

STEEL





LAQUE DES SIGNES

Jean-Charles Vergne

LAQUE DES SIGNES

Jean-Charles Vergne

Les dessins de Marc Bauer sont des trous. Des trous de mémoire, des trous au fond desquels le regard tente de rassembler ce qui s'apparente à des souvenirs fragmentaires où se mêlent de sombres évocations historiques, de troubles souvenirs extirpés du passé personnel et intime de l'artiste, accompagnés souvent de textes bégayants qui dressent en pointillés les bribes d'une narration.

L'exposition réalisée par Marc Bauer au FRAC Auvergne s'intitule *Laque*. L'espace du FRAC, dont le sol a été préalablement recouvert d'une couche de laque noire brillante, accueille plusieurs dizaines de dessins de petits formats auxquels s'ajoutent trois dessins de grandes dimensions et une impression murale monumentale représentant un navire de guerre. Axée sur l'idée de guerre et de destruction, prenant successivement appui sur les considérations sur le pouvoir développées par Machiavel dans *Le Prince* et sur *La dévastation et l'attente – Entretien sur le chemin de campagne*, un texte de Martin Heidegger écrit au printemps 1945 sur l'humanité, la bestialité et le nationalisme, l'exposition propose une vision exhaustive des thèmes qui entrent en friction dans le travail développé ces dernières années. Vernis protecteur, membrane imperméable de séparation entre une surface et son environnement, matériau semi réfléchissant, pellicule déformante, la laque noire révèle symboliquement l'opacité de ce qui est montré, la forclusion des histoires intimes au sein d'éléments appartenant à l'Histoire.

ARCHÉOLOGIE / FALSIFICATION

Les dessins de Marc Bauer sont une archéologie, creusent dans le passé pour faire remonter à la surface du temps les éclats désolidarisés de scènes primitives lacunaires, les restes froids des tragédies anciennes pour les accommoder avec les fêlures du présent.

Dans un entretien publié à l'occasion de sa participation en 2004 à une exposition organisée par le Kunstmuseum de Solothurn, Marc Bauer déclarait : « J'ai toujours eu l'impression que l'on me mentait et que sous tout ce qui était joli se cachait en fait quelque chose de pourrissant. [...] Très souvent, le point de départ de mon travail est la mémoire ; que ce soit des souvenirs personnels [...] ou des photographies de mon grand-père faites pendant la seconde Guerre Mondiale. Je prends des événements, je les remets en ordre. L'Histoire devient juste une ré-interprétation d'événements qui les inscrit dans une cohérence. C'est un artefact et non quelque chose d'objectif. [...] Qu'il s'agisse d'une histoire personnelle ou de l'Histoire, c'est une ré-écriture et ce n'est donc qu'une question de point de vue, tout comme la morale. »¹ Cette déclaration donne quelques indications sur ce qui s'opère dans le travail graphique de l'artiste Suisse depuis plusieurs années. Il est en effet question de procéder à d'incessantes fusions entre Histoire, histoire personnelle et éléments fictionnels, pour créer un effet Dolby Stéréo parasité. Cette fusion pose les bases d'une réflexion sur le fond de subjectivité qui sous-tend à la fois la manière dont nous organisons nos souvenirs propres et la façon dont une mémoire collective s'empare d'événements pour élaborer des agencements particuliers qui donnent corps à ce que l'on appelle l'Histoire. Celle-ci résulterait donc d'un montage a posteriori d'événements entre eux à l'image d'un film qui ne devient film qu'à l'issue du *final cut*, le montage évacuant ainsi l'ensemble des rushes obtenus lors du tournage, en ayant souvent pour conséquence de développer une narration trouée, totalement lacunaire, comme il est dit dans le texte accompagnant un dessin qui représente un fragment de salle de cinéma :

¹ In catalogue *Overthrowing the King in His Own Mind – Bauer, Nashat, Walther*, Kunstmuseum Solothurn, 2004, pp. 106-107.

LES IMAGES COMMENCENT À DEFILER
ELLES N'ONT AUCUN RAPPORT AVEC LA SITUATION

suivi d'un autre dessin – une chaise, une table – où, cette fois, la perception cinématographique de l'Histoire est perçue comme un véritable interrogatoire absurde :

ON ME FORCE À ATTENDRE ASSIS SUR UNE CHAISE LA PROCHAINE SEANCE
J'AI UN VIOLENT GOÛT DE FER DANS LA BOUCHE

suivi d'un troisième dessin – un écran sommaire sur lequel apparaît en filigrane une image symétrique du type Test de Rorschach – qui, très clairement, instaure le trouble entre ce qui est vu, ce qui est su, ce qui est vécu, crée un vacillement, une fêlure :

JE NE SAIS PLUS SI JE SUIS DANS UN CINEMA OU UNE SALLE D'INTERROGATOIRE ET JE NE
COMPRENDS PLUS RIEN À CE FILM ET LE BRUIT DU PROJECTEUR ME BRÛLE LE CERVEAU ET
JE N'ARRIVE PAS À SORTIR DU FAUTEUIL

L'Histoire, dans les dessins de Marc Bauer, relève donc d'un processus similaire à celui d'un cinéma dont l'écran vierge serait destiné à recevoir les montages et remontages successifs de scènes combinables entre elles à l'infini². Ou, à l'inverse, l'Histoire serait la superposition de toutes les histoires et donnerait en définitive une image blanche, un écran blanc iridescent obtenu par un temps de pose démesurément long, comme sur les photographies de salles de cinéma de Hiroshi Sugimoto, comme sur le grand dessin *Cinema* de Marc Bauer reproduit dans le chapitre *Dazzled* (« Ebloui ») de ce livre. Et, comme pour un film, l'Histoire peut être l'objet d'ajouts de « scènes coupées au montage » ou au contraire être soumise à la censure, à la réécriture³, au négationnisme, et subir de significatifs changements de « scénario ».

Sur la question du montage historique a posteriori, il suffit, par exemple, d'examiner de quelle manière se sont dessinés les contours de ce que l'on a appelé ultérieurement la Révolution française. L'historien Eric Hobsbawm observe ainsi que « la Révolution française ne fut pas faite ni dirigée par un parti ou mouvement organisé au sens moderne du terme, ni par des hommes essayant de mener à bonne fin un programme systématique. [...] Mais sitôt accomplie, elle entra dans la mémoire accumulative de l'imprimé. L'irrésistible et renversante concaténation d'événements que vécurent ses acteurs et ses victimes devint une « chose », assortie d'un nom propre : la Révolution française. Tel un énorme rocher informe que d'innombrables gouttes d'eau ont transformé en galet, des millions de mots imprimés transformèrent l'expérience, sur la page imprimée, en « concept » puis, le moment venu, en modèle. Pourquoi a-t-elle éclaté ? Quel objectif visait-elle ? Pourquoi a-t-elle réussi ou échoué ? Autant de questions qui devinrent matière à polémique sans fin de la part des amis comme des ennemis : en revanche, nul ne devait jamais vraiment douter de la « chose ». »⁴ L'analogie du galet employée par Eric Hobsbawm à propos de la Révolution française en particulier, et de l'Histoire en général, coïncide avec ce que déclare Marc Bauer dans un entretien filmé préalablement à l'exposition réalisée au FRAC Auvergne au sujet de la manière dont les différents dessins d'une même série trouvent leurs agencements particuliers, leur corrélations étranges : « Il en va comme d'une archéologie : on est sur un site, on découvre deux ou trois pierres, il y a plein de trous, on sent que ces pierres sont liées, qu'elles participent à la même scène, mais on ne sait plus quelle a été la scène primitive. »⁵

Mais j'utilise volontairement l'exemple de la Révolution française pour une autre raison : celle-ci intervient précisément à un moment crucial où se dessinent les contours d'un esprit national ; elle est concomitante d'une régression de l'hégémonie religieuse, d'un affaiblissement progressif du pouvoir dynastique des grandes familles et des monarchies et elle advient au cours d'une période où les langues vernaculaires ont remplacé le latin, prenant leur pleine puissance grâce à l'essor du capitalisme de l'imprimé et du livre. Or, tous ces thèmes – nationalisme, pouvoir, hérité, puissance de l'écrit – se rencontrent de manière récurrente dans les dessins de Marc Bauer. Il y est fréquemment fait allusion aux diverses formes de totalitarismes, croisées avec une vision généalogique de la famille au sein de laquelle les figures du grand-père et du père occupent une posture autocratique, superposées à l'utilisation de textes dont l'authenticité narrative est

² Tout comme l'ordre des dessins au sein d'une même série subit de multiples recombinaisons dans les expositions, aucun agencement n'étant définitif.

³ Ce que montre, métaphoriquement et non sans humour, le dessin *Fish* qui représente le souvenir déformé et embelli d'une partie de pêche miraculeuse.

⁴ Eric Hobsbawm, *The Age of Revolution, 1789-1848*, Mentor, New York, 1964, p.169 ; trad.fr. *L'Ere des révolutions*, Fayard, Paris, 1969, p.177.

⁵ In *Marc Bauer – Laque*, réalisation Jean-Charles Vergne, mars 2009. Voir la chaîne du FRAC Auvergne sur www.youtube.com/fracauvergne.

invérifiable. Heidegger, Machiavel, Pasolini, Eisenstein ou Sade parcourent l'œuvre de manière souterraine, mêlés de façon très ambiguë avec une dimension intime à laquelle viennent s'adjoindre des éléments fictionnels, à tel point qu'il est impossible pour le spectateur de faire la part des choses. Finalement, l'imaginaire du regardeur extrapole, fait naître l'effroi, noue les connexions entre des événements majeurs et tragiques de l'Histoire et ce qui pourrait apparaître comme une somme de « sales petits secrets familiaux »⁶ aux relents sordides de maltraitance et de violence encore stagnante dans les plis du temps de l'enfance et de l'adolescence.

COMPOST

Cette invitation à l'extrapolation adressée au spectateur est amplifiée par l'inachèvement de la plupart des dessins : espaces laissés vides, traits de crayon suspendus, utilisation extensive de la gomme qui opère par soustraction dans le graphite comme on sculpterait à même le trait, créant des trous comme pour remonter le temps ou affirmer l'existence de points aveugles jamais dévoilés. Du coup, la représentation chez Marc Bauer est toujours une affaire de trouble et ne dit jamais tout à fait sa finalité. Il en va dans sa création comme d'un processus de compostage où des strates narratives et historiques se superposent, s'interpénètrent, subissent une lente altération par pourrissement, finissent par fusionner, générant un compost à la fois homogène et riche, nauséabond et toxique. Dans ce livre et dans l'exposition est présent un dessin intitulé *Compost*, simple représentation d'un amas de déchets organiques en combustion sur fond de paysage rural, accompagné du texte :

*JUIN COMPOST
IL RETROUVERA LA
MEME ODEUR EN SE BALLADANT ENTRE LES FOSSES*

Le dessin et le texte peuvent être considérés comme paradigmatiques de l'ensemble du travail en ceci qu'ils réunissent les principaux éléments qui participent du processus de création de l'artiste depuis plusieurs années : un dessin relativement banal dans son sujet, un dessin non achevé, un dessin creusé par l'emploi de la gomme, une datation vague, une syntaxe ambiguë où l'emploi du futur entre en friction avec la datation, la coexistence de mots – « balladant », « fosses », « compost » – qui mettent en équilibre instable le sens de l'œuvre, expliquent la scène rurale en la faisant affleurer avec d'autres images insoutenables – charniers, combustion des corps, fertilisation des sols avec du phosphate humain⁷...

Cette analogie avec le compost est une manière de souligner la persistance du passé dans le présent, la puissance de la mémoire résiduelle, une manière d'affirmer « vous croyez en avoir terminé avec le passé mais le passé n'en a jamais terminé avec vous ».

Cela m'évoque l'histoire de cet homme, John Demjanjuk, arrivé aux Etats-Unis avec sa famille dans les années 50, d'origine ukrainienne, installé à Cleveland dans l'Ohio, aujourd'hui âgé de 89 ans et accusé d'avoir aidé à l'assassinat de près de 30000 juifs en 1943. En 1988 l'Etat d'Israël le condamne à mort mais il est acquitté en raison de doutes sur son identité. Un juge lui retire la nationalité américaine en 2002, puis une procédure d'expulsion est ordonnée en 2005. Finalement, le parquet de Munich réunit suffisamment de preuves pour le soupçonner d'avoir été gardien dans le camp d'extermination de Sobibor du 27 mars à fin septembre 1943 et, en avril 2009, la justice américaine autorise son extradition vers l'Allemagne. Ceci appartient à l'Histoire et s'inscrit dans le cadre d'investigations menées depuis l'après-guerre par ceux qui se sont mis en quête de retrouver et de confondre les coupables de crimes contre l'humanité. Mais lorsque, dans les grands quotidiens internationaux, on peut lire la phrase : « Ils avaient la mauvaise personne en Israël et ils vont avoir la mauvaise personne en Allemagne. Personne n'a été à ce jour, et personne ne sera jamais capable, de fournir la preuve qu'il a été impliqué dans le meurtre d'une seule personne. », signée par John Demjanjuk junior, un effroyable basculement se produit de l'Histoire vers l'histoire. Une schize, une faille, s'ouvre au sein même de l'Histoire pour y injecter de l'intime. Et, comme le déclare Lacan, il n'y a « rien de plus compact qu'une faille ».⁸ Un fils découvre le passé de son père et refuse d'en admettre l'évidence, un fils est happé par l'Histoire, découvre qu'entre l'Histoire et son histoire il n'y a plus la moindre distance, plus le moindre écart.

⁶ Pour reprendre une expression de Gilles Deleuze.

⁷ A Auschwitz, notamment, les cendres des crématrices étaient répandues sur les marais labourés à des fins de fertilisation. Voir le témoignage de Charlotte Delbo dans *Auschwitz et après I - Aucun de nous ne reviendra*, Les Editions de Minuit, 1970, p.18.

⁸ Jacques Lacan, *Encore*, « Le Séminaire, Livre XX, Seuil », Paris, 1975, p.14.

Les dessins de Marc Bauer en appellent à de semblables processus : découvrir de vieilles photographies de guerre d'un grand-père décédé et, à l'instant même où ces photographies sont vues, à l'instant même où se dévoilent d'insupportables secrets jusqu'alors dissimulés, sentir et subir le basculement de l'histoire familiale vers l'Histoire.

Ou : rencontrer un enfant rwandais retrouvé quelques années auparavant au milieu d'un charnier et laissé pour mort plusieurs jours durant au milieu d'un amas de corps mutilés, de bouches béantes, de sexes ravagés par les viols collectifs, et réaliser des dessins de charniers qui appartiennent précisément à cette schizophrénie de l'Histoire, à cette faille au sein de laquelle l'Histoire se nourrit de proximité. Au-delà de cette rencontre avec l'enfant rwandais relatée par Marc Bauer à l'occasion de l'entretien filmé⁹, les dessins de charniers prennent immédiatement une valeur archétypale car, bien loin de se limiter à la représentation d'une histoire individuelle, ils contiennent tous les charniers, réels ou fabriqués. Les dessins de charniers de Marc Bauer sont ceux des camps de la mort allemands, ceux des goulags staliniens, mais ils évoquent aussi celui que photographie Robert Mass en 1989 à Timisoara, ignorant qu'il s'agit d'une mise en scène macabre orchestrée par les organisateurs de la révolte contre le régime de Ceausescu pour en démontrer la cruauté auprès des médias internationaux¹⁰. De la proximité de l'intime naît le lointain de l'Histoire, naît la possibilité équivalente de l'authentique et du falsifié.

POUVOIR

Il est beaucoup question de pouvoir dans les dessins de Marc Bauer. Pouvoir de hauts dignitaires fascistes ou nazis, pouvoir du père, pouvoir social, pouvoir répressif et totalitaire... Les figures de Mussolini, Hitler, Pinochet ou du Pape (de manière plus elliptique), parcouraient le livre *History of Masculinity*¹¹ paru en 2007, qui traitait de la manière dont on « devient un homme » en se conformant aux modèles tutélaires et paternalistes et à une codification précise d'étapes de vie qui permettent d'accéder à la maturité masculine dans tout ce qu'elle peut avoir de stéréotypé et de révoltant.

Steel, constitue une suite rigoureuse au premier ouvrage et s'il convoque encore ces figures toutes-puissantes, il le fait cette fois sous la forme d'extensions plus archétypales avec, par exemple, les références faites à Pasolini dans les dessins inspirés des scènes de tortures qui viennent clore *Salo ou les 120 journées de Sodome*. Dans le film de Pasolini, les hauts dignitaires ne sont plus nommément représentés que sous la forme de titres – Président, Duc, Excellence, Monseigneur – qui circonscrivent à peu près toutes les formes de pouvoirs, dans les différentes zones où ils s'exercent : politique, aristocratique, diplomatique, religieux. Le film de Pasolini et les dessins de Marc Bauer fonctionnent selon un registre semblable qui consiste, comme il a déjà été dit, à procéder à une fusion complète entre des éléments qui n'appartiennent pas aux mêmes sphères. Chez Pasolini, il s'agit de provoquer la superposition de trois aires ou trois cercles, si l'on veut reprendre l'organisation même du film en cercles concentriques¹² : la république de Salo fondée par Mussolini en 1943 sur un principe d'allégeance au régime nazi ; le livre du Marquis de Sade, *Les 120 journées de Sodome*, rédigé en 1785 lors de son emprisonnement à la Bastille ; et les prises de position personnelles de Pasolini contre, notamment, la société de consommation et ce qu'il appelle le *qualunquisme*¹³. Chez Pasolini, la conjonction des pouvoirs politique, aristocratique/monarchique et religieux concentre l'idée de puissance en une entreprise d'établissement d'un pouvoir absolu, d'asservissement et d'aliénation radicale. Cette entreprise est affectée d'une dimension explicitement politique et s'articule selon un binôme droit/violence. Les images de *Salo ou les 120 journées de Sodome* reprises par Marc Bauer dans ses dessins sont celles de la scène finale de la punition et de la mise à mort qui se déroule dans la cour du château alors que les dignitaires observent les tortures à distance, depuis une fenêtre, avec des jumelles dont le zoom exacerbe l'obscénité. Pasolini a cet éclair de génie qui consiste ensuite à montrer l'un des dignitaires qui retourne ses jumelles pour contempler la scène non plus de très près mais avec le plus de distance possible. La violence extrême est alors vue de manière lointaine, proche du flou. Il en va d'une volonté d'englober la violence dans son intégralité, de la voir de près comme de loin, sous tous ses aspects, comme pour souligner la puissance hégémonique de celui qui regarde – et il n'est pas anodin que les peintures qui décorent les murs de la pièce qui sert de poste d'observation soient des peintures cubistes. Les dessins de Marc Bauer, dont certains sont de fidèles représentations des scènes de Pasolini alors que d'autres sont totalement inventés, réunissent en une focale unique cette

⁹ Marc Bauer – *Laque*, www.youtube.com/fracauvergne.

¹⁰ Pour plus de détails, je renvoie au catalogue *Controverses – Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Actes Sud, Musée de l'Élysée, 2009, pp. 234-237.

¹¹ Marc Bauer – *History of Masculinity*, Editions attitudes, 2007.

¹² Le film de Pasolini est organisé en trois temps, trois cercles successifs : le Cercle des passions, le Cercle de la merde et le Cercle du sang.

¹³ Ce terme apparaît en 1966 dans un texte contre la télévision, en référence au *qualunquismo*, mouvement d'idées né dans l'Italie fasciste, fondé sur l'exaltation de l'*uomo qualunque*, l'homme quelconque.

représentation de la violence paroxystique et totalisante en donnant à voir des scènes simultanément « vues de près » et peu discernables dans leurs détails en raison de l'utilisation d'un floutage obtenu par gommage superficiel du dessin.

Ce rapport au pouvoir et à la violence emprunté à Pasolini est à mettre en regard avec les dessins d'une série intitulée *Cortex* où il est clairement question de rapports semblables mais déplacés cette fois dans une sphère intime et familiale au sein de laquelle la figure patriarcale remplace celle des dignitaires politiques, aristocratiques ou religieux. La figure du père y est présentée à l'identique : omniprésente, omnipotente, haïe. Ce rapport familial au pouvoir avait d'ailleurs déjà fait l'objet de dessins particulièrement violents quelques années auparavant avec, notamment, *Happier and Healthier*, une série de situations familiales organisée selon un schéma explicitement inspiré des *120 journées de Sodome* de Sade. Si l'Histoire n'est qu'une question de point de vue, la morale l'est également...

L'intérêt ici n'est pas de s'interroger sur l'authenticité de ces dessins et des textes qui les accompagnent car, de son propre aveu, Marc Bauer apporte une charge fictionnelle très importante aux dessins qui semblent relever de l'autobiographie. Ce qui doit être souligné ici est la mise en regard de deux types de pouvoirs qui, obéissant à une mécanique similaire, n'en font qu'un, et l'on connaît bien quoi qu'il en soit l'attention extrême qu'ont toujours portés les régimes totalitaires à la mise en œuvre d'une idéologisation du familial.

MONTAGE

Steel est organisé en chapitres qui reprennent fidèlement certains intitulés de chapitres du *Prince* de Machiavel, appuyant de fait la volonté de procéder à une taxinomie du pouvoir. *Le Prince*, écrit en 1513, apporte une rupture considérable dans la pensée politique comme dans la manière d'envisager l'Histoire et les relations sociales. Si le premier des 26 chapitres a pour objet de classer les Etats selon deux types – Républiques et Monarchies – les chapitres suivants concernent essentiellement les différents moyens de conquérir le pouvoir et de le conserver et livrent une pensée dénuée de toute forme de moralisme à l'usage des puissants avec, pour principale finalité, la libération et l'unification de l'Italie, comme le précisent les intentions de Machiavel dans les deux derniers chapitres du livre. L'organisation du livre de Marc Bauer en cinq chapitres constitue en soi un montage au sein duquel des dessins réalisés à des périodes diverses et de manière non chronologique s'ordonnent selon un principe cinématographique qui obéit à un principe de parallèles et d'opposition.

