¹¹. Aussi sa production ne va-t-elle pas sans rappeler l'inventivité et les qualités sémiotiques du bricolage, que Claude Lévi-Strauss, dans un passage fameux de *La Pensée sauvage*, qualifie de « mythopoétique ». « La poésie du bricolage, écrit l'anthropologue, lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il "parle", non seulement avec les choses, mais aussi au moyen des choses¹² ». Les tableautins de Simon Bérard donnent une suite heureuse à ce langage incarné, qui nous parle d'un monde saisi à même le monde.

Marseille, août 2018



de à l' une
ou d' or sur - vue d' hmmm zwip... , Galerie de la Marine, Nice



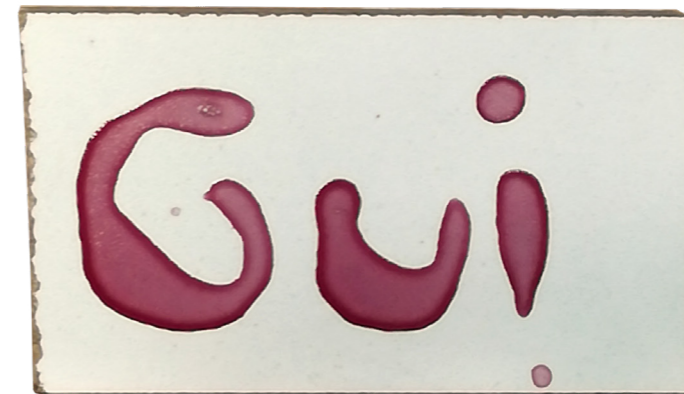
vue d' *hmmm zwip...* , Galerie de la Marine, Nice



noir, ce n'est pas du blæuf
Z, W, I, P - vue d' *hmmm zwip...* , Galerie de la Marine, Nice



bouillon - haricots, liant acrylique, 13x17cm, 2018



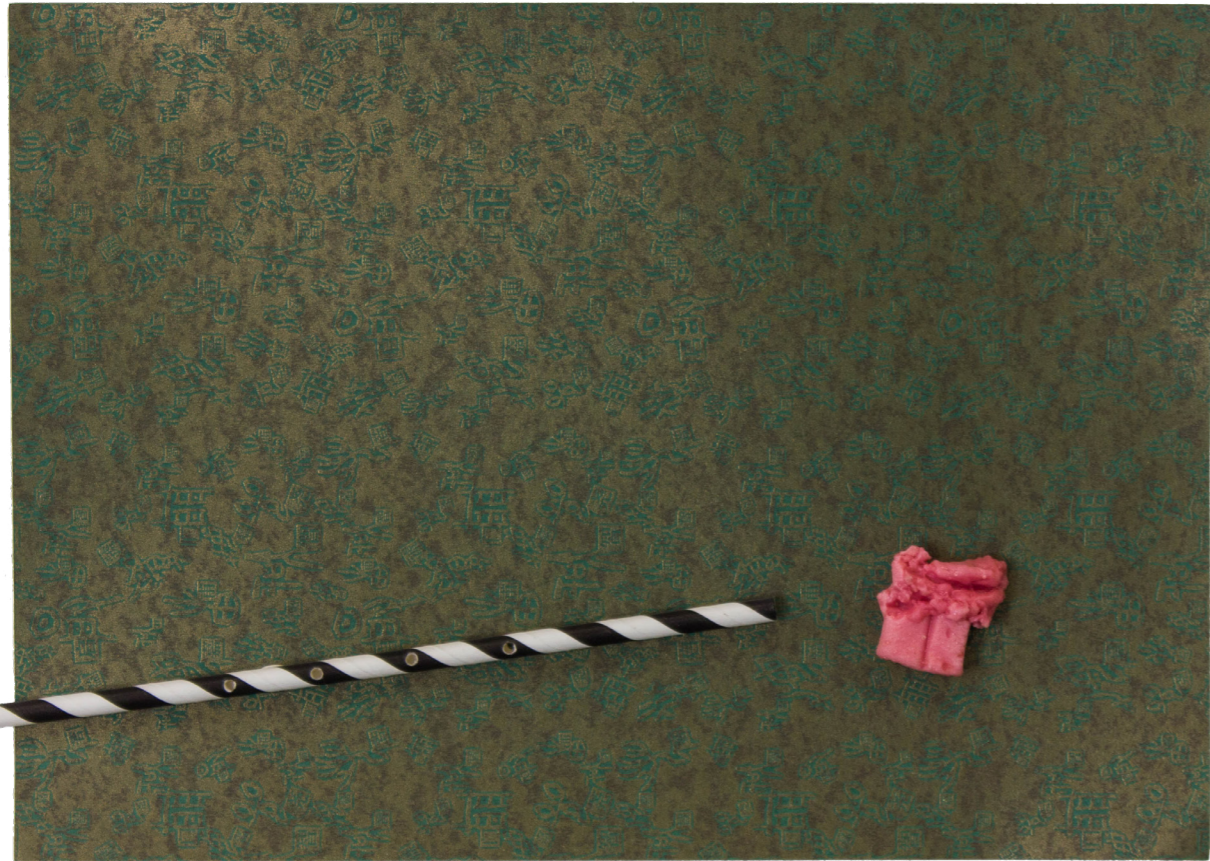
oui - jus de chou rouge citronné, 7x12,5cm, 2020