Ainsi, la conception du pouvoir selon Machiavel est mise en regard de sa transposition micro-politique dans un domaine qui relève du familial. Si, chez Machiavel, le prince doit inspirer la crainte, sans hésiter à punir sévèrement ceux qui contestent son autorité, quitte à marquer profondément l'imaginaire en ayant recours à la torture publique, il est transposé chez Marc Bauer en une entité familiale du même type et les croisements réguliers opérés avec Sade ou Pasolini ne font que creuser le sillon. D'autre part, le chapitre IV du livre, *Monument*, regroupe des dessins inspirés de scènes du *Cuirassé Potemkine* réalisé par S.M. Eisenstein en 1925, film commémoratif de la révolution manquée de 1905. L'hommage rendu à Eisenstein est parfaitement logique dans la mesure où Marc Bauer utilise des techniques semblables à celles qu'invente le réalisateur russe, tant du point de vue du montage que du point de vue de la relation particulière qu'un film doit générer avec son spectateur. Le montage chez Eisenstein, on le sait, est une affaire théorique intense qui non seulement s'appuie sur des données très scientifiques mais substitue au montage parallèle d'un Griffith une nouvelle conception orientée vers le montage d'opposition. Le film se divise selon des lignes d'oppositions multiples, qu'elles soient quantitatives (un homme/plusieurs hommes, un navire/une flotte, un coup/une salve...) ou qualitatives (mer/terre, mouvement ascendant/mouvement descendant...). Ces oppositions se retrouvent tant dans le film que dans les images prises individuellement. Le montage selon Eisenstein est un « montage des attractions » où l'attraction correspond à un moment agressif, un moment qui fait subir au spectateur une pression sensorielle ou psychologique. Pour Eisenstein, le cœur de la relation entre un artiste et son spectateur se situe dans l'agression et la violence. L'attraction est aussi une attraction sexuelle et, dans la mesure où elle est violente, elle exploite la dimension sadique de la sexualité. Etre spectateur, pour Eisenstein, c'est être « sadisé ». Ces conceptions sont récurrentes chez Marc Bauer

où l'on passe sans cesse d'un état à un autre, d'un paysage bucolique à un texte effroyable, d'une référence au totalitarisme à une évocation du père, du beau au laid, du poétique au bestial, de l'intime à l'historique, de l'authentique au fictif... avec à chaque fois le réglage d'une articulation dynamique entre les éléments, à l'instar de ce portrait de S.M. Eisenstein suivi dans ce livre de dessins pornographiques, évocation directe des très nombreux dessins pornographiques que le réalisateur exécutait en marge de son activité cinématographique.

LANGUE

Les textes qui figurent aux côtés des dessins sont presque toujours écrits dans la langue du contexte auquel ils se rattachent. Les dessins sur Pinochet sont en Espagnol, ceux du passé nazi sont en Allemand, la série consacrée à l'Italie fasciste est en Italien etc. Couplée avec la question du pouvoir, l'utilisation de langues vernaculaires engage une réflexion plus générale liée à l'émergence de l'idée de Nation et, plus spécifiquement, de nationalisme. Il faut en effet comprendre, comme le démontre Benedict Anderson dans *L'Imaginaire National : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* que l'association des concepts de fraternité, de pouvoir et de temps qui permet l'éclosion du sentiment nationaliste¹⁴ n'est véritablement rendue possible que lorsque le capitalisme de l'imprimé permet à une masse croissante de gens de se penser et de se rattacher entre eux en des termes profondément nouveaux. « Les locuteurs de français, d'anglais ou d'espagnol, à qui il était difficile, voire impossible, de se comprendre dans la conversation, purent désormais se comprendre via l'imprimé et le papier. Ce faisant, ils prirent progressivement conscience que des centaines de milliers, voire des millions de personnes appartenaient à leur champ linguistique particulier, mais que ce champ se limitait à celles-là. Ces co-lecteurs [...] formaient un embryon de communauté nationale imaginée. »¹⁵ On peut comprendre ainsi que l'écrit chez Marc Bauer n'a pas pour fonction unique l'élaboration d'une trame narrative mais qu'il est aussi partie prenante d'un rapport étroit au pouvoir et au nationalisme. La phrase chez Marc Bauer est donc tout autant la résultante d'une volonté de raconter qu'elle est une injonction autoritaire – souvent masquée – et oppressive.

Si l'unité d'une langue est d'abord politique, « le langage n'est pas la vie, il donne des ordres à la vie. », comme le précise Gilles Deleuze dans *Mille Plateaux*. Et Kafka d'ajouter : « Dans tout mot d'ordre, même d'un père à son fils, il y a une petite sentence de mort – un verdict. »

Par ailleurs, une relation doit être établie entre l'usage de la langue et la manière dont le temps parcourt le travail de Marc Bauer. Revenons à Pasolini et à cette communauté imaginée de hauts dignitaires tout-puissants. Ce droit hégémonique couplé à une violence extrême sous blanc seing délivre une conception très particulière du temps que Walter Benjamin qualifie de « temps messianique »¹⁶ : les dignitaires de Salò, dans leur toute-puissance et dans l'isolement du château, sont hors du temps historique. Ils se sont échoués sur les rivages d'une temporalité fondée sur la simultanéité du passé et du futur dans un présent instantané, au sein de laquelle l'expression « pendant ce temps là » n'a plus aucune signification. Se sachant condamnés à court terme, les tortionnaires de Salò ont bâti leur propre temporalité qui, indubitablement, est celle d'un pouvoir de droit divin en décadence. Une semblable relation au temps est à l'œuvre dans les dessins de Marc Bauer lorsque les phrases qui les accompagnent procèdent de collisions temporelles improbables entre datation d'événements passés, emploi simultané du futur, du présent et du passé :

VOUS MARCHEREZ DANS MES PAS – EXACTEMENT – DANS MES PAS

IL DIRA : ON Y EST PRESQUE

JUILLET OU AOÛT

IL PLEUT

LA FUMÉE GRASSE ET NOIRE SE COLLE À NOUS

ELLE DIRA : CE N'ÉTAIT QU'UNE USINE À CAOUTCHOUC

OCTOBRE NOVEMBRE DECEMBRE FEVRIER MARS AVRIL

ELLE DIRA : VOUS AVIEZ DES CAUCHEMARS TOUTES LES NUITS TOUJOURS

C'EST TOUT

ELLE DIRA (TRES DOUCEMENT) : C'ÉTAIT TRISTE À MOURIR

¹⁴ Qu'il faut situer en amont de l'émergence de l'idée de Nation, car « c'est le nationalisme qui crée les nations et non pas le contraire », comme l'écrit Ernest Gellner dans *Nations et nationalisme* (Payot, Paris, 1989)

¹⁵ Benedict Anderson, *L'Imaginaire National : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, La Découverte Poche, 2002, p.55.

¹⁶ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Écrits Français*, Gallimard, Paris, 1991, p.355.

ELLE DIT : VENEZ VOIR LES PIGEONS

IL Y EN A AUCUN, ON SAIT QUE LES GENS LES MANGENT OU LES VENDENT

Cette forme de syntaxe entretient de singulières connexions avec ce que l'on trouve dans les témoignages les plus désespérés, et je songe par exemple à ce qu'écrit Charlotte Delbo, rescapée d'Auschwitz dans *Auschwitz et après* :

« Ils ont de l'étranger l'idée que leur en donnaient les cartes postales. Rien ne ressemblait à ce qu'ils voient ici. Les enfants ne le croiront jamais. »¹⁷

« On habillera un orchestre avec les jupes plissées des fillettes. Le commandant veut qu'on joue des valses viennoises le dimanche matin. »¹⁸

La langue utilisée par Marc Bauer est une langue exclue du temps historique, une langue de la perte, positionnée sur un hiatus très beckettien : le réel fuit par tous les bouts, le réel ne peut être qu'effleuré par la langue et la langue ne peut être qu'un pis-aller pour rendre compte du réel, un verre dépoli. Sur cette question, je cite une poésie d'Eric Suchère qui me semble contenir l'essentiel :

« Les mots expliquent la représentation, la courbe d'une chose oubliée. L'apparition se constitue en apnée, fait preuve, accumule les éléments transitoires en une prosodie pure, investit l'espace où formes et contextes ne peuvent être expliqués, transforme la perte en puzzle, permet d'observer la composition des formes voilées, d'analyser des profils de substitution. Un objet vient rompre la narration. Des choses absurdes ou importantes entrent dans le champ d'action. Le bruit à proximité s'intensifie de plus en plus, paraphrase une implosion simulée, une entrée dans une zone de turbulence. Des confidences se constituent à chaque fin de phrase, fournissent des preuves. La graphie simule la phonétique. Les frottements empêchent la synchronisation des voix. L'enquête porte sur l'irrégularité des intonations déliées en ornements qui, dans la durée, finissent par former une comptine. Dans cette prose amovible, les gestes sont décrits patiemment comme un événement filmique, les mouvements sont vus à distance, les événements vont en s'amenuisant. Dans la zone formatée, les phrases conjointes libèrent des images extensibles, dessinent un paysage local, deviennent un paysage indélébile. Les mots coexistent dans une pluie de phrases complémentaires, décrivent un trop plein de données en une rythmique propre par un excès de symbiose, se réduisent lorsqu'on les prononce, composent une surface abrasive, laissent tout en suspens. Les structures sont tenaces, s'agglomèrent en idéologies temporaires, se fractionnent en syllabes lentes, n'empruntent aucune altérité au verbe, deviennent contre-chant – forme d'incantation postmoderne. Il ne s'agit plus, alors, que de comprendre les formulations. »¹⁹

¹⁷ Charlotte Delbo, *Auschwitz et après I - Aucun de nous ne reviendra*, p.14.

¹⁸ *Ibid.* p.17

¹⁹ Depuis octobre 1997, dans le cadre d'un vaste projet poétique intitulé *...un autre mois...* prévu pour se développer sur une durée de plus de 30 ans, un multiple est envoyé chaque mois, à un nombre fixe de correspondants, sous la forme d'une carte postale. Ce texte est celui de la carte postale n° 138 (mars 2009), *Prose amovible*.



LACQUER OF SIGNS

Jean-Charles Vergne

LACQUER OF SIGNS

Jean-Charles Vergne

Marc Bauer's drawings are holes. Gaps in recollection; hollows we scrutinize in order to amass bits of memory that blend murky traces of history, dim memories uprooted from the artist's personal intimate past, and often accompanied by faltering texts that outline flickers of a narrative.

The title of the Marc Bauer exhibition at the FRAC Auvergne is *Laque* (Lacquer). The FRAC's space, its floor first covered with a layer of shiny black lacquer, is showing numerous small drawings, three large drawings, and a monumental wall print depicting a warship. The thrust of the exhibition is war and destruction, ensuing from reflections on power by Machiavelli in *The Prince* and from *Feldweg-Gespräche* (Conversation along a country path), a text written by Martin Heidegger in the spring of 1945 which explores humanity, bestiality and nationalism. The exhibition delves into this array of themes, which rub shoulders in the artist's recent output. Protective varnish, impermeable membrane of separation between a surface and its environment, semi-reflective material, distorting film... – black lacquer symbolically reveals the opacity of what is shown, embedding intimate stories within components of History.

ARCHEOLOGY / MISREPRESENTATION

Marc Bauer's drawings are archeological in nature. They dig into the past, dotting the surface of time with disjointed splinters of bygone scenes and cold remains of ancient tragedies in order to enmesh them with rifts in the present.

In an interview published in 2004 during his show at the Solothurn Kunstmuseum, Marc Bauer states: "I always had the impression I was being lied to, and that underneath every pretty thing, there's something rotten lurking. [...] The starting point of my work is often memory, whether personal memories [...] or photos of my grandfather from WWII. I take events and straighten them out. History merely reinterprets events by giving them coherence. It is an artifact and not something objective. [...] Whether involving personal history or History, it is an act of rewriting and therefore just a question of viewpoint, like morality."¹ This statement sheds some light on the gist of the Swiss artist's drawings over the past several years. Indeed, the artwork incessantly fuses History, personal history and fictional elements, ultimately creating a Dolby Stereo interference effect. This fusion is a springboard for reflecting upon subjectivity, which underlies how we organize our own memories and how a collective memory draws on events and links them together to flesh out what we call History. In this vein, History results from an a posteriori montage of interlinked events like a film that only becomes a film after the final cut, which does away with all the rushes taken during the shoot, often yielding a perforated narrative filled with gaps, as conveyed by the text accompanying a drawing of a fragment of a movie theater:

THE IMAGES START SPINNING

THEY'VE GOT NOTHING TO DO WITH THE SITUATION

followed by another drawing – a chair, a table – and here, cinematic perception of History comes across as an utterly absurd cross-examination:

¹ In the catalogue *Overthrowing the King in His Own Mind – Bauer, Nashat, Walther*, Kunstmuseum Solothurn, 2004, pp. 106-107.

THEY'RE MAKING ME WAIT ON THIS CHAIR FOR THE NEXT VIEWING
I HAVE AN ACRID TASTE OF IRON IN MY MOUTH

followed by a third drawing – a sketchy screen that implicitly shows a symmetric image of the Rorschach kind – which obviously blurs the distinction between what is seen, what is known, what is experienced, thus creating a vacillation, a rift:

I NO LONGER KNOW IF I'M IN A MOVIE THEATER OR IN A CROSS-EXAMINATION ROOM AND I
HAVE NO CLUE WHAT THIS FILM IS ABOUT AND THE NOISE FROM THE PROJECTOR IS BLOWING
MY BRAINS OUT AND I'M NOT MANAGING TO GET OUT OF THIS SEAT

History, in Marc Bauer's drawings, thus shares its process with film, where the blank screen renders consecutive montages and re-montages of scenes that are intermixable ad infinitum². Or the opposite, History is the superposition of all histories and ultimately generates a white image, an iridescent white screen obtained by an inordinately long exposure time, as in Hiroshi Sugimoto's cinema photos, or as in Marc Bauer's large drawing *Cinema* shown in the chapter *Dazzled* of this book. And as with film, History can be the object of add-ons of "scenes cut during montage" or vice versa, subject to censure, to rewriting³, to negationism, and fraught with major "script" changes.

On the issue of a posteriori historical montage, it suffices to examine the contour-delineation of what came to be known as the French Revolution. The historian Eric Hobsbawm has observed that "the French Revolution was neither made nor led by a party or organized movement in the modern sense of the term, nor by men trying to implement a systematic program. [...] But once accomplished, it entered the collective memory of printed matter. The irresistible and staggering concatenation of events lived out by its players and victims became a "thing" tagged with a proper noun: the French Revolution. Much like a huge formless rock transformed by countless droplets into a shingle, millions of printed words transformed the experience, on the printed page, into a concept and then, when the time was right, into a model. Why did "it" erupt? What was "its" objective? Why did "it" succeed or fail? A host of questions that became the stuff of endless polemics voiced by friends as well as enemies; and yet the "thing" was not to be doubted."⁴ The shingle analogy used by Eric Hobsbawm for the French Revolution in particular, and for History in general, coincides with Marc Bauer's comment in an interview filmed prior to his FRAC Auvergne exhibition, regarding the way in which different drawings of a single series take on their own layout, their odd correlations: "It unfolds like archeology: you're on a site, you unearth two or three stones, there are lots of holes, you have the sense these stones are linked, that they're part of the same scene, but you no longer know what that primal scene was."⁵

There is a further reason why I deliberately cite the French Revolution: it took place precisely when the contours of a national spirit were being drawn; it was concomitant to a regression of religious hegemony, of a waning of dynastic power in the hands of prominent families and monarchies, and it occurred at a time when vernacular languages were replacing Latin, holding sway due to the capitalistic boom of printed matter and books. All of these themes – nationalism, power, heredity, the power of the written word – recurrently intermingle in Marc Bauer's drawings. His work frequently alludes to diverse forms of totalitarianism, matched with a genealogical view of the family in which the figures of grandfather and father assume an autocratic posture, superposed by way of texts that have an unverifiable narrative authenticity. Heidegger, Machiavelli, Pasolini, Eisenstein and Sade run through the artwork like undercurrents, ambiguously blended with an intimate aspect, onto which fictional elements are grafted so that the viewer is unable to disentangle it all. In addition, the viewer's imagination extrapolates, unleashes fear, devises connections among History's major and tragic events and what might seem like a bunch of "dirty family secrets"⁶ that smack of abuse and violence, lying stagnant in the time-folds of childhood and adolescence.

COMPOST

The invitation to extrapolation proffered to the viewer is heightened by the incompleteness of most of the drawings: spaces left empty, suspended pencil-strokes, extensive eraser use that enacts

² Just like the order of drawings in a single series undergoes different groupings at each exhibition, as no order is definitive.

³ This is shown, metaphorically and not without humor, by the drawing *Fish* which displays the deformed and embellished memory of a miraculous fishing trip.

⁴ Eric Hobsbawm, *The Age of Revolution, 1789-1848*, Mentor, New York, 1964, p.169; from the French translation *L'Ere des révolutions*, Fayard, Paris, 1969, p.177.

⁵ In *Marc Bauer – Laque*, headed by Jean-Charles Vergne, March 2009. See the FRAC Auvergne clip on www.youtube.com/fracauvergne.

⁶ To rephrase Gilles Deleuze's expression.

subtraction on the graphite, as one would sculpt the tiniest features, creating holes as if to go back in time or affirm the existence of unrevealed blind spots. Thus, representation in March Bauer's work is always a matter of blur, and never fully discloses its goal. His creative process is similar to composting, where narrative and historical strata overlay, interpenetrate, undergo slow alteration through decay, end up fusing, generating compost that is homogeneous and rich, as well as nauseating and toxic. In this book and in the exhibition, there is a drawing entitled *Compost*, a simple depiction of a pile of organic waste in combustion against a rural background, accompanied by the following text:

JUNE COMPOST
IT'LL GET THAT
SAME SMELL WHEN IT TRAILS AMID THE PITS

The drawing and the text can be considered paradigmatic of the artwork as a whole in how they combine the main facets of the artist's creative process over the past several years: a drawing with a relatively banal subject, an unfinished drawing, a drawing burrowed by an eraser, a vague timeframe, an ambiguous syntax where the use of the future tense clashes with the timeframe, the coexistence of words – "trails", "pits", "compost" – which knocks the work's meaning off balance, explaining the rural scene by brushing it against unbearable images – graves, combustion of bodies, fertilization by human phosphate⁷...

The compost analogy underscores the persistence of the past in the present, the power of residual memory, a way of asserting "you think you're done with the past but the past is never done with you".

This recalls the story of John Demjanjuk, Ukrainian born, who moved to the U.S. with his family in the 50s and settled in Cleveland Ohio, now 89-years-old and accused of taking part in the murder of around 30,000 Jews in 1943. In 1988, the State of Israel sentenced him to death but he was acquitted due to doubts about his identity. A judge revoked his American citizenship in 2002, and a deportation ruling was pronounced in 2005. Finally, the Public Prosecutor of Munich gathered enough proof to suspect him of being a guard at the Sobibor extermination camp from March 27th until late September 1943, and in April 2009 the American courts authorized his extradition to Germany. This belongs to History and fits in with post-war investigations carried out by those determined to track down the perpetrators of crimes against humanity. But when in a major international newspapers, one reads the sentence: "They had the wrong person in Israel and they'll have the wrong person in Germany. There has been no one up until now, and there will never be anyone able to supply proof that he was involved in the murder of a single person." signed John Demjanjuk junior, a chilling overturn takes place from History to history. A crack, a rift, opens up in the very core of History and injects the intimate. In Lacan's words, there is "nothing more compact than a rift".⁸ A son discovers his father's past and refuses to face the evidence, a son is consumed by History, discovers that between History and his own history, there is no distance at all, not even the slightest gap.

Marc Bauer's drawings summon similar processes: unearthing old war photos of a deceased grandfather and the very instant these photos are seen, the very instant unbearable secrets emerge from their hiding, one experiences the shift from family history toward History.

Or else: meeting a Rwandan child who'd been found some years before in a pit and left as dead for several days amid a pile of mutilated bodies, gaping mouths, genitals ravaged by collective rapes, and then doing drawings of pits that belong to this very fracture of History, this rift in which History feeds off proximity. Beyond the encounter with the Rwandan child that Marc Bauer describes in his filmed interview⁹, the pit drawings immediately take on archetypal slant, as they are not limited to the portrayal of an individual story: they contain all pits, real or fabricated. Marc Bauer's pit drawings comprise German death camps, Stalinist Gulags, and also evoke what Robert Mass photographed in 1989 in Timisoara, unaware a macabre staging was being set up by the organizers of the revolt against the Ceausescu regime as a demonstration of cruelty to the international media.¹⁰ The nearness of intimacy gives rise to the farness of History, and the equal possibility of authenticity and falseness.

⁷ In Auschwitz, the ashes from crematoriums were scattered over swamps that were worked for fertilization. See Charlotte Delbo's testimony in *Auschwitz et après I - Aucun de nous ne reviendra*, Les Editions de Minuit, 1970, p.18.

⁸ Jacques Lacan, *Encore*, "Le Séminaire, Livre XX, Seuil", Paris, 1975, p.14.

⁹ *Marc Bauer - Laque*, www.youtube.com/fracauevergne.

¹⁰ For further details, the reader is encouraged to consult the catalogue *Controverses - Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Actes Sud, Musée de l'Élysée, 2009, pp. 234-237.

POWER

The issue of power is prevalent in Marc Bauer's drawings. Power of fascist or Nazi officials, power of the father, social power, repressive and totalitarian power... The figures of Mussolini, Hitler, Pinochet and the Pope (in a more elliptical fashion), permeate the book *History of Masculinity*¹¹ published in 2007, which tackles how one "becomes a man" by conforming to tutelary and paternalist models, and to the precise codification of life-stages leading to masculine maturity, with all the stereotype and revulsion involved.

Steel constitutes a rigorous follow-up to the first work, and while it still conjures these omnipotent figures, it now does so under the guise of more archetypal extensions, such as the references to Pasolini in the drawings inspired by the torture scenes at the end of *Salo or the 120 Days of Sodom*. In Pasolini's film, the senior officials are merely named with titles – President, Duke, Excellence, Monseigneur – spanning nearly all forms of power in their different zones of control: political, aristocratic, diplomatic, religious. Pasolini's film and Marc Bauer's drawings use a similar register which consists, as mentioned above, in enacting a total fusion between elements that come from different spheres. Pasolini triggers the superposition of three areas or three circles, if we trace the film's division into concentric circles¹²: the Republic of Salò founded by Mussolini in 1943 based on allegiance to the Nazi regime; the book written by the Marquis de Sade, *120 Days of Sodom*, reworked in 1785 during his imprisonment at Bastille; and Pasolini's personal outcry against, notably, consumer society and what he names *Qualunquismo*¹³. For Pasolini, the conjunction of political, aristocratic/monarchic and religious powers concentrates the idea of force into an enterprise of establishing absolute power, subservience and radical alienation. This enterprise has an explicitly political intent and it pursues a rights/violence pair. The images of *Salo or the 120 Days of Sodom* that Marc Bauer reworks in his drawings are from the final scene of punishment and execution that takes place in the chateau's courtyard while the officials observe the torture from a distance, looking out a window, with binoculars that zoom in to magnify the obscenity. Pasolini had that strike of genius to show one of the officials reversing the binoculars to view the scene no longer close up, but at the greatest possible distance. The extreme violence is then seen from faraway, verging on blur. He shifts from encompassing the violence in its entirety, to seeing it close up and far off, in all its guises, as if to underscore the hegemonic power of the beholder – and it is significant that on the walls of the room serving as observation post, there are cubist paintings. Marc Bauer's drawings, some of which are loyal representations of Pasolini's scenes while others are totally invented, focalize this representation of paroxysmal and full-blown violence by simultaneously divulging scenes that are close up and barely discernable in their details due to the blurring obtained by the drawing's superficial erasure.