deux pipes - œuf de caille, paille, faux bois, 23x29cm, 2020



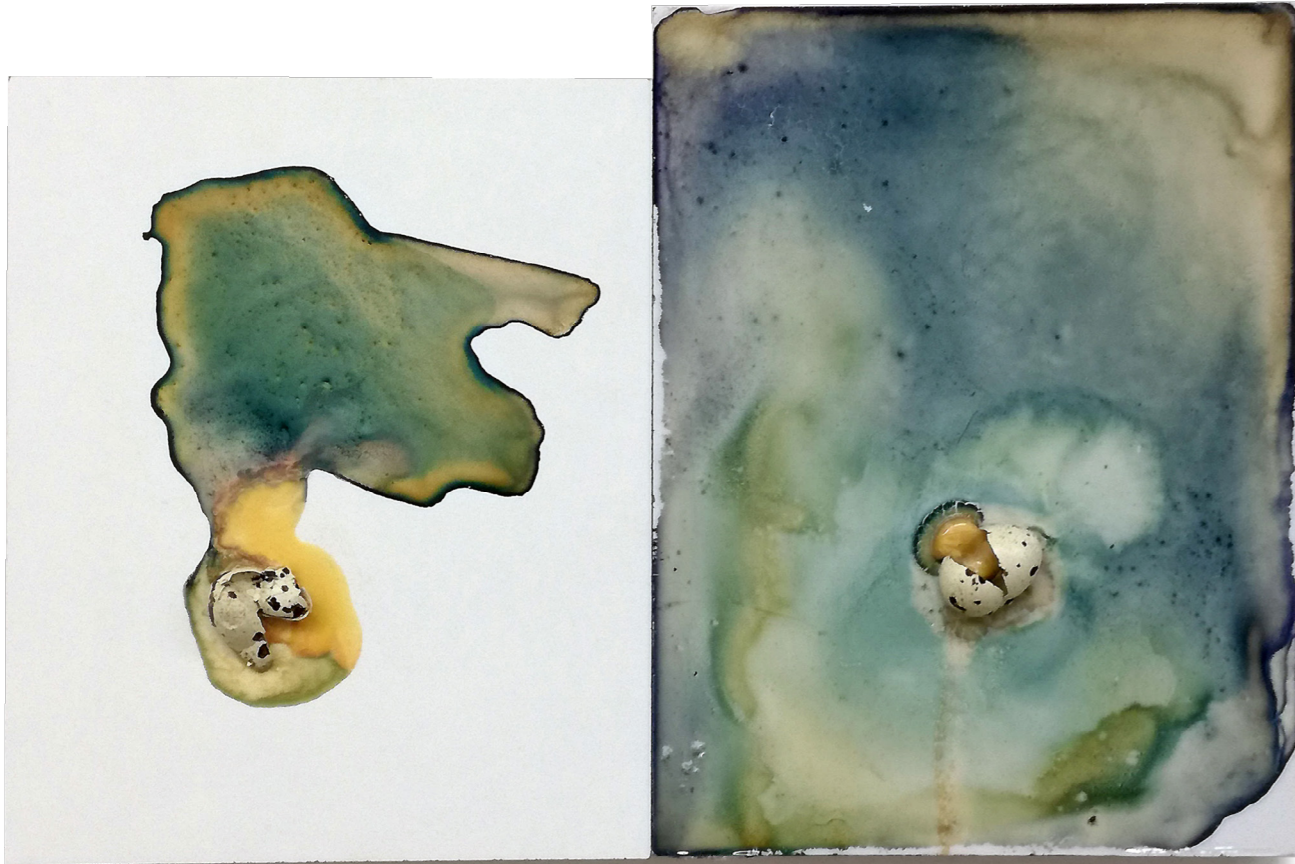
demi-mâché (half-in, half-out) - chewing-gum sur toile, 30x30cm, 2020



flûtiste - chewing gum, paille, 21x27cm, 2020



le bigle - cuir teinté au chou rouge, haricots, 22x26cm, 2019



deux yeux mollets - œufs de caille et jus de chou rouge, 46x33cm, 2018



omelette - œufs de caille et jus de chou rouge, 22x28cm, 2018



contenir un no - pailles, œufs de caille, chewing gums, jus de chou rouge, pigment phosphorescent, 130x100x12021



blæuf - cuir teinté, 28cm de diamètre, 2018



trois *flanges* :

à gauche : *chou vert* - jus de chou rouge, chewing gum, œuf de caille, paille, 10x15cm, 2020

au centre : *formule* - jus de chou rouge, verre, 8x16cm, 2020

à droite : *chouvre* - jus de chou rouge, haricot, empreinte de langue au citron, 10x15cm, 2020



deux *mâche-feu* - peinture à l'huile et chewing gum, approx. 8x2cm, 2022
vue d'exposition *like two pears*, à Knulp (Sidney)