This rapport to power and violence culled from Pasolini should be juxtaposed with the drawings of a series entitled *Cortex*, which obviously deals with similar rapports but this time shifted to an intimate familial sphere where the patriarchal figure replaces that of political, aristocratic and religious officials. The father figure is presented identically: omnipresent, omnipotent, despised. This familial rapport to power had already been treated in some markedly violent drawings some years before with, as in *Happier and Healthier*, a series of family situations explicitly schematized along the lines of Sade's *The 120 Days of Sodom*. If History is merely a question of viewpoint, then so is morality...

Our purpose is not to question the authenticity of the drawings and their accompanying texts, since Marc Bauer freely admits to the strong fictional thrust of the drawings, which seem to have autobiographical roots. What we wish to emphasize is the highlighting of two types of power which abide to similar mechanics, and thus merge into one, as witnessed by the strong grip of totalitarian regimes on forging family-ideology.

MONTAGE

Steel is divided into chapters that loyally match some of the chapter headings of Machiavelli's *The Prince*, thus deliberately pursuing a taxonomy of power. *The Prince*, written in 1513, induced a major rupture in political thought and in how History and social relations were envisioned. While the first of 26 chapters aims to classify the States according to two types – Republics and

¹¹ Marc Bauer – *History of Masculinity*, From the French translation, Editions attitudes, 2007.

¹² Pasolini's film is divided into three sections, three successive circles: the Circle of passions, the Circle of shit and the Circle of blood.

¹³ This term appeared in 1966 in an anti-television text, in reference to *qualunquismo*, an ideological movement that arose in fascist Italy, based on the exaltation of *uomo qualunque*, everyman.

Monarchies – the following chapters explore various means of achieving and conserving power, positing a theory devoid of any form of morality, in the tradition of rulers. The chief aim is Italy's liberation and unification, as clarified by Machiavelli's intentions in the last two chapters. The division of Marc Bauer's book into five chapters is in itself a montage that contains drawings from different periods and not in chronological order, but rather according to a cinematographic angle that obeys a principle of parallels and opposition.

According to Machiavelli, the conception of power is weighed against its micro-political transposition into a familial-based sphere. If according to Machiavelli, the prince must inspire fear and have no qualms about severely punishing those who contest his authority, even as far as etching public imagination by having recourse to public torture, in Marc Bauer's work he is transposed into a familial entity of the same type and the frequent junctions with Sade and Pasolini only serve to plough the furrow. On the other hand, chapter IV of the book *Monument*, assembles drawings inspired by *Battleship Potemkin*, S.M. Eisenstein's 1925 film that commemorates the revolution manqué of 1905. Rendering homage to Eisenstein is perfectly logical insofar as Marc Bauer employs techniques similar to those invented by the Russian director, both in terms of montage and of the specific relationship that a film should foster with its viewer. For Eisenstein, montage is an intense theoretical affair that not only derives from scientific factors, but substitutes parallel montage of the Griffith sort with a new conception of a montage of oppositions. The film is divided into multiple contrasting lines, be they quantitative (one man/several men, a ship/a fleet, a shot/a salvo...) or qualitative (sea/land, ascending motion/descending motion...). These oppositions emerge both in the film and in the separate images. Eisenstein's montage is a "montage of attractions", where attraction corresponds to an aggressive moment that compels the viewer to undergo a sensorial or psychological pressure. For Eisenstein, the relationship between artist and spectator pivots on aggression and violence. The attraction is also a sexual attraction and, to the extent that it is violent, it exploits the sadistic dimension of sexuality. For Eisenstein, being a spectator means being "sadsized". These notions are recurrent in Marc Bauer's work, as we pass from one state to another, from bucolic landscape to gruesome text, from a reference to totalitarianism to an evocation of the father, from beautiful to ugly, from poetic to bestial, from intimate to historical, from authentic to fictive... and each time the inter-dynamics are adjusted, such as the portrait of S.M. Eisenstein in this book alongside pornographic drawings, a clear evocation of the director's numerous pornographic drawings done on the fringes of his movie-making.

LANGUAGE

The texts that figure beside the drawings are nearly always written in the language of their context. The drawings on Pinochet are in Spanish, those on the Nazi past are in German, the series on fascist Italy are in Italian etc. In addition to the issue of power, the use of vernacular languages prompts a more general inquiry into the emergence of the idea of Nationhood and, more specifically, of nationalism. As Benedict Anderson argues in *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, the association of notions of fraternity, power and time, which nurtures the nationalist sentiment,¹⁴ can only truly happen when capitalism of printed matter enables an increasing number of people to think and bond together in profoundly new terms. "Speakers of French, English or Spanish, who could barely, and sometimes never, understand one another in conversation, could now understand one another via the printed word and paper. They thus grew increasingly aware that hundreds of thousands, and even millions of people belonged to their specific linguistic field, but that this field was also limited to them. These co-readers [...] formed an embryo of an imagined national community."¹⁵ This sheds light on how the written word in Marc Bauer's work does not have the sole function of devising a narrative, but it also weaves a close connection to power and nationalism. For Marc Bauer, a sentence not only stems from the desire to narrate, but is also an injunction that is authoritarian (often masked) and oppressive.

If the unity of a language is primarily political, "language is not life, it gives orders to life", as stated by Gilles Deleuze in *Mille Plateaux*. And Kafka adds: "In every word of command, even a father's to his son, there is a tiny death sentence – a verdict."

An interesting relationship occurs between the use of language and the way time runs through Marc Bauer's work. Harking back to Pasolini and his imagined community of omnipotent officials,

¹⁴ Situated prior to the emergence of Nation idea, since "it is nationalism that creates nations and not the opposite", according to Ernest Gellner in *Nations and Nationalism*, from the French translation, Payot, Paris, 1989.

¹⁵ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, from the French translation, La Découverte Poche, 2002, p.55.

the hegemonic right linked with full-fledged violence conveys a unique conception of time, which Walter Benjamin defines as "messianic time"¹⁶. The officials of *Salo*, in their omnipotence and in the chateau's isolation, are outside of historical time. They are stranded on the banks of a temporality founded on the simultaneity of past and future in an instantaneous present, where the expression "during that time" has become meaningless. Aware of being imminently condemned, the torturers of *Salo* have built their own temporality which, undoubtedly, is the decline of the power of divine right. A similar relationship to time imbues Marc Bauer's drawings when the accompanying sentences stem from unlikely temporal collisions between the timeframe of past events, and simultaneous usage of future, present and past:

*YOU'LL WALK IN MY FOOTSTEPS – EXACTLY – IN MY FOOTSTEPS
HE'LL SAY: WE'RE ALMOST THERE
JULY OR AUGUST*

*IT'S RAINING
THE BLACK AND GRIMY SMOKE CLINGS TO US
SHE'LL SAY: IT WAS MERELY A RUBBER FACTORY*

*OCTOBER NOVEMBER DECEMBER FEBRUARY MARCH APRIL
SHE'LL SAY: YOU USED TO HAVE NIGHTMARES EVERY NIGHT ALL THE TIME
THAT'S ALL*

*SHE'LL SAY (VERY SOFTLY): IT WAS DEATHLY SAD
SHE SAYS: COME SEE THE PIGEONS
THERE AREN'T ANY, WE KNOW THAT PEOPLE EAT OR SELL THEM*

This form of syntax shares certain connections with utterly despairing testimonials, and I have in mind for instance the words of Auschwitz survivor Charlotte Delbo in *Auschwitz et après*:

"People abroad have the idea given to them by postcards. Nothing resembled what they see here. Children will never believe it."¹⁷

"They'll dress the orchestra in girly pleated skirts. The commander wants us to play Viennese waltzes on Sunday mornings."¹⁸

Marc Bauer uses a language that is unbound by historical time, a language of loss, sited on a Beckettian hiatus: reality leaks out from all sides, reality can only be grazed by language and language can only serve as a stopgap for grasping reality, like frosted glass. On this note, I cite some passages from a poem by Eric Suchère, which I believe contains the essentials:

"Words explain representation, the curve of a forgotten thing. Apparition takes shape in apnea, proves itself, accrues transient elements into pure prosody, occupies the space where forms and contexts cannot be explained, transforms loss into a puzzle, allows one to observe the composition of veiled forms, to analyze profiles of substitution. An object breaks off the narration. Absurd or important things enter the field of action. The nearby din gets more and more intense, paraphrases a simulated implosion, a gateway into a turbulence zone. Confidences take shape at each phrase-end, furnish proofs. The written form simulates phonetics. The overlappings prevent the synchronization of voices. The inquiry spans the unevenness of intonations unraveled in ornaments that, over time, end up forming a nursery rhyme. In this removable prose, gestures are patiently described like a filmic event, motions are seen from a distance, events keep dwindling. In the formatted zone, the joint phrases liberate extensible images, sketch a local landscape, become an indelible landscape. Words coexist in a gush of complementary phrases, describe a surfeit of factors in neat rhythm through excess of symbiosis, shrink once they are uttered, make up an abrasive surface, leave everything unsettled. The structures are tenacious, cluster into temporary ideologies, split into slow syllables, wear none of the word's otherness, become counter-chant – a form of postmodern incantation. All that remains is to grasp formulations."¹⁹

¹⁶ Walter Benjamin, "On the Concept of History", from the French translation in *Ecrits Français*, Gallimard, Paris, 1991, p.355.

¹⁷ Charlotte Delbo, *Auschwitz et après I - Aucun de nous ne reviendra*, p.14.

¹⁸ *Ibid.*, p.17

¹⁹ As part of a vast poetic project entitled...*un autre mois...*, which was launched in October 1997 and aims to last over 30 years, a multiple is sent out each month to a set number of correspondents, in postcard form. This text is from postcard n° 138 (March 2009), *Prose amovible*.



FRAC

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN
AUVERGNE

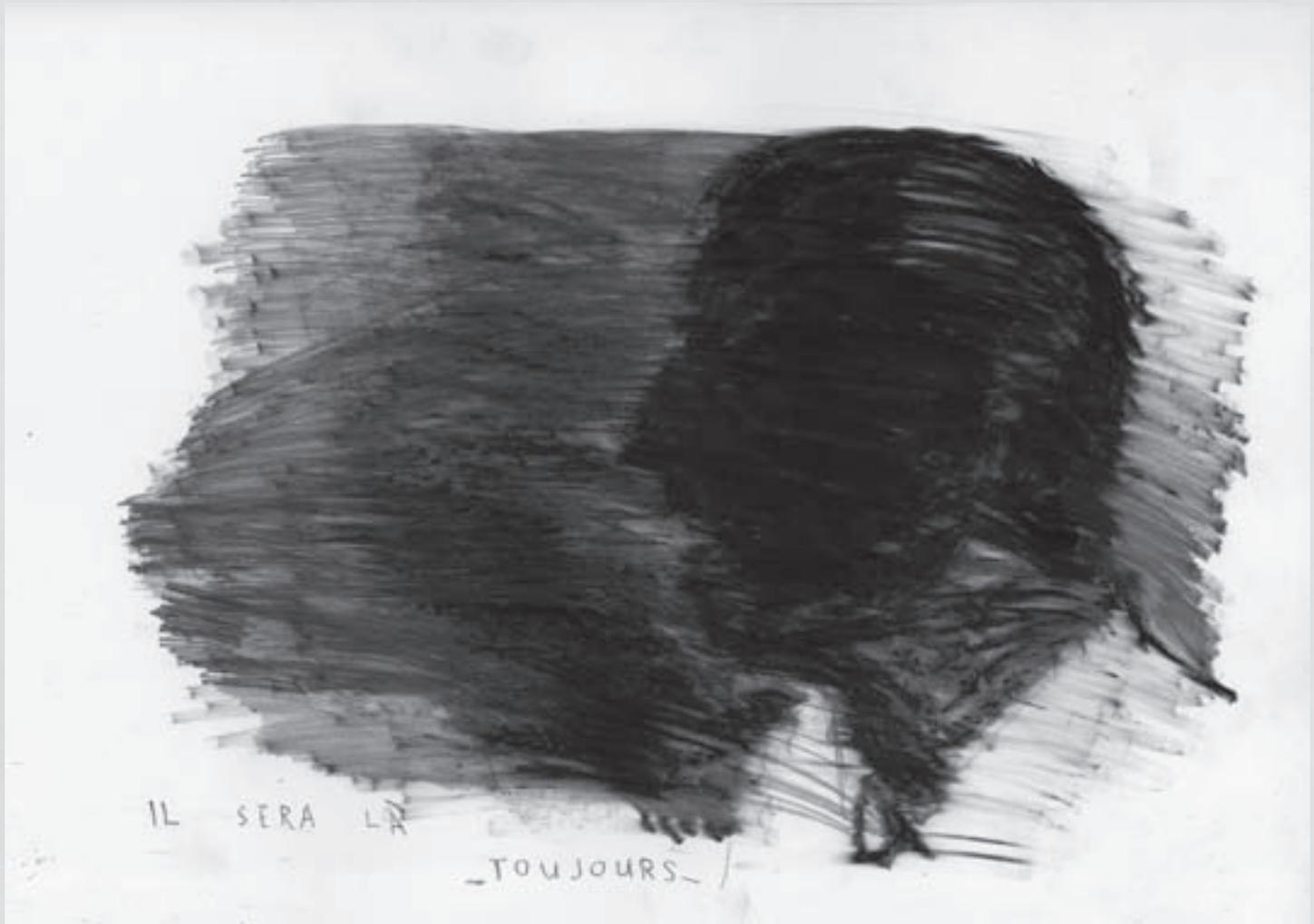




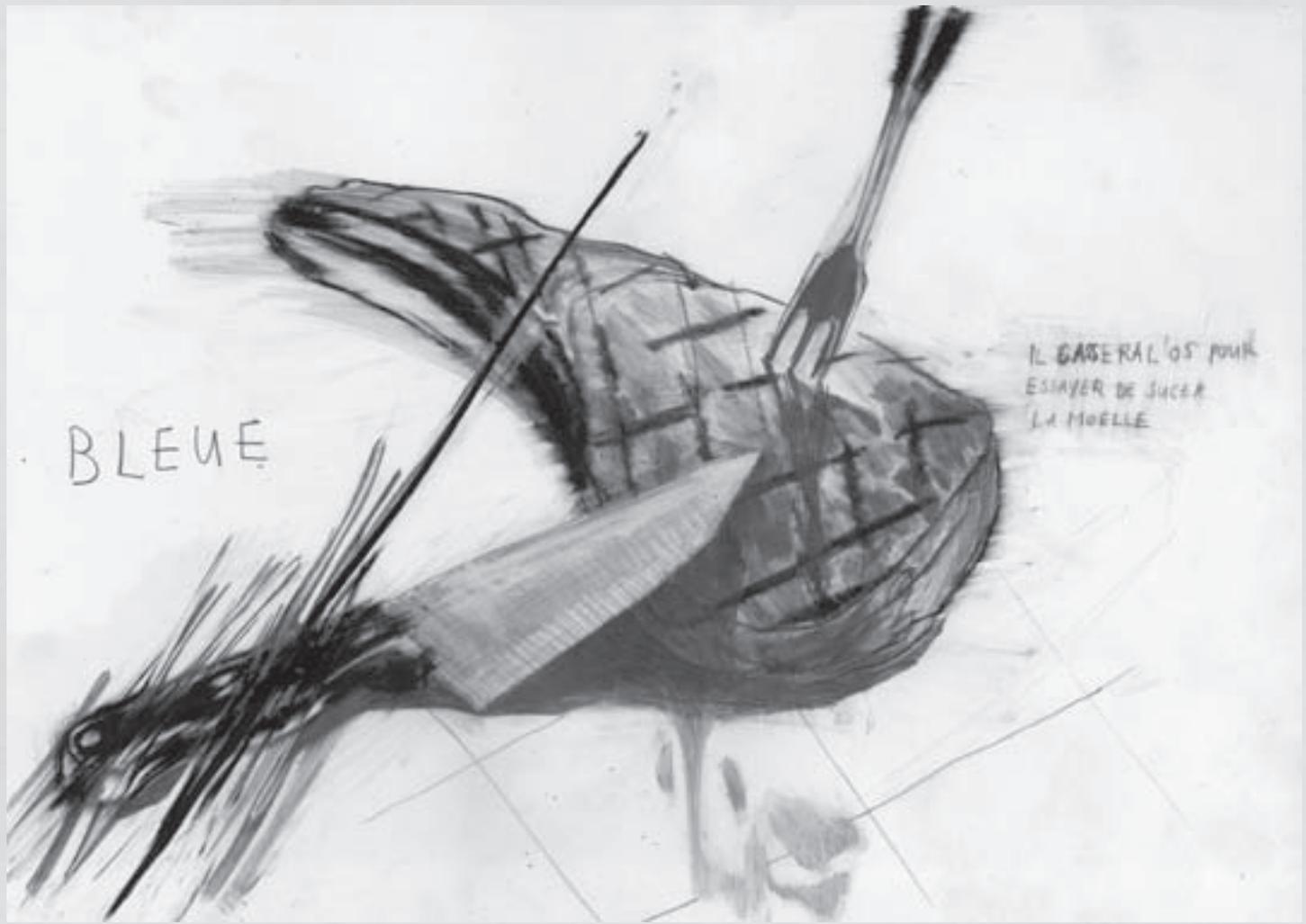
Chapter I. *CORTEX*

VIII.

Concerning those who have obtained
a principality by wickedness







BLEUE

IL GAGERAI QU'ON POURRA
ESSAYER DE SUCCER
LA MOELLE

LA MAISON A ETE RASEE, LE JARDIN EST DETRUIT EGALEMENT

2009

JE
RASC-
TOUTES
JE N'
DOR-
REGA-
PLAF-
LEMENT



REVE DE
AR CAPAC
LES NUITS
OSE PLUS
MIR, JE
RDE LE
OND TOTA
TERRIFIE

1984



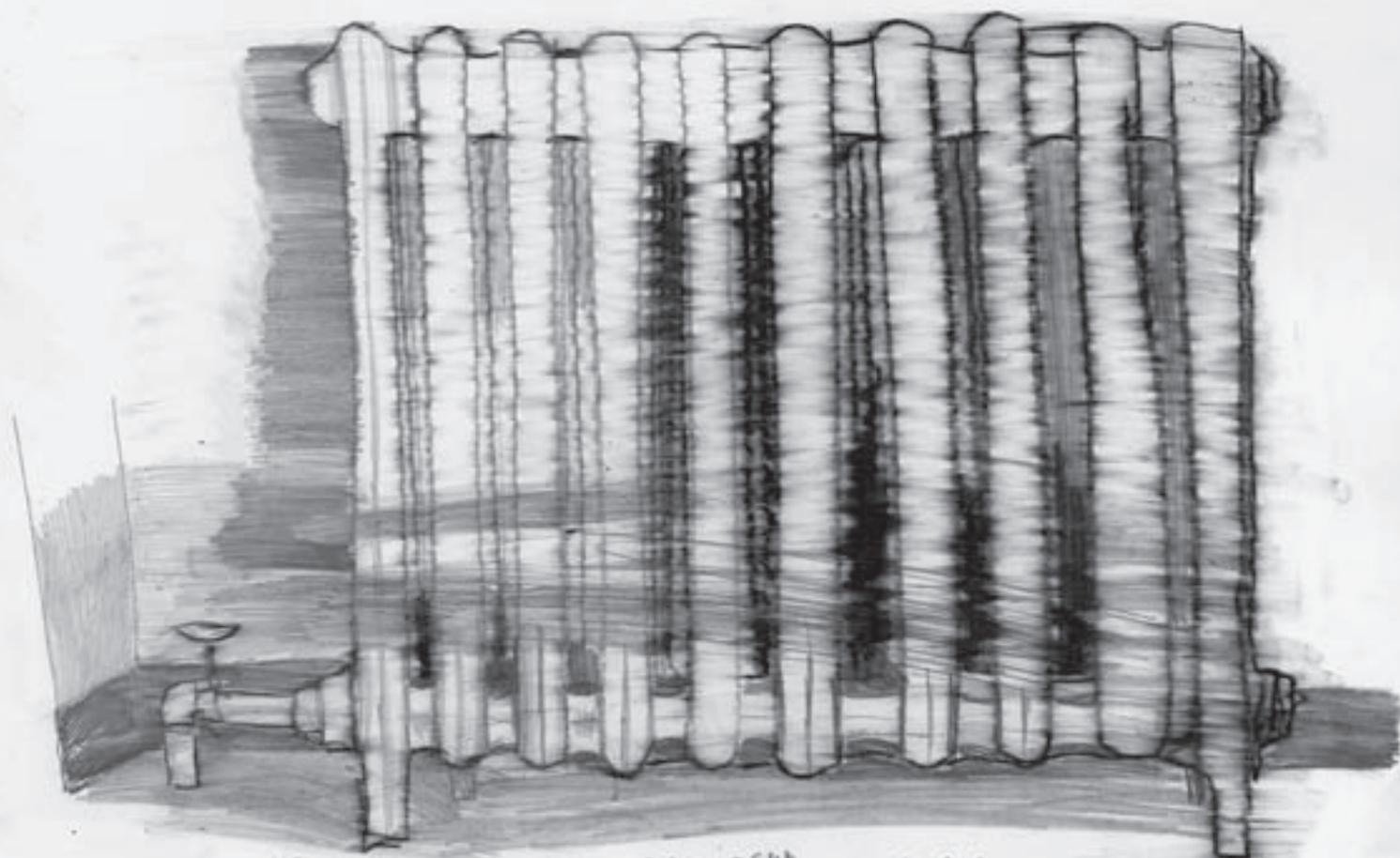
LA MAISON DE NUIT, IL Y AVAIT DES ARBRES

MAIS JE NE ME SOUVIENS PLUS DE LEUR EMPLACEMENTS



1986 - 2008





IL DIT: ON ATTACHAIT LES GARGONS AU RADIATEUR, PARFOIS ON LEUR DONNAIT UNE
GAMELLE DE LAIT















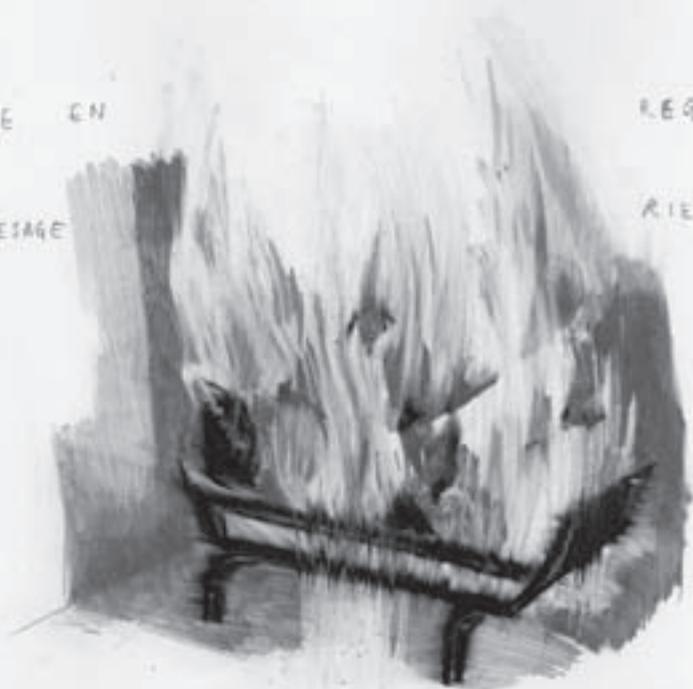


IL FUME LA PIPE EN
TOUT EST CALME,
MAIS CELA NE PRESAGE

REGARDANT LE FEU

RIEN DE BON

19



82

HIVER

IL FAUT METTRE UN TERME, C'EST COMME CELA QU'IL AVAIT DIT, METTRE
UN TERME A CETTE FOLIE, C'EST MON PERE QUI PARLE, JE PENSE LA FOLIE C'EST MOI
ET JE SAIS QUE JE LE NAIS
JE VEUX EXECUTER CELA PROPRE EN ORDRE, C'EST ENCORE LUI QUI PARLE,
IL FAIT CLACHER LE MOT "PROPRE" FAIT EN ORDRE, J'EXECUTERAI CELA.
JE VEUX DIRE MOI



JE
QUE
HAIS
CALCULE
ESPE-
DE
ET MEME
REVE DE
IL SERA
LE LEN-
MATIN
ME
DUIRA À



SAIS
JE LE
ET JE
SON
RANCE
VIE
SI JE
L'EGORGER
LA
DEMAIN
ET IL
CON-
L'ECOLE

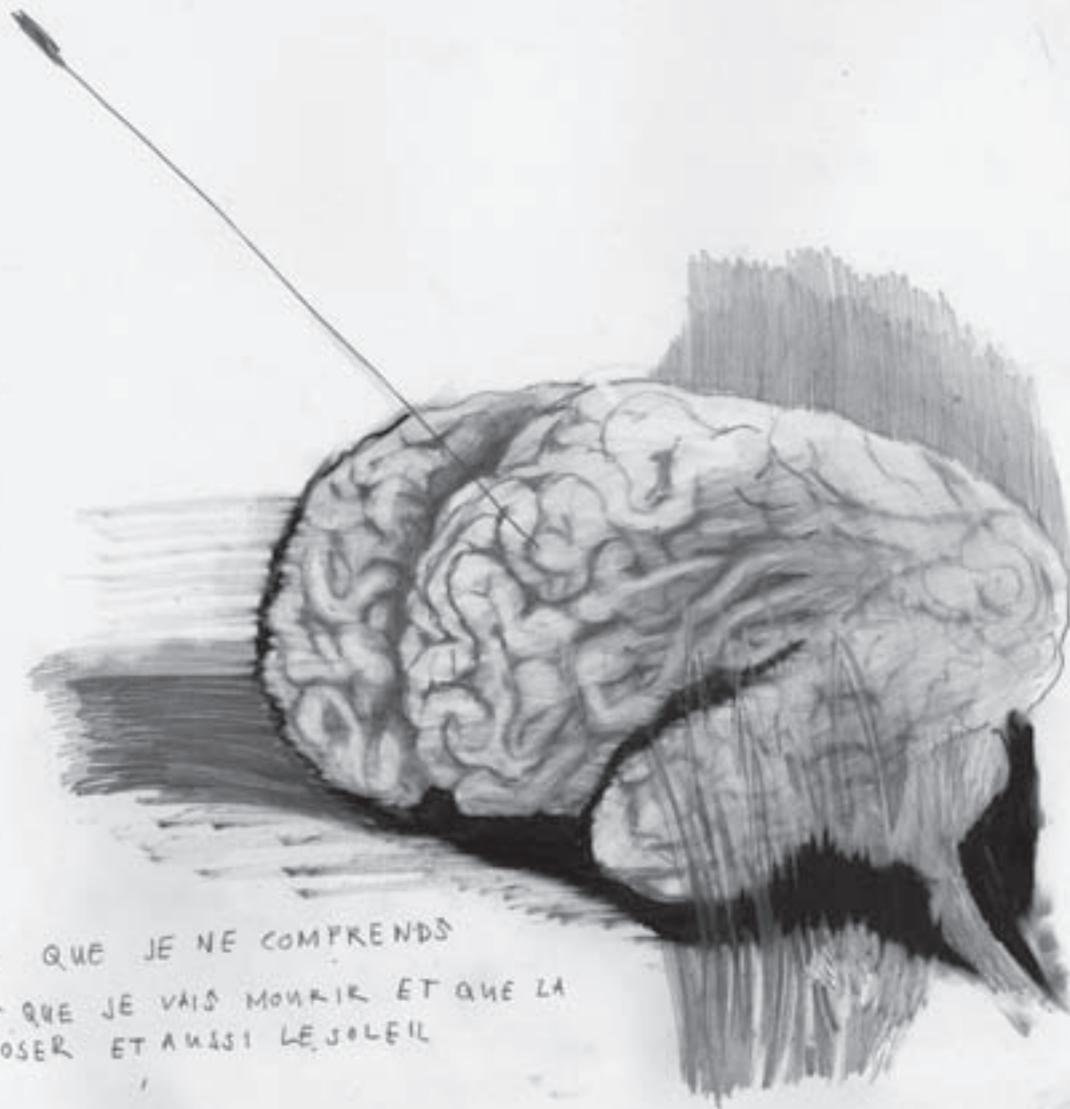
EN RETARD - COMME TOUS LES AUTRES JOURS -





ET JE SENS QUE JE TOMBE, ET QUE CETTE CHUTE VA ALLER EN
S'INTENSIFIANT, ET QUE RIEN NE POURRA PLUS M'ARRÊTER
MAINTENANT IL AVAIT DIT : J'AI LA FORCE D'INERTIE DE MON CÔTÉ, TU PEUX TOUT OUBLIER
PUIS IL AVAIT SOURIS EN ME PRESSANT L'ÉPAULE





IL Y A CE TRUC QUE JE NE COMPRENDS
PAS ET JE SAIS QUE JE VAIS MOURIR ET QUE LA
TERRE VA EXPLOSER ET AUSSI LE SOLEIL



1979 -
2001

Je suis fower la maison

JE FAIS UNE ENRICHÉ DANS LES ARRES
QUAND E'A LE DOS TOURNE,
IL NE POURRA PAS PLUS M'ABANDONNER
I E E E

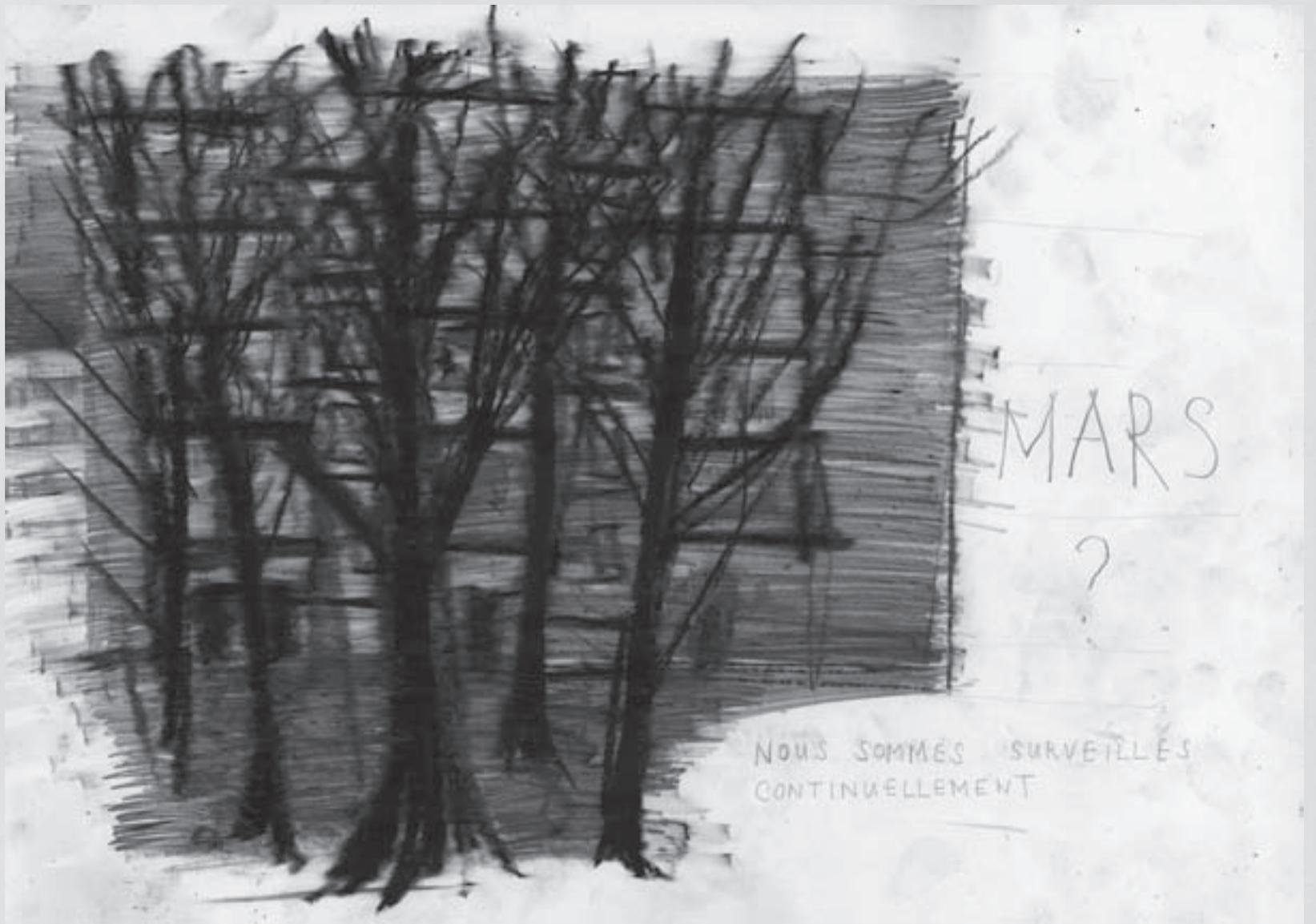




Chapter II. *ATTRITION*

XV.

Concerning things for which men,
and especially princes, are praised or blamed



OCTOBRE
NOVEMBRE
DECEMBRE
FEVRIER
MARS
AVRIL

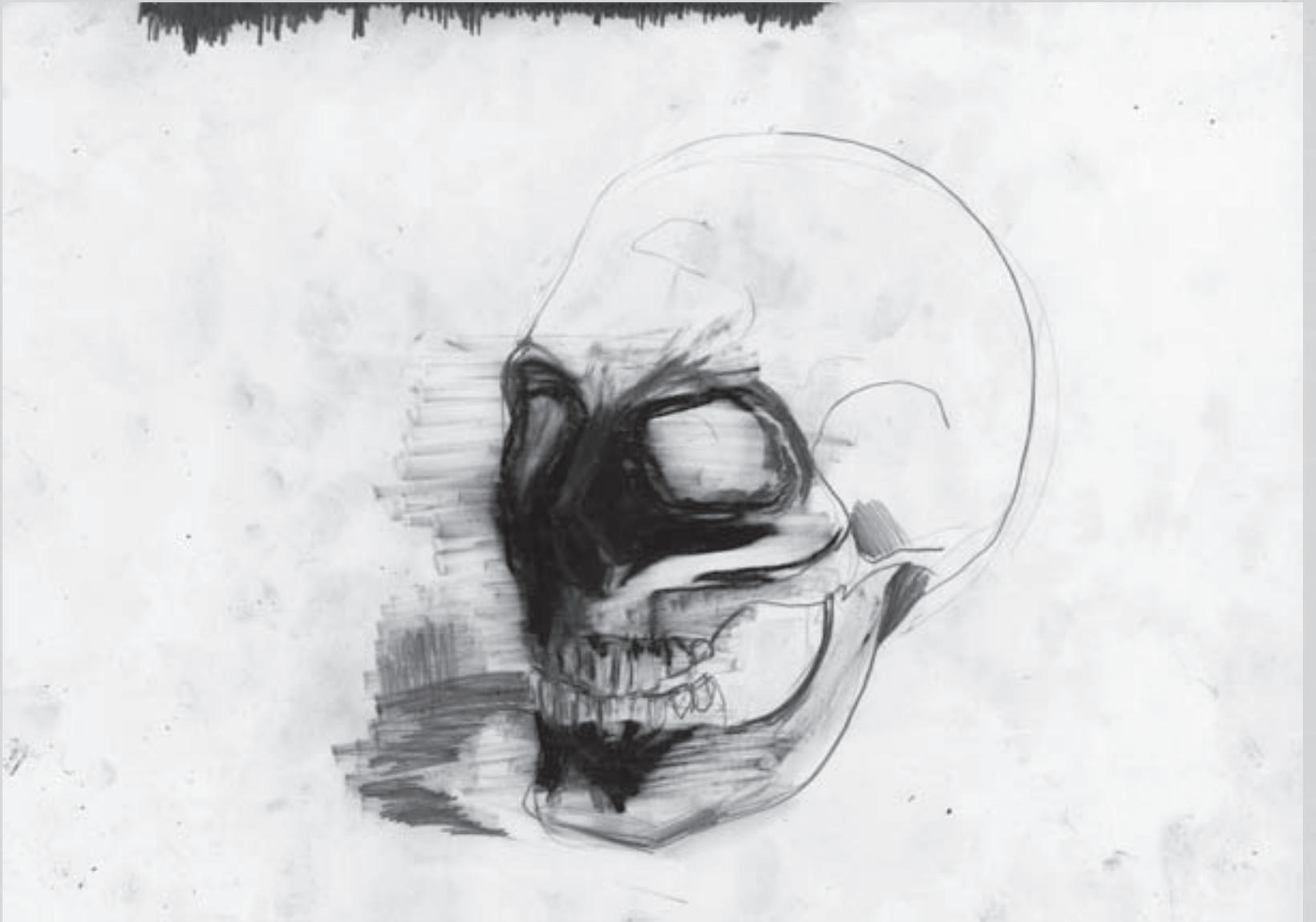
ELLE DIRA: VOUS AVIEZ DES CAUCHEMARS TOUTES LES NUITS
TOUJOURS. — C'EST TOUT —





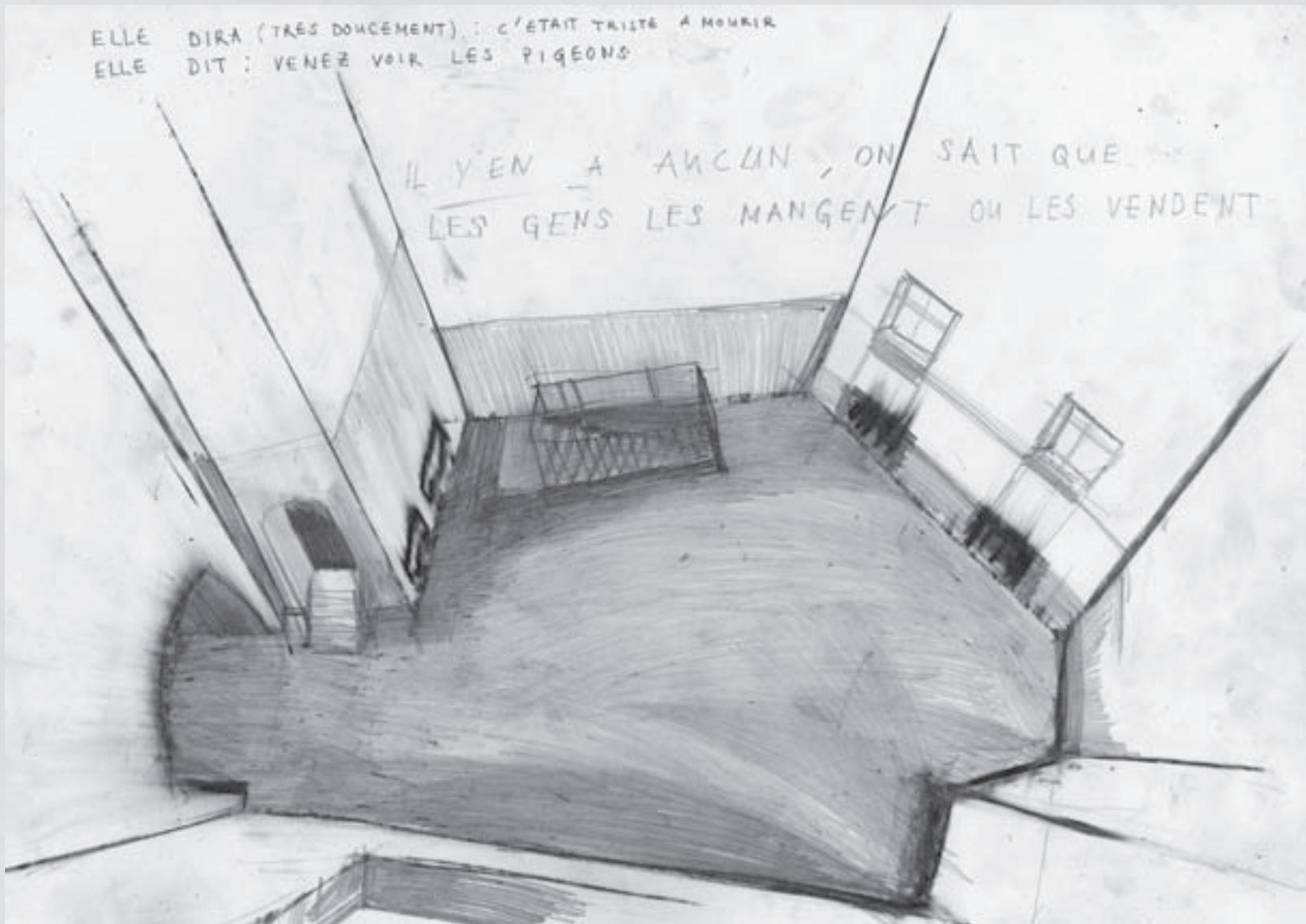






ELLE DIRA (TRES DOUCEMENT) : C'ETAIT TRISTE A MOURIR
ELLE DIT : VENEZ VOIR LES PIGEONS

IL Y EN A AUCUN, ON SAIT QUE
LES GENS LES MANGENT OU LES VENDENT

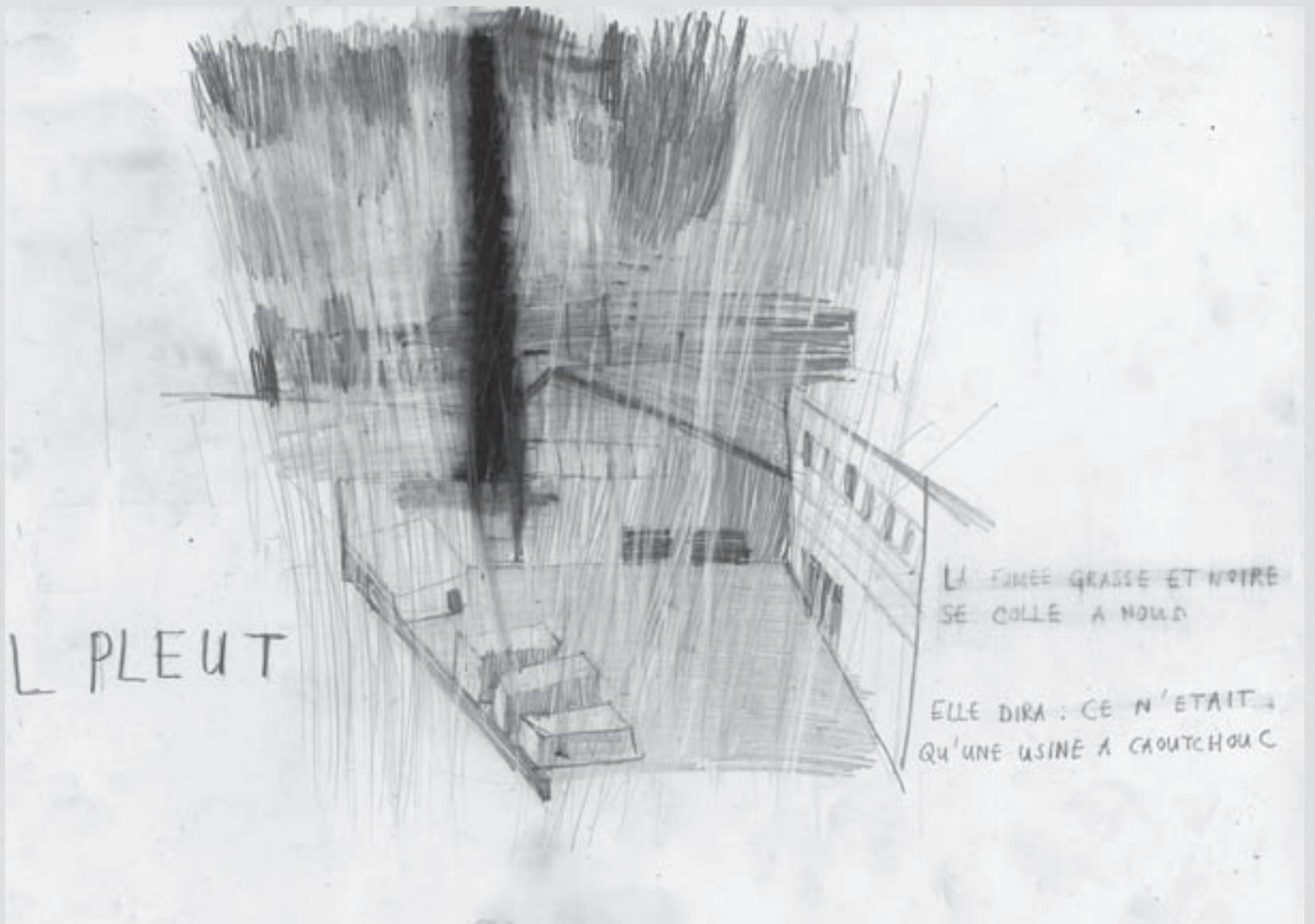


NOUS NE TROUVONS NI REPOS, NI RÊVES, C'EST COMME UN TROU NOIR OU UN COMA, NOUS SAVONS
 QUE NOUS NOUS SOMMES ENDORMIS CAR NOS MAINS SONT CRISPÉES ET NOUS FONT MAL, ET LES DOIGNETS
 ANSÉS, ET NOUS D'ARRIVONS PAS À NOUS LEVER CAR TOUT NOUS TERRIFIE, ET SI NOUS Y PARVENONS LES FENÊTRES SONT
 DÉJÀ FERMÉES, ET LES RIDEAUX TIRÉS ET MIS À MAAT LA COUR ET LA GRANDE CHEMINÉE IL N'Y A RIEN QUE L'ON
 PUISSE APÉRCEVOIR, OH RÉPÔD ELLE A DIT: DERRIÈRE IL N'Y A RIEN. NOUS SAUVONS QU'ELLE A RAISON MAIS, MALGRÉ TOUT,
 MONTRERAI-NOUS PAS À LA CARRIÈRE.

ELLE DIT JE VAIS BIEN M'OCCHPER DE VOUS





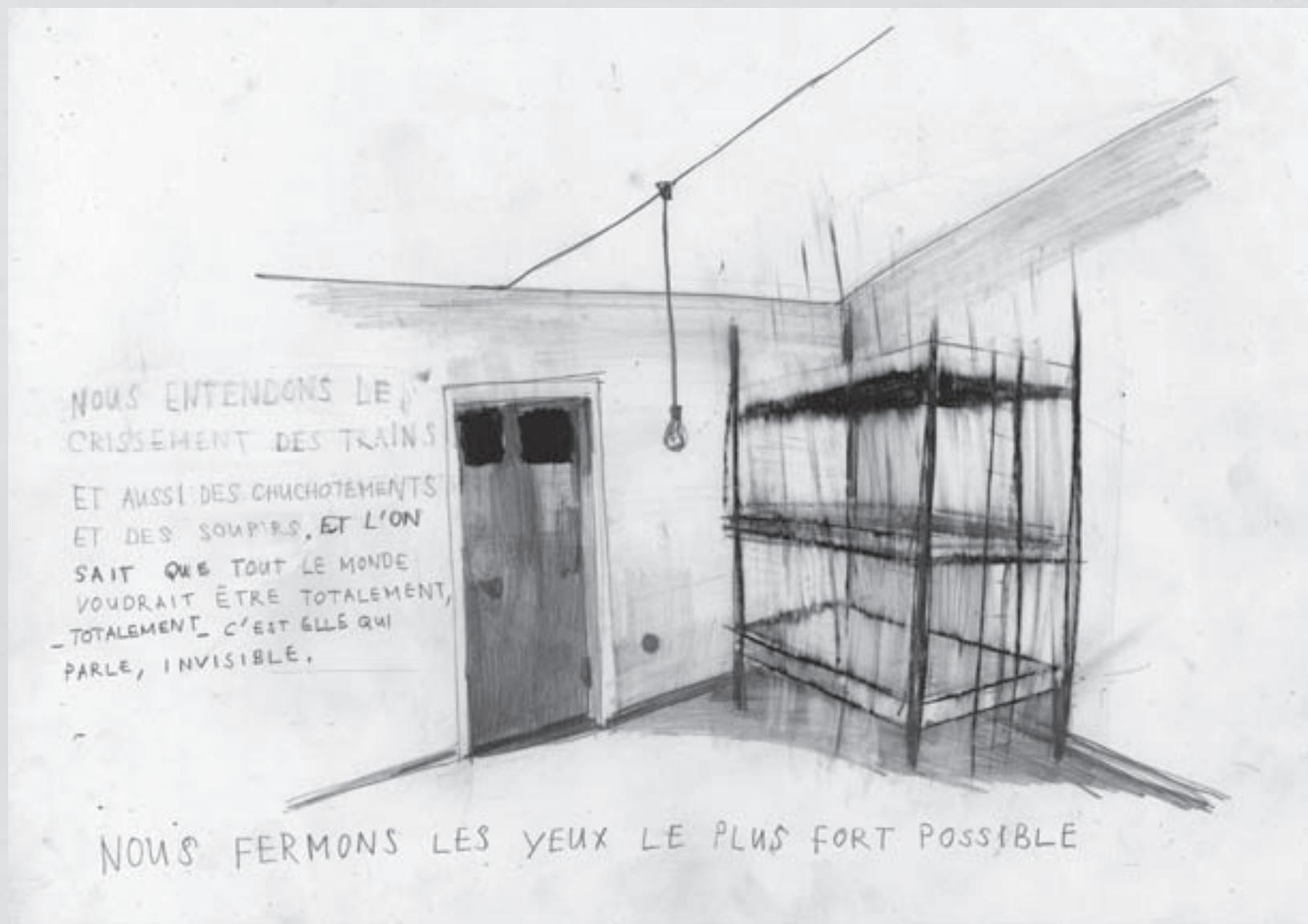








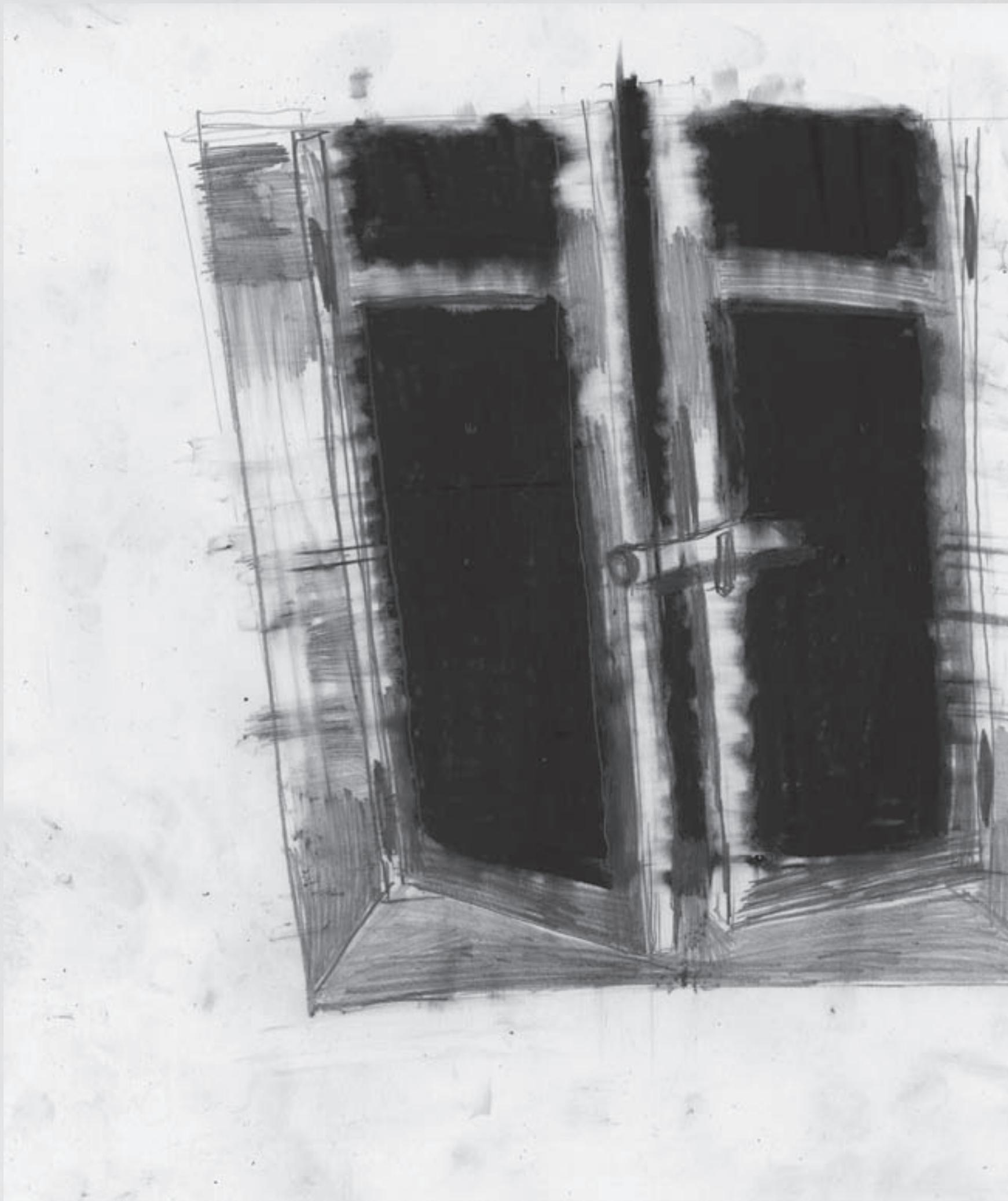


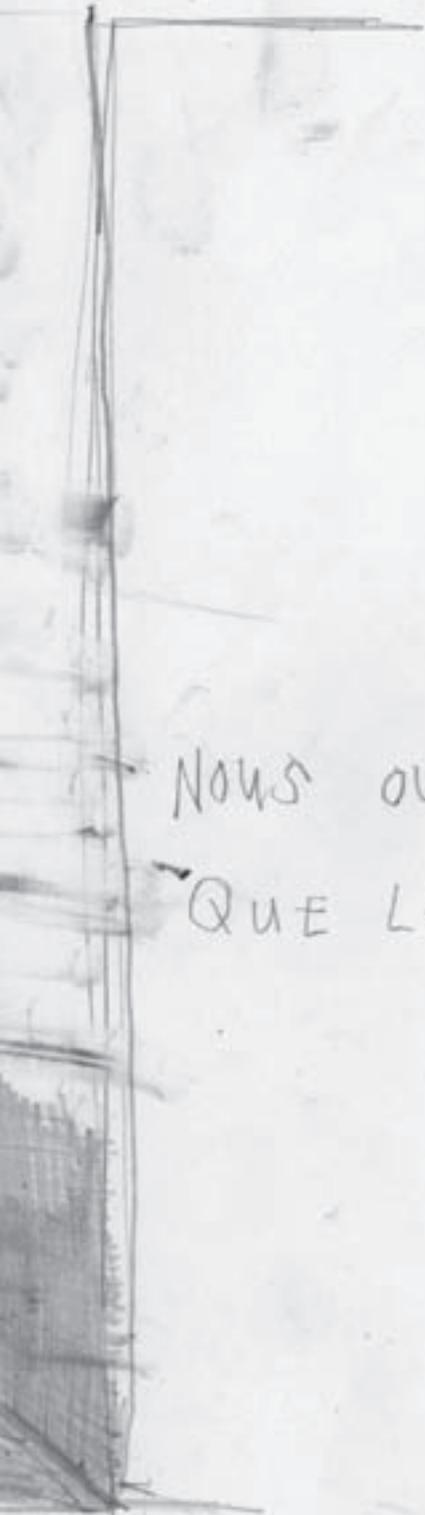


NOUS ENTENDONS LE
CRISSEMENT DES TRAINS
ET AUSSI DES CHUCHOTEMENTS
ET DES SOUPIRS, ET L'ON
SAIT QUE TOUT LE MONDE
VOUDRAIT ÊTRE TOTALEMENT,
-TOTALEMENT- C'EST ELLE QUI
PARLE, INVISIBLE.

NOUS FERMONS LES YEUX LE PLUS FORT POSSIBLE







NOUS OUVRONS LA FENÊTRE
QUE LA NUIT.

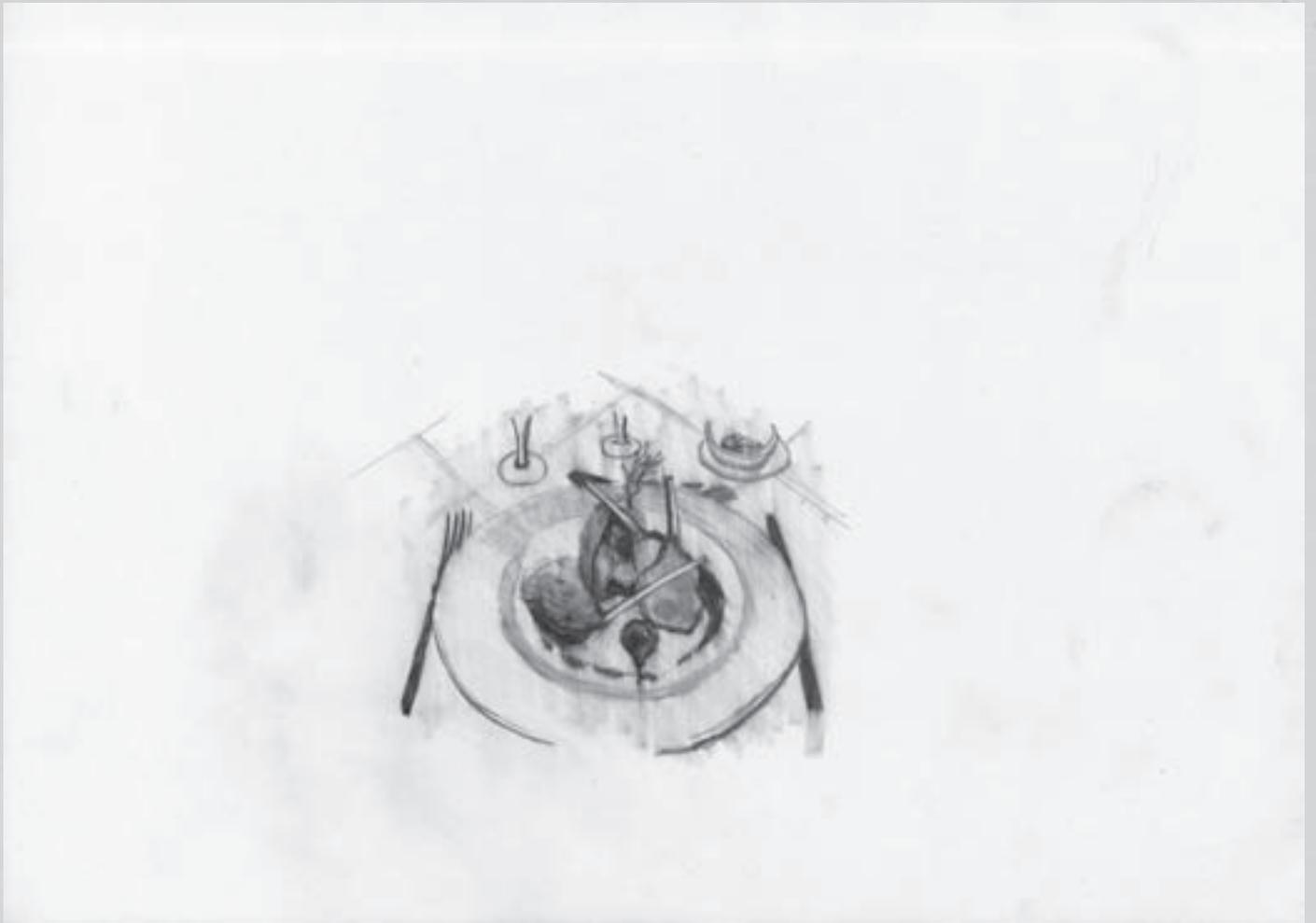


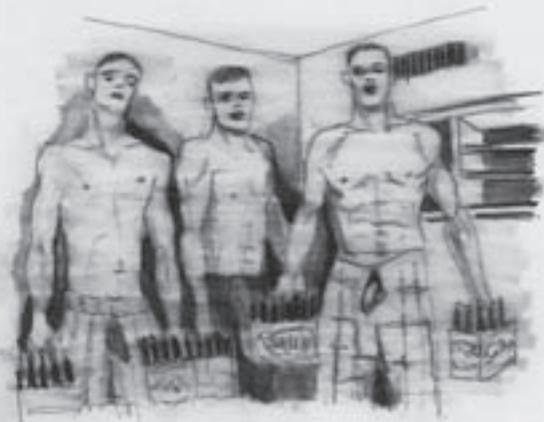
Chapter III. *GRID*

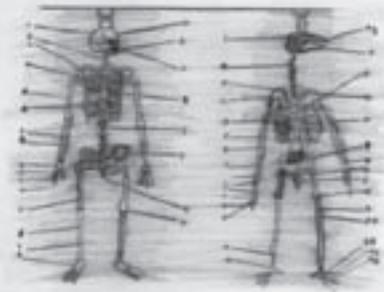
XXV.

What fortune can affect in human affairs
and how to withstand her

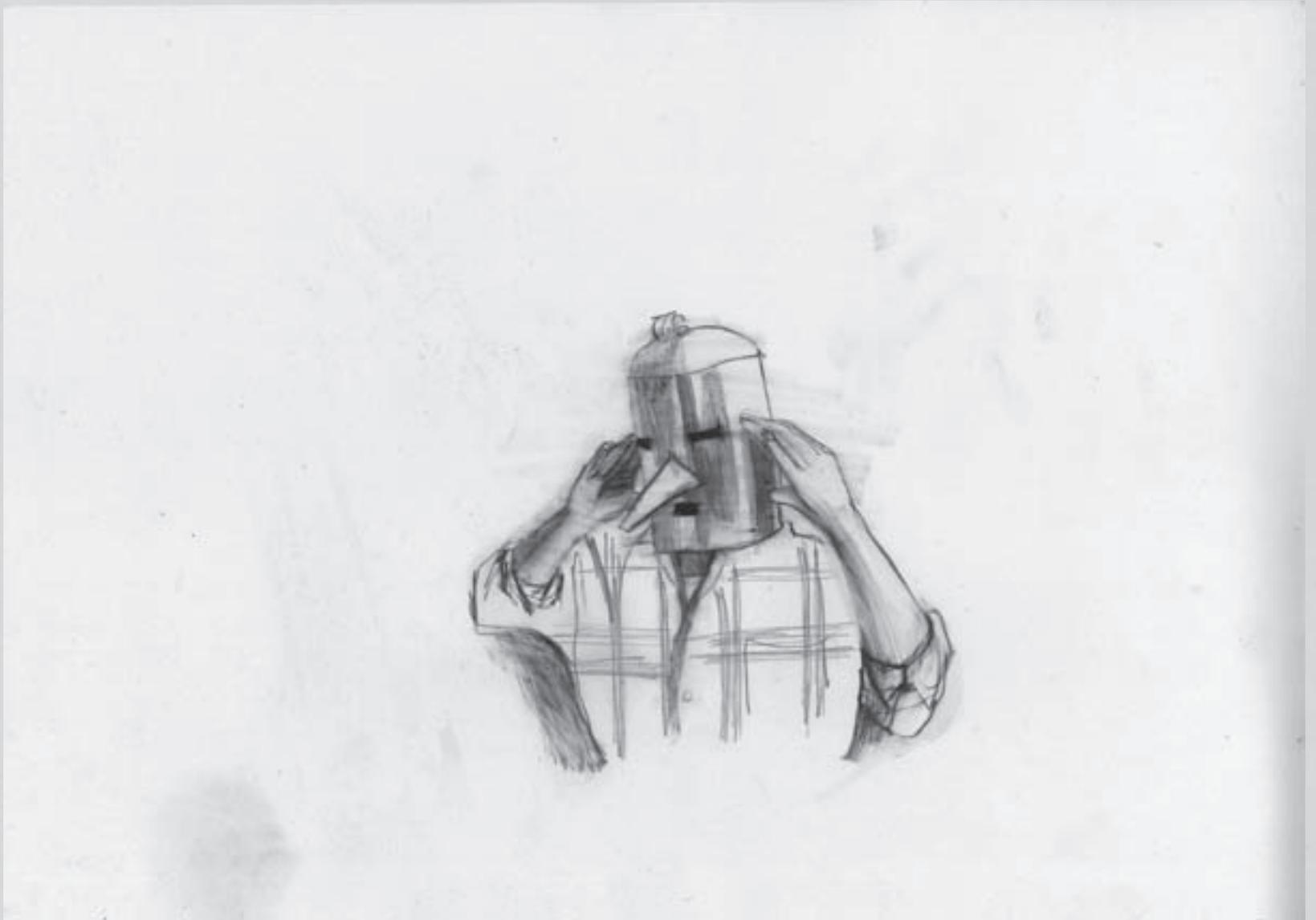




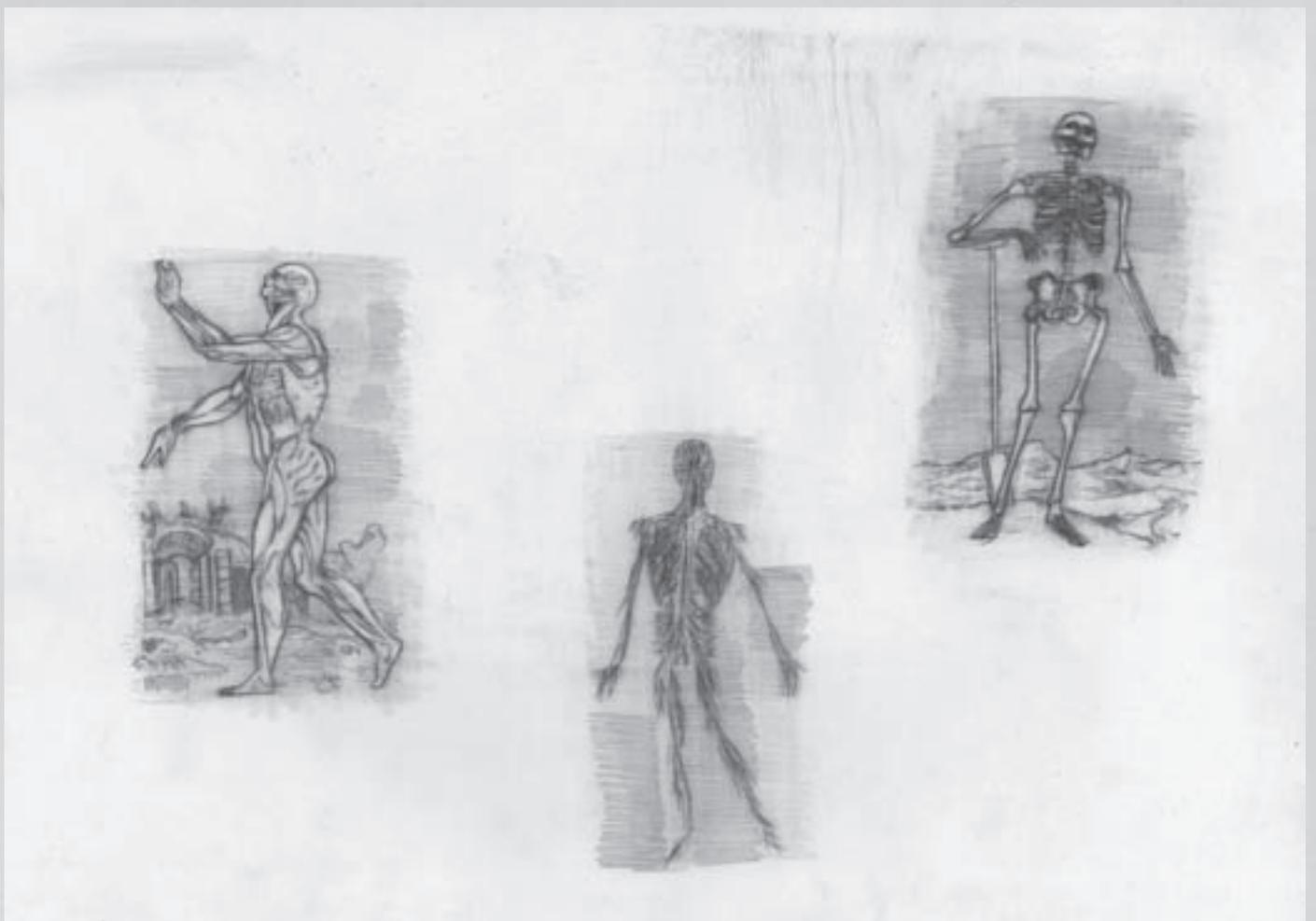


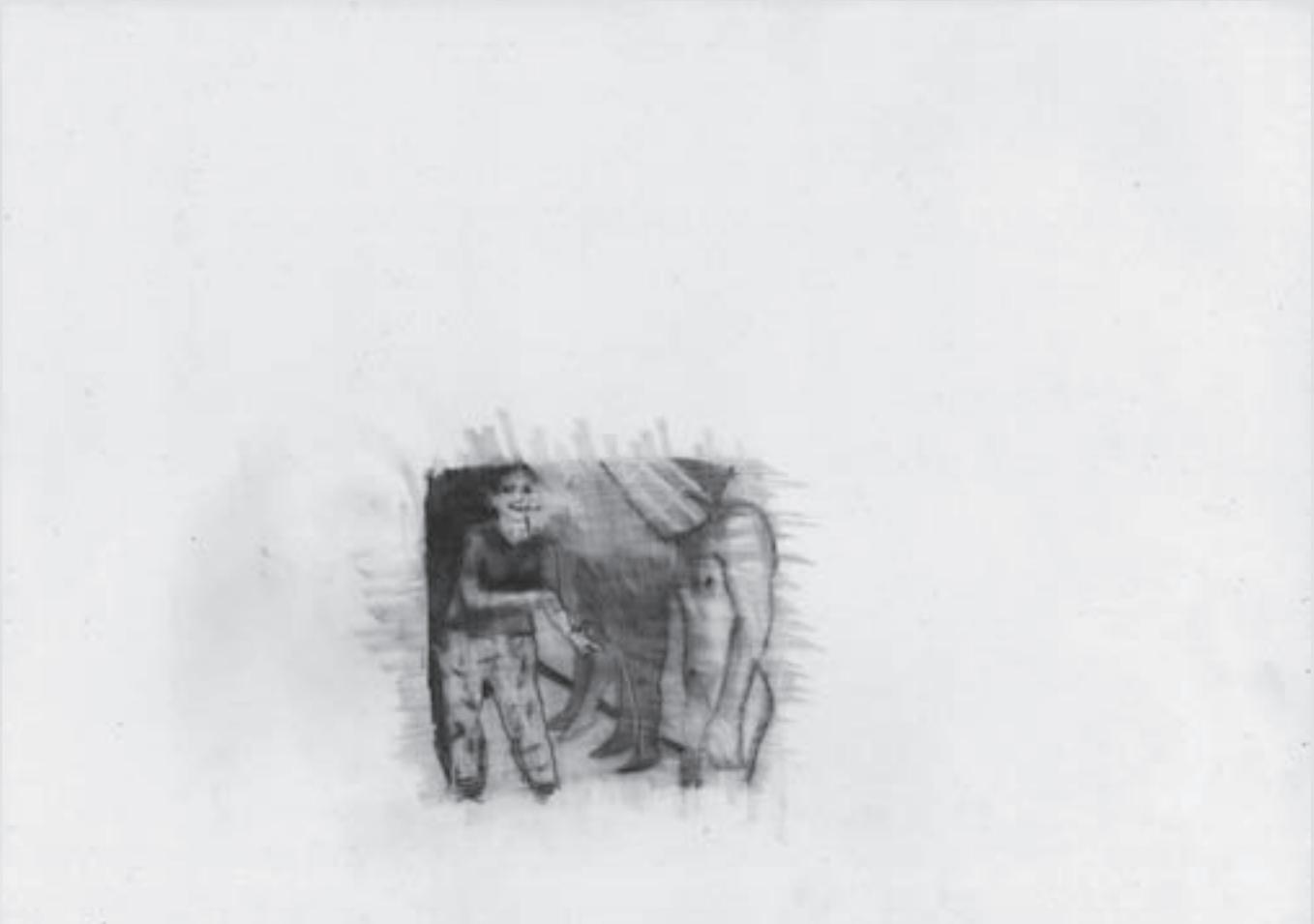
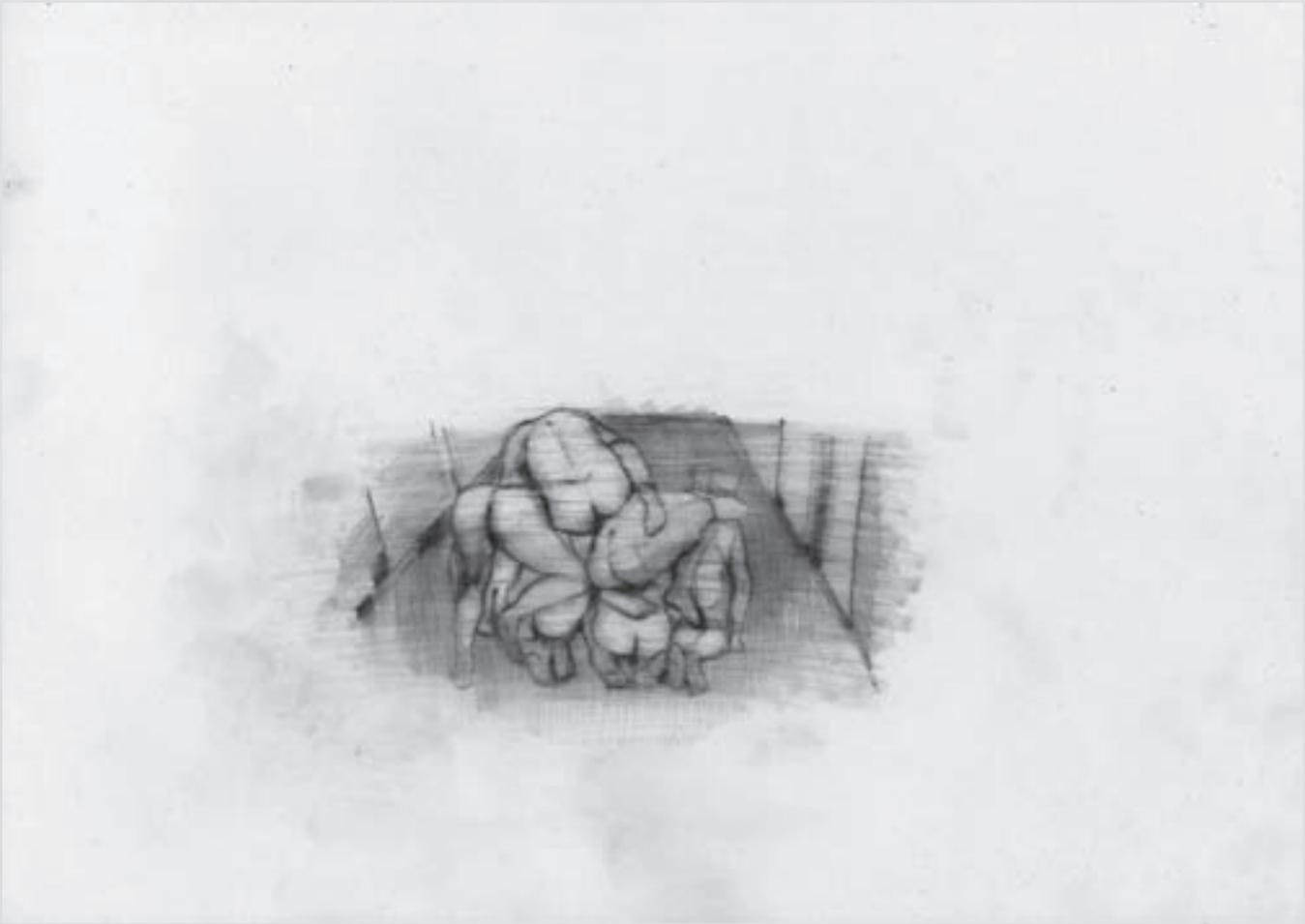




















Chapter IV. *MONUMENT*

XVII.

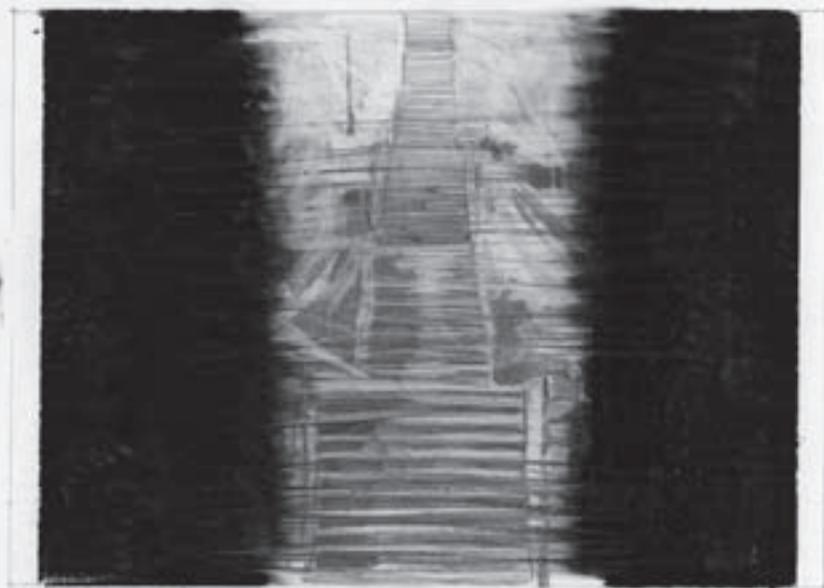
Concerning cruelty and clemency, and
whether it is better to be loved than feared

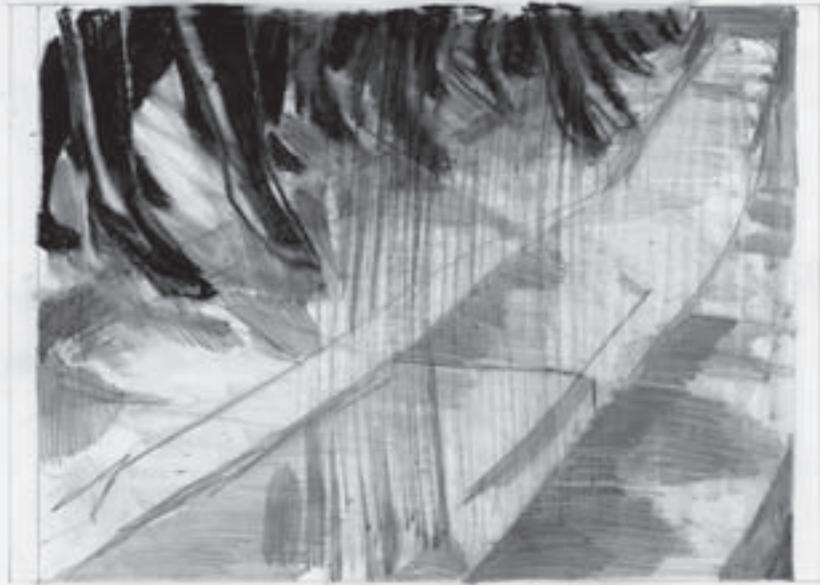








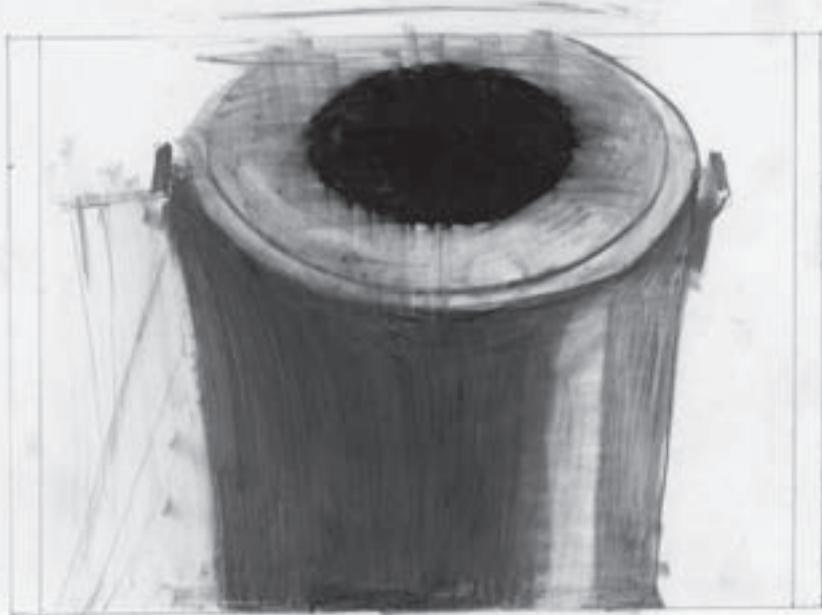












Je suis dans un bar et il s'assoit à côté de moi, il ne parle que russe et ukrainien et, malgré le fait que je ne parle aucune de ces langues, je comprends qu'il a une femme et un enfant, il est très fier car c'est un fils, Ilya. Il se tape le cou avec le dos de l'index. Je comprendrais le lendemain que cela veut dire «tu veux boire une vodka», puis très doucement, il me met une cigarette entre les lèvres, la retire et m'embrasse.

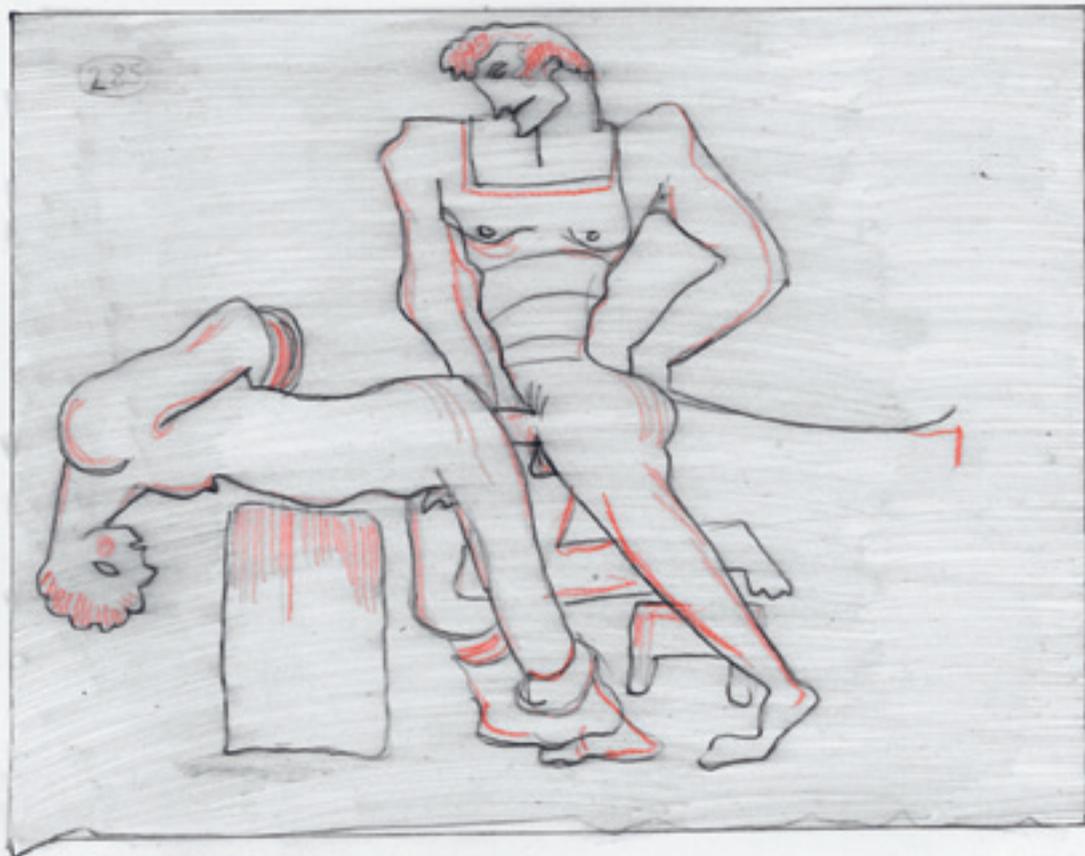
In 2007, the Odessa city council replaced one of the city's most popular and prominent monuments -soviet statue honoring the soldiers who staged the mutiny aboard the battleship *Potemkin Tavrishesky*- with a statue of Catherine II, who remains a hero to Odessa's majority Russian population for bringing Odessa and much of southern Ukraine under Russian rule. Tatars and Ukrainian nationalists protested the move vigorously, but to no avail, and a stone rendition of Catherine II now stands tall on the square that bears her name (Pl. Yekaterynynska)

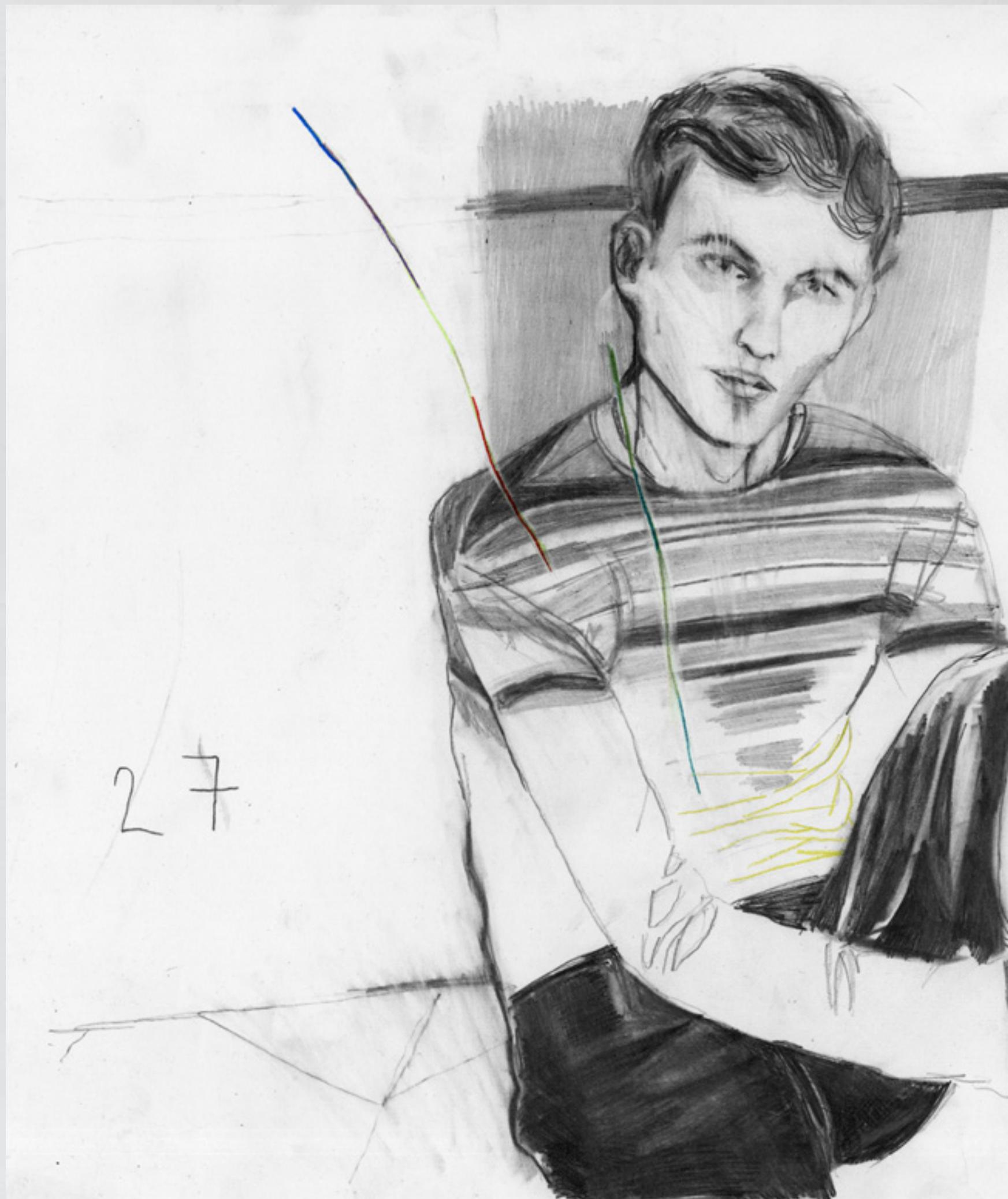
SERGEI M.

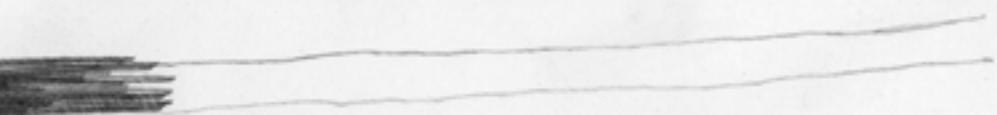
EISENSTEIN





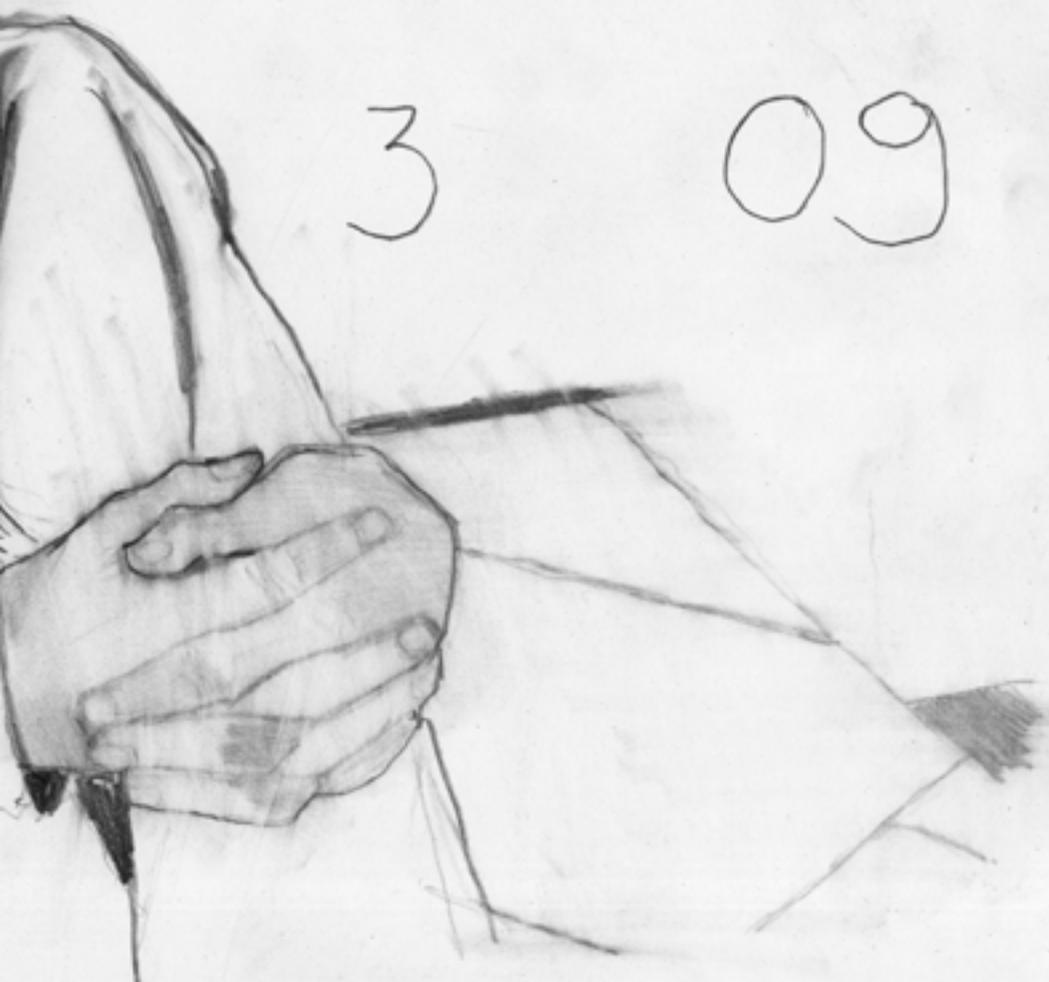






ROMAN

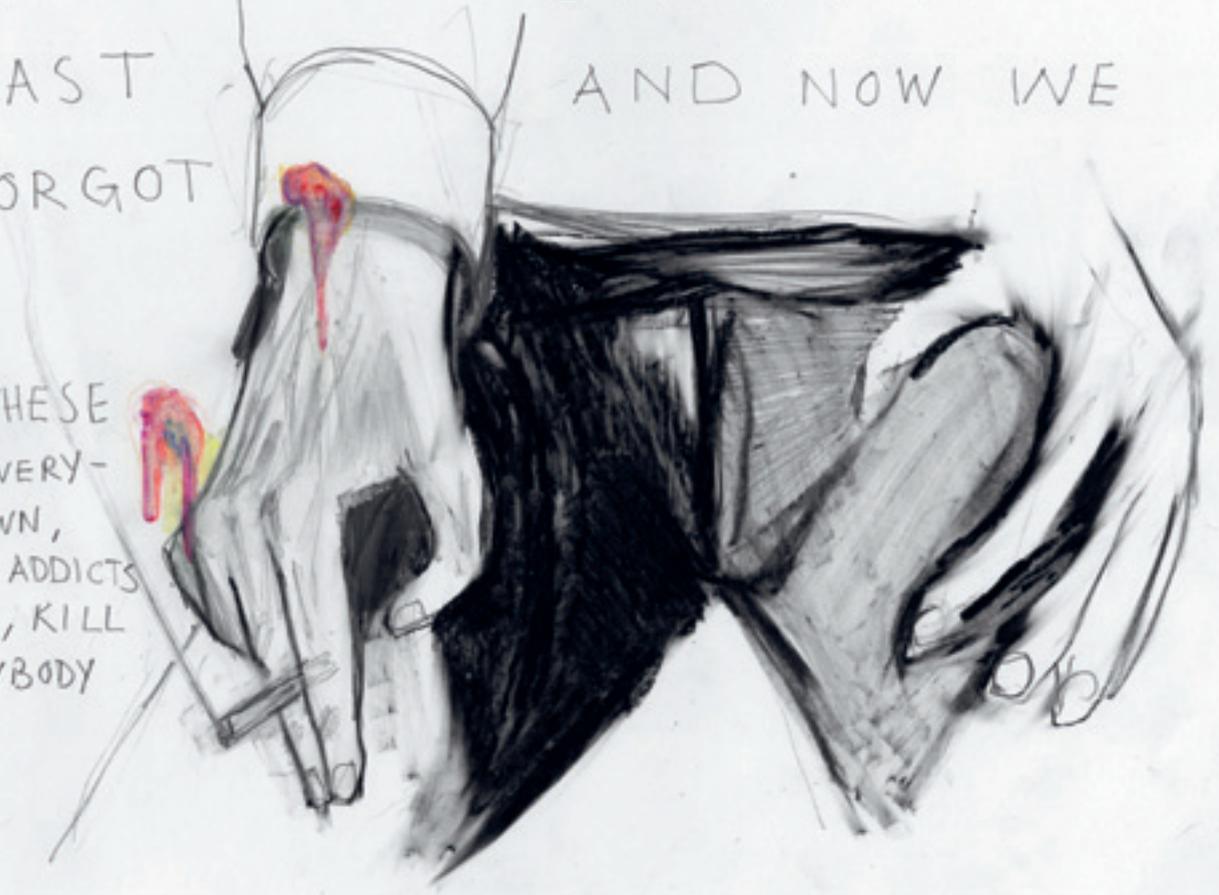
3 09



WE DIDN'T
OUR PAST
EVEN FORGOT
IT.

SPEAK ABOUT
AND NOW WE

THERE ARE THESE
WILD KIDS EVERY-
WHERE IN TOWN,
THEY ARE DRUG ADDICTS
AND THEY STEAL, KILL
AND FUCK EVERYBODY

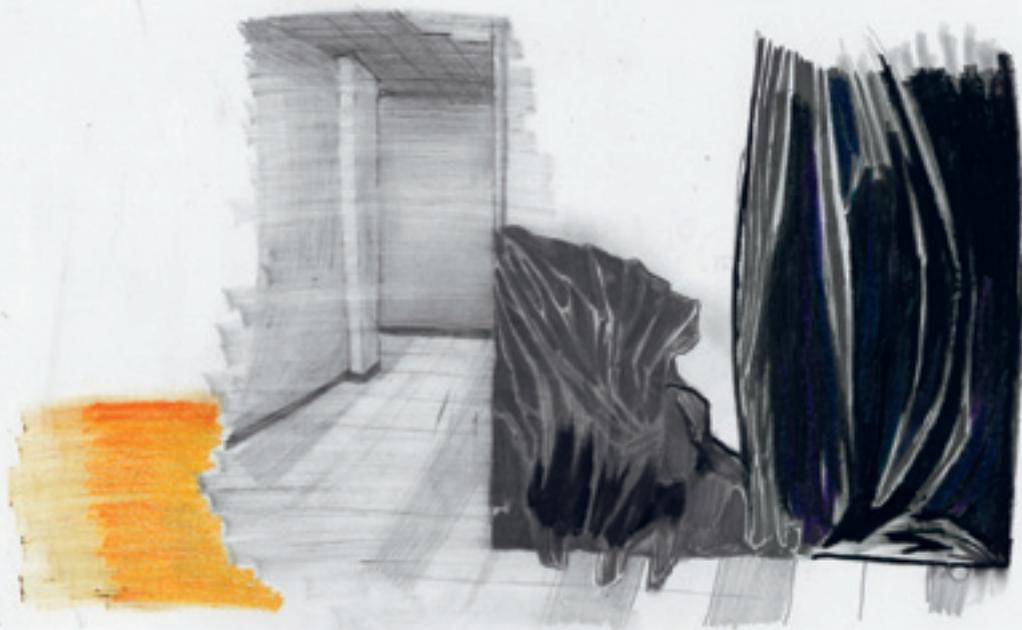


POTEMKINE STAIRS



THIS MOVIE IS IMPORTANT FOR THE WESTERN PEOPLE, NOT FOR US, WHO CARES ABOUT THE
REVOLUTION

-THERE IS NO TRACE OF IT -





УКРАЇНСЬКИЙ
ПРОТИВ

WE LOVE HER SHE

CAN GO EVERYWHERE



WE DONT RENOVATE WE REPLACE IT

[HOMOSEXUALITY]
"WE DON'T HAVE SUCH A PROBLEM. AND WE DON'T NEED TO DISCUSS IT, SINCE THE PHENOMENON WAS
DECRIMINALIZED IN UKRAINE, THERE HAS BEEN NEITHER PUNISHMENT, NOR PERSECUTION"
STATEMENT FROM THE MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS AT THE UN GENERAL ASSEMBLY

18 DECEMBRE
DECEMBRE



2008

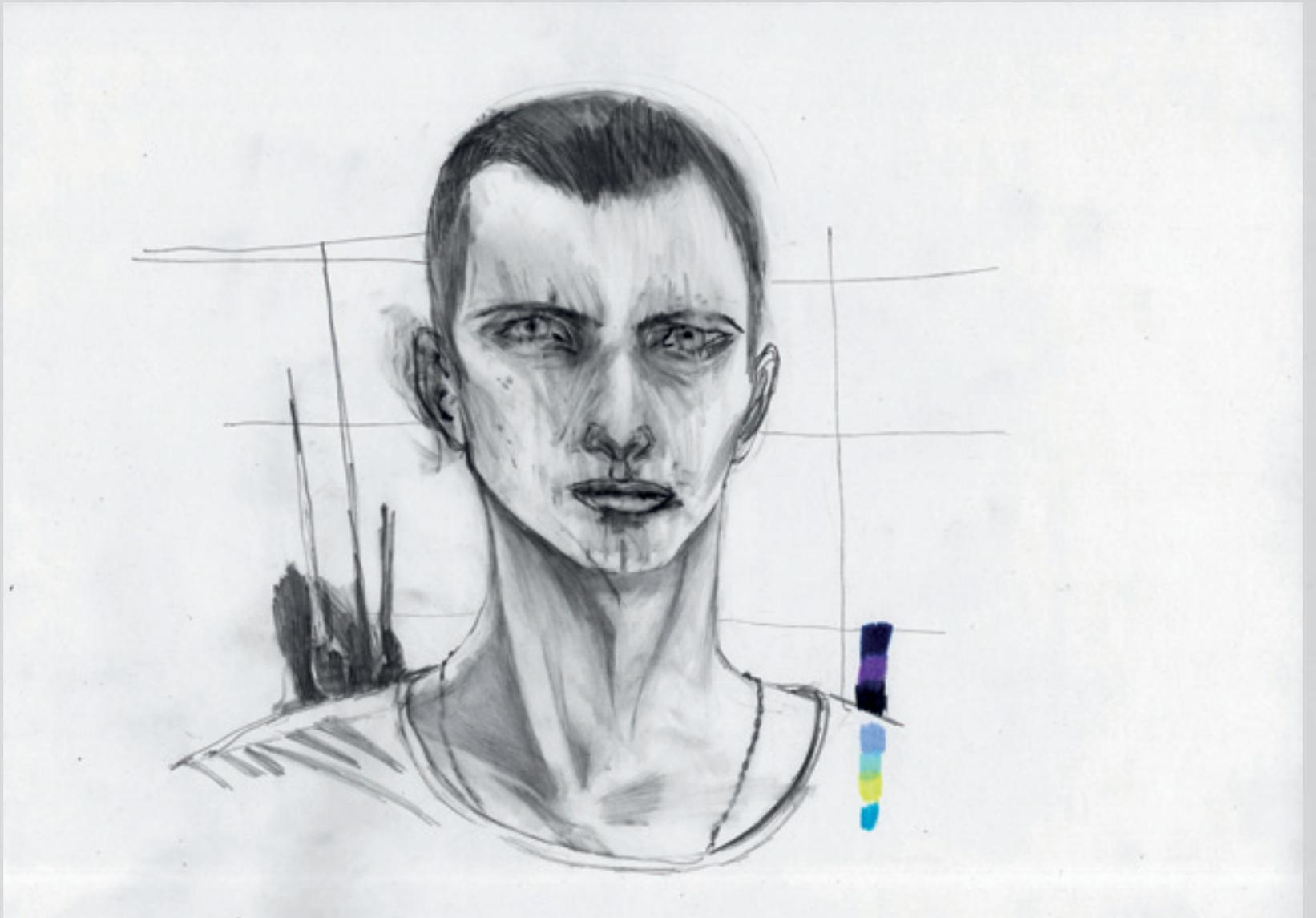


UKRAINIAN GIRLS ARE VERY ELEGANT

THEY ALWAYS WEAR HIGH HEELS

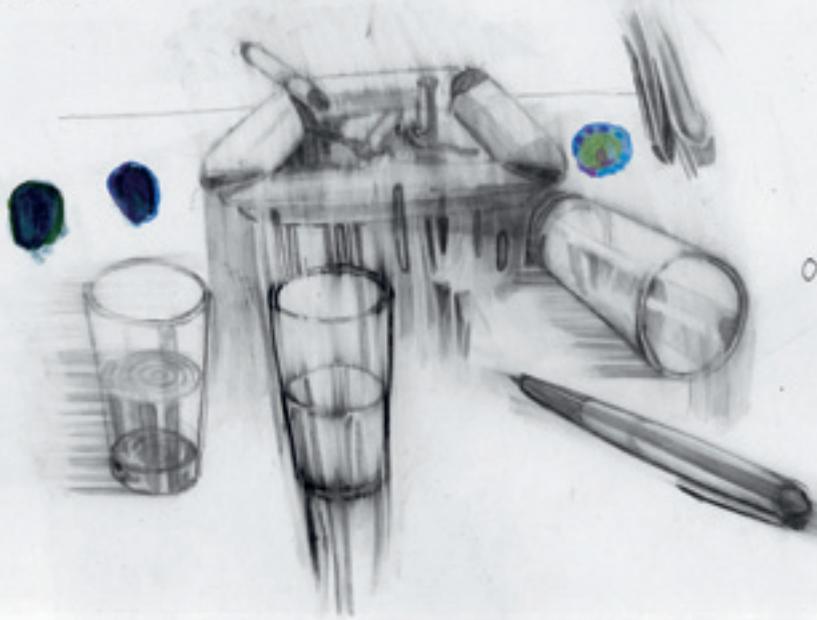


NOW INSTEAD THERE IS A MONUMENT FOR CATHERINE THE GREAT



I KNOW THEY REPLACED THIS MONUMENT BUT I DONT
REMEMBER WHY

YOU NEED A BIG MERCEDES IF YOU HAVE ONE, NOTHING,
NO ONE CAN STOP YOU

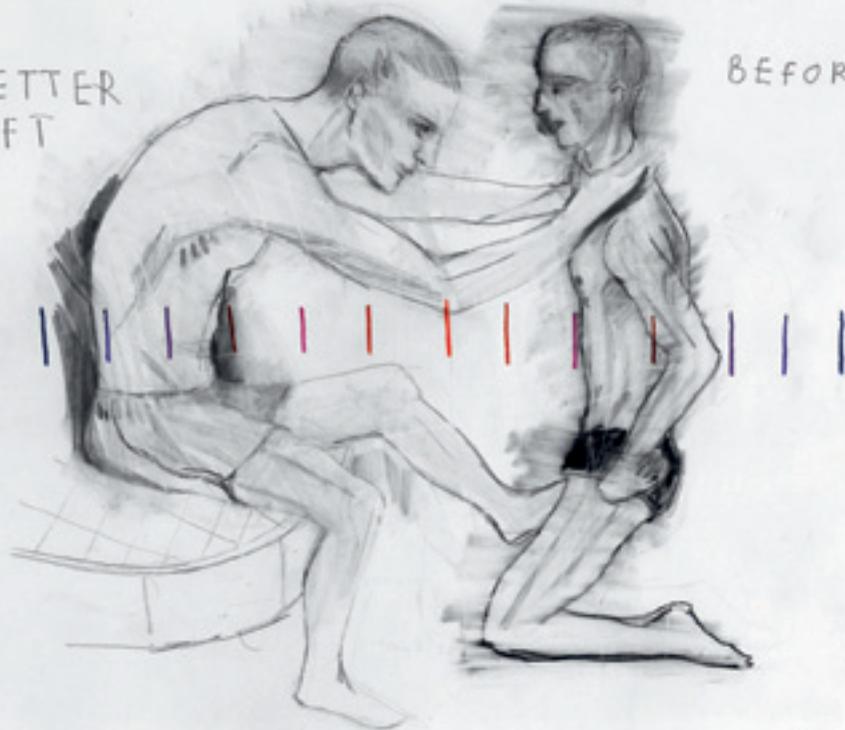


ODESSA 2009

FOR US IT WAS BETTER
WE HAVE NOTHING LEFT

BEFORE

NOW



A L'EGIT DE LA VILLE
PEUT ETRE
ET JUSQU'A PERTE DE VUE

MER NOIRE

2009

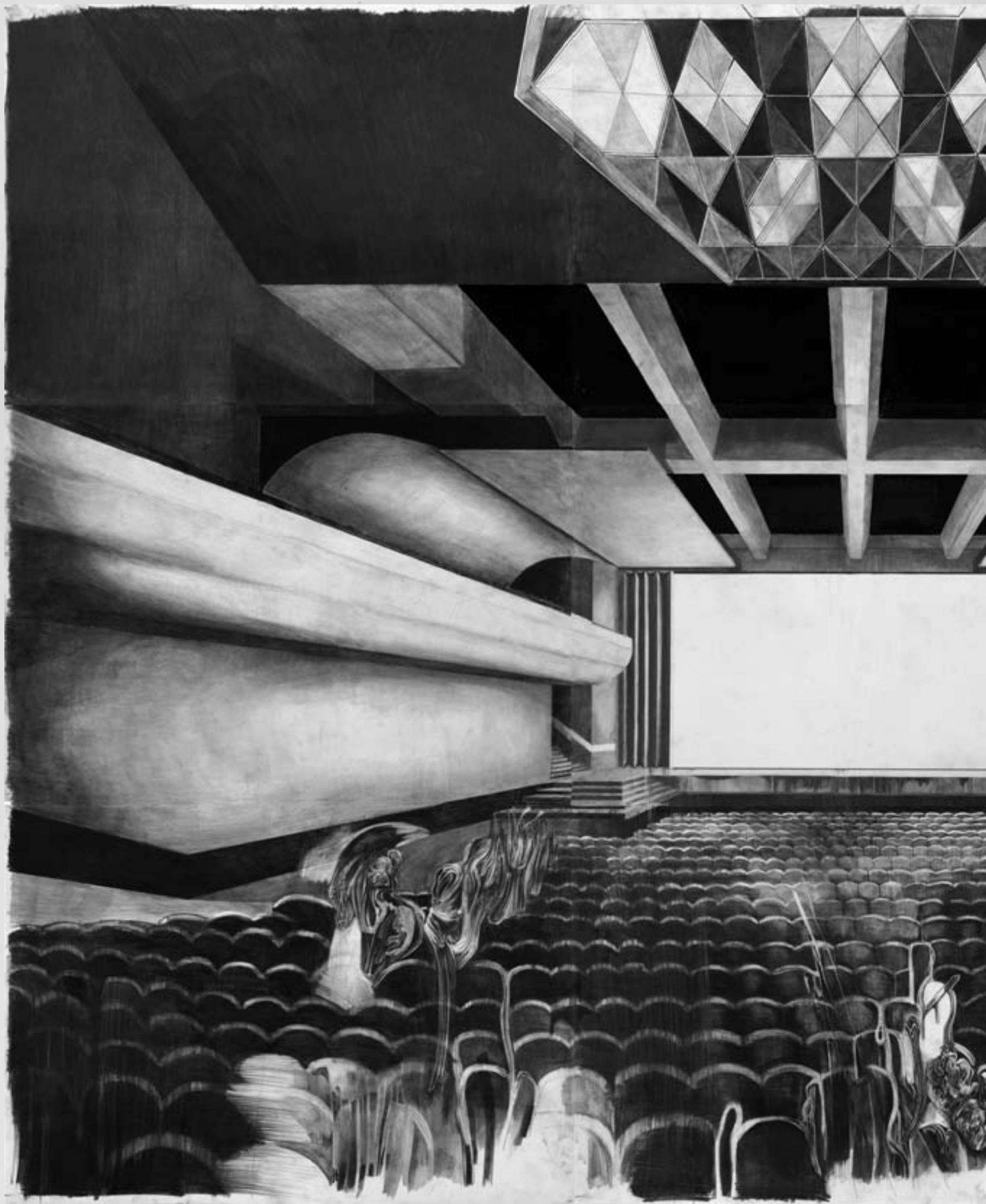


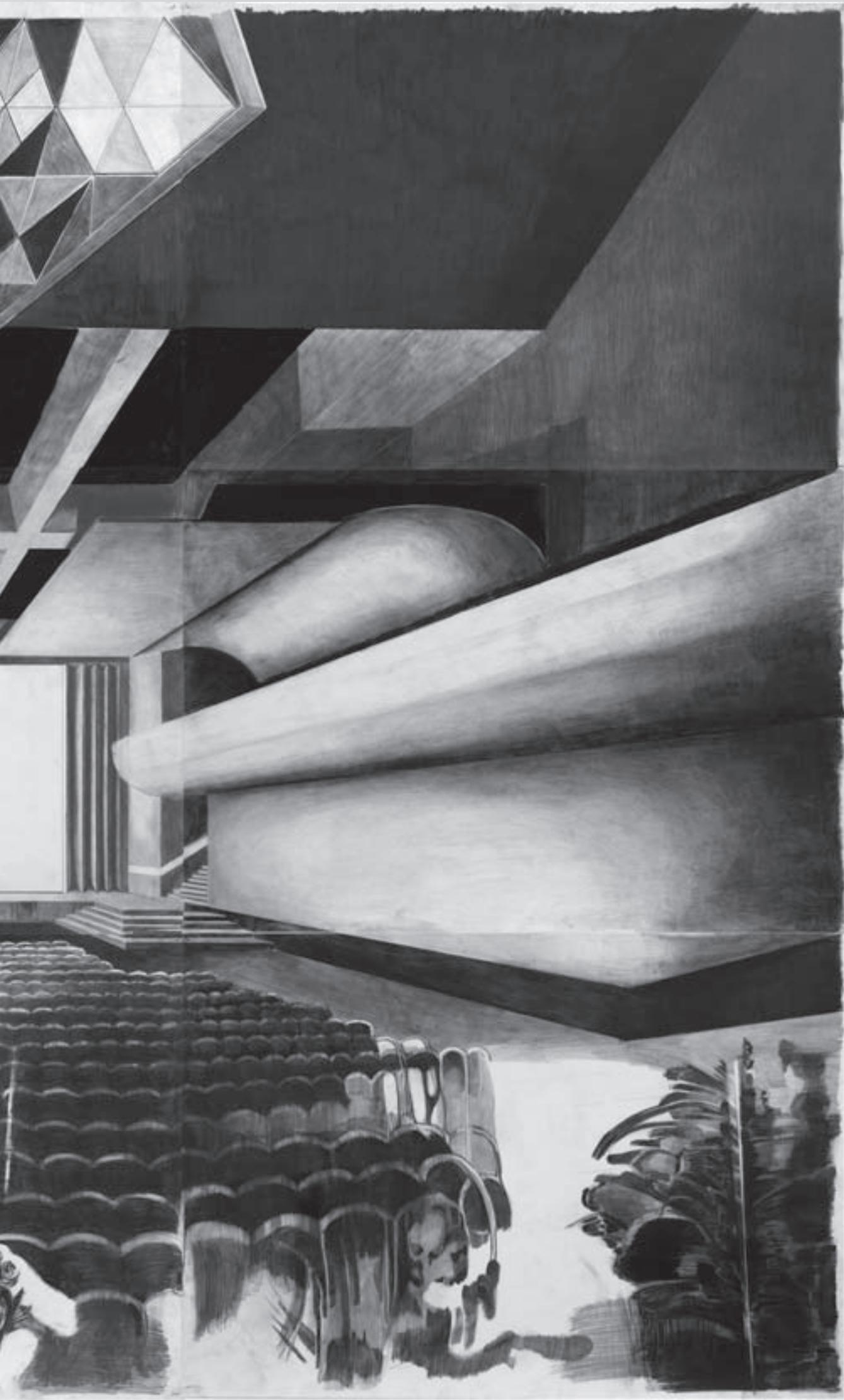


Chapter V. *DAZZLED*

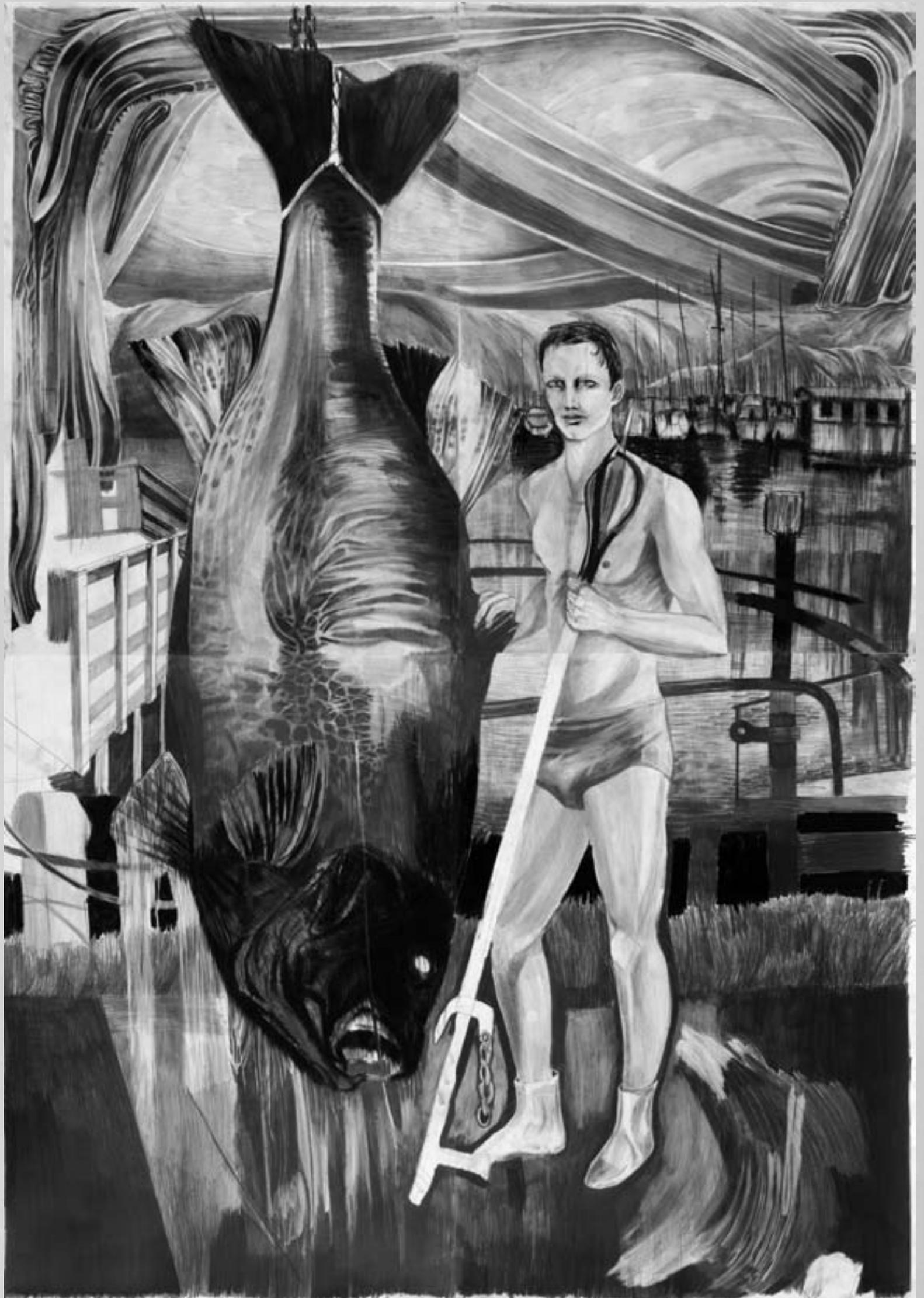
XIX.

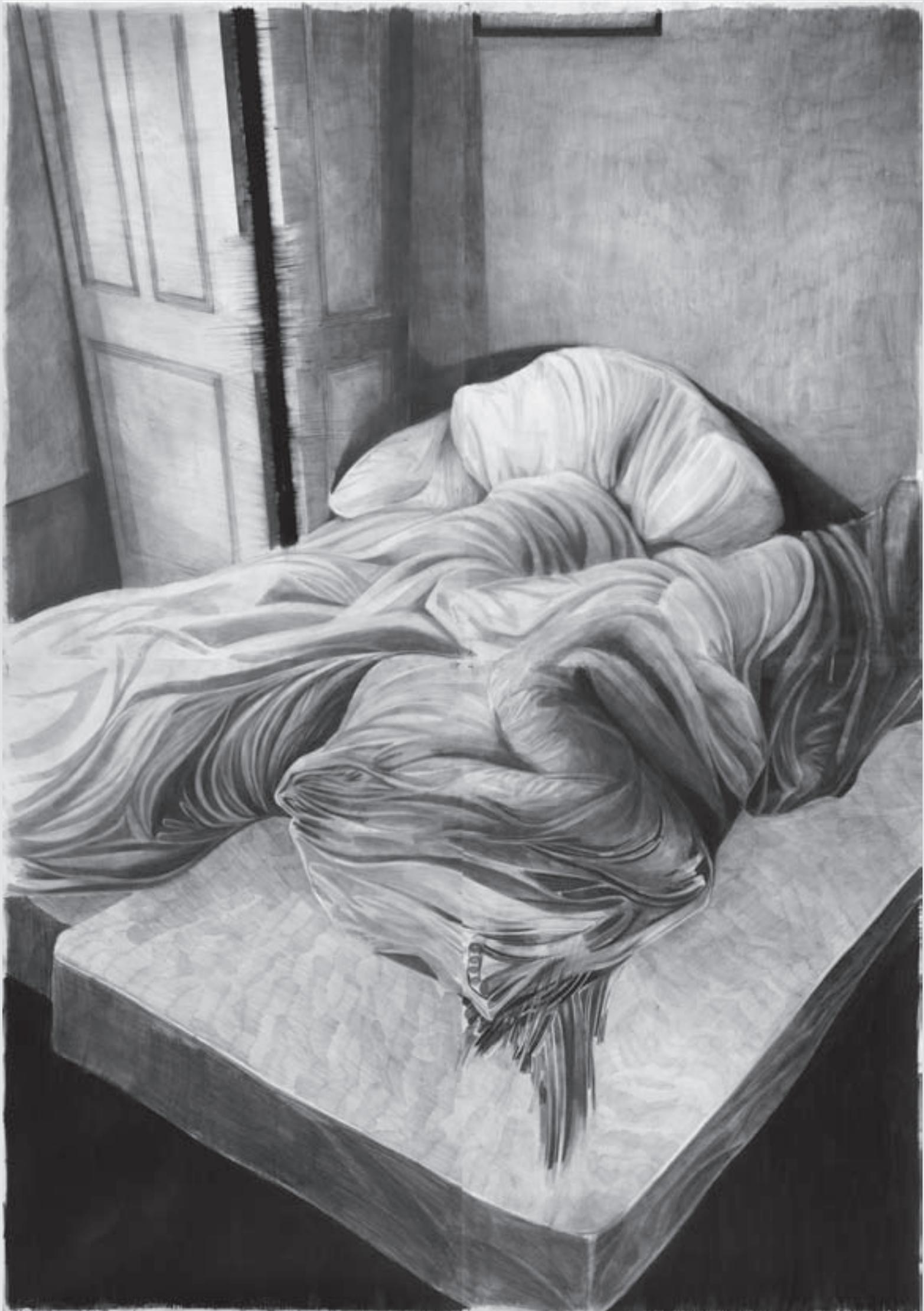
That one should avoid being despised and hated





STEEL





NICCOLÒ





MACHIAVELLI









— L'EUROPE EST VASTE, MAIS LA NUIT TOMBE PÈU À PÈU —









Samira Machel

entre la dégradation
is un service de
e Choillot joue une
ur cinq cent mille
n, Eden, Eden est

son œuvre récente
re mise en scène de
un livre commun.

LE:O.T.:II/II II +

/ Les soldats, casqués jambes ouvertes, foulent, muscles retenus, les nouveau-nés emmaillotés dans les châles écarlates, violets : les bébés roulent hors des bras des femmes accroupies sur les tôles mitraillées des G. M. C. : le chauffeur repousse avec son poing libre une chèvre projetée dans la cabine ; / au col Ferkous, une section du RIMA traverse la piste ; les soldats sautent hors des camions ; ceux du RIMA se couchent sur la caillasse, la tête appuyée contre les pneus criblés de silex, d'épines, dénudent le haut de leur corps ombragé par le garde-boue ; les femmes bercent les bébés contre leurs seins : le mouvement de bercée remuée renforcés par la sueur de l'incendie les parfums dont leurs haillons, leurs poils, leurs chairs sont imprégnés : huile, girofle, henné, beurre, indigo, soufre d'antimoine — au bas du Ferkous, sous l'éperon chargé de cèdres calcinés orge, blé, ruchers, tombes, buvette, école, gaddous, figuiers, mechtas, murets tapissés d'écoulements de cervelles, vergers rubescents, palmiers, dilatés par le feu, éclatent : fleurs, pollen, épis, brins, papiers, étoffes maculées de lait, de merde, de sang, écorces, plumes, soulevés,

et la cime des arbres dans le ciel bleu, un navire de guerre en rade, le scintillement de l'eau dans les yeux, et ces images reviennent, et je suis dans le train et il y a un lac, puis de l'autre côté des montagnes, et je pense des montagnes immenses et noires, et l'Europe est vaste et je sais que je marcherais dans ces pas, que c'était une question de vie ou de mort, c'est lui qui parle tu comprends c'est une question de vie ou de mort, et il ajoute j'aime l'été, et dans sa bouche cette phrase me dégoutte légèrement, haut le cœur, puis encore très vite « car tout y pourrit plus vite », puis il met sa main sur mon genou et commence à serrer. J'essaie de trouver un point de fuite dans le paysage qui défile et je compte, en fermant les yeux le plus fort possible, comptant jusqu'à cent, et l'odeur, les fosses et le scintillement commencent lentement à disparaître et la fin de la phrase me revient en mémoire mais la nuit tombe peu à peu.





VOUS

DANS

EXACTEMENT

IL DIRA:

ON Y EST

PRE'SQUE

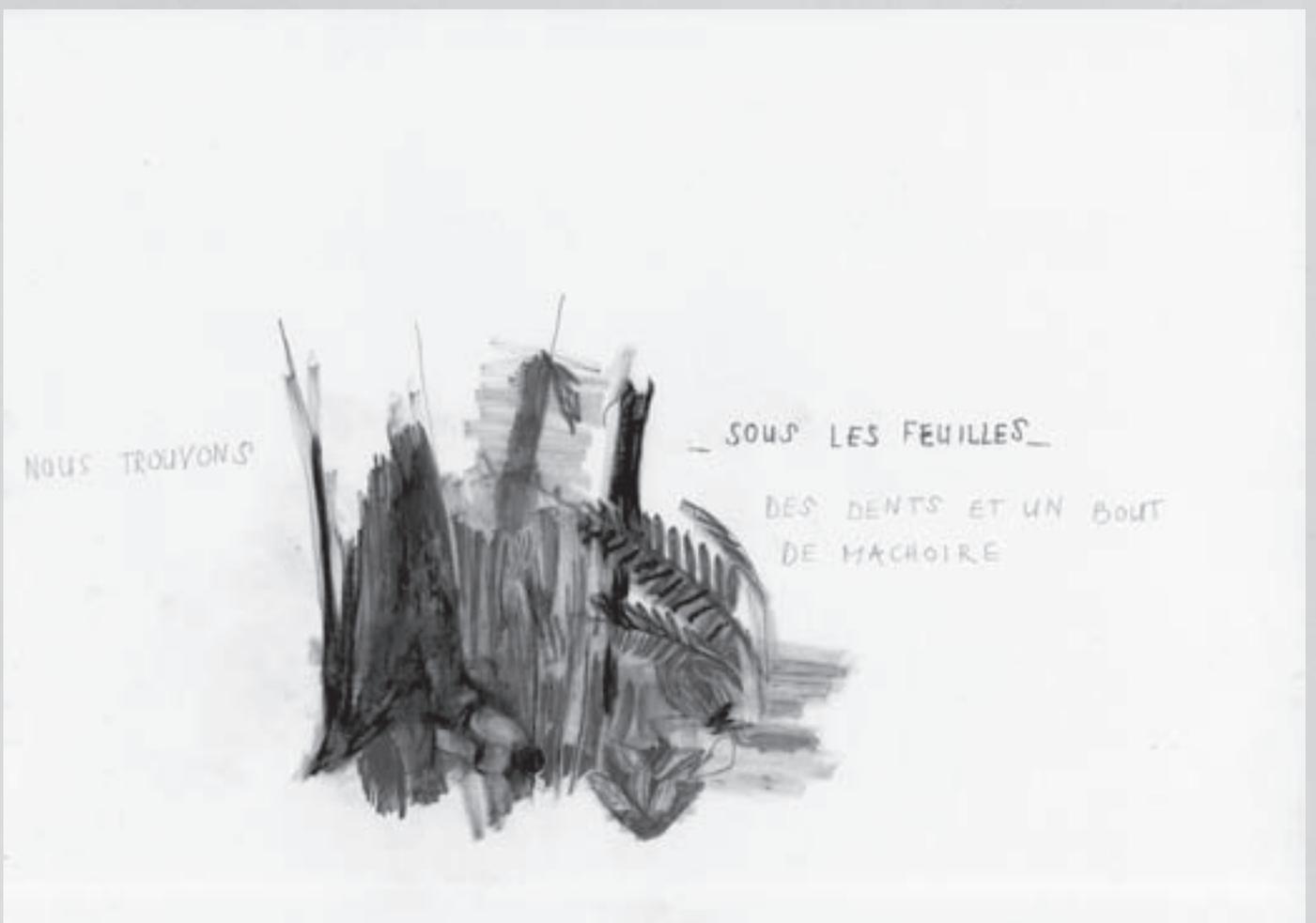




MARCHEREZ
MES PAS
DANS MES PAS

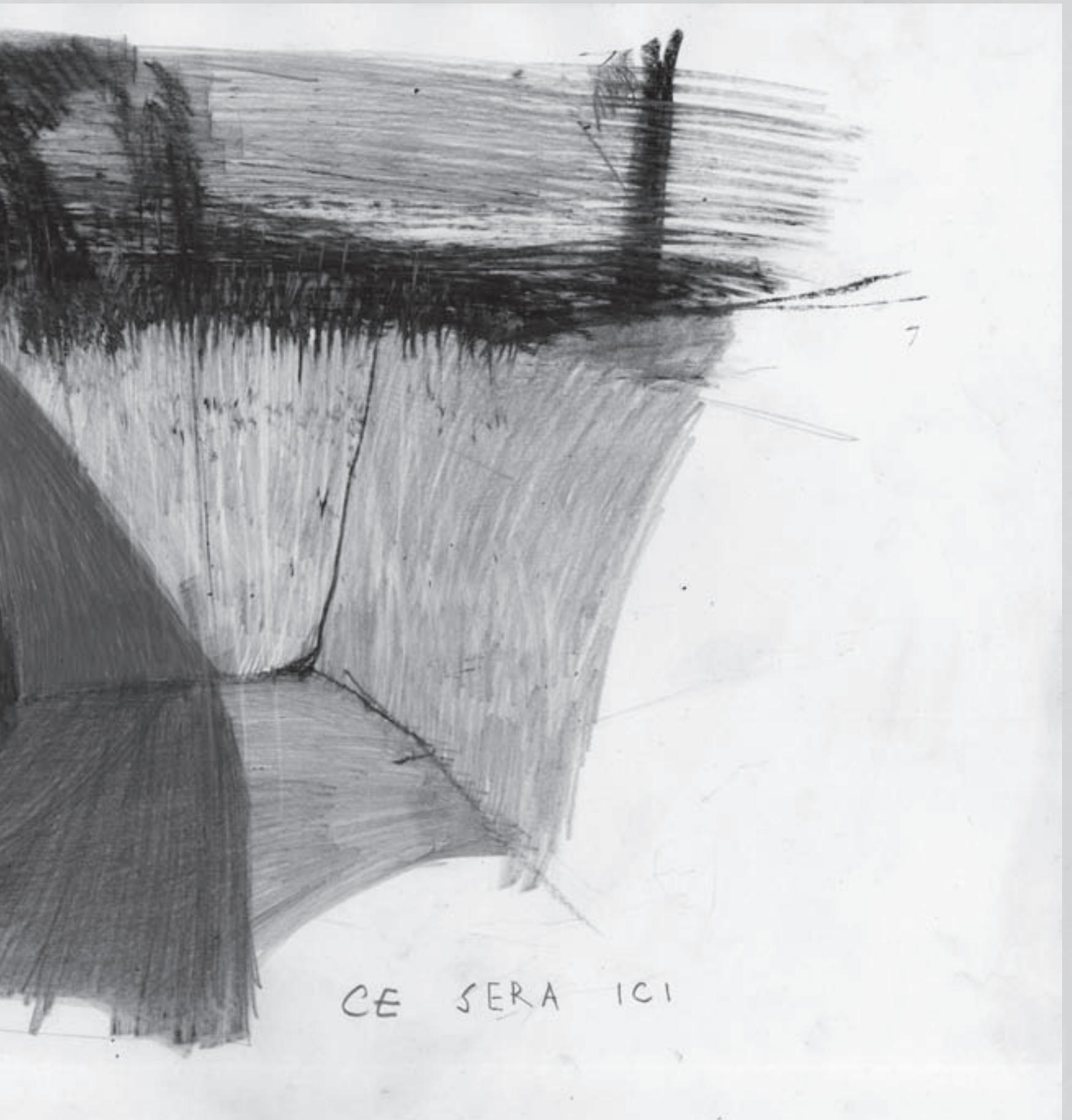
JUILLET OU AOÛT





STEEL





IL Y A UNE FORTE ODEUR DE POURRI À LAQUELLE PERSONNE
N'A ÉTÉ PRÉPARÉ
AUJOURD'HUI IL FAISAIT GRAND BEAU



IL Y A DES RALES ET DES GEMISSE -

MENTS TOUT
NE VIENT
CETTE ODE-

LES YEUX

NE ME

SI .



AUTOUR ET LE VENT

PAS A BOUT DE

UR ACRE ET

PIQUENT ET JE

SOUVIENS PAS

JE SUIS

VIVANT OU

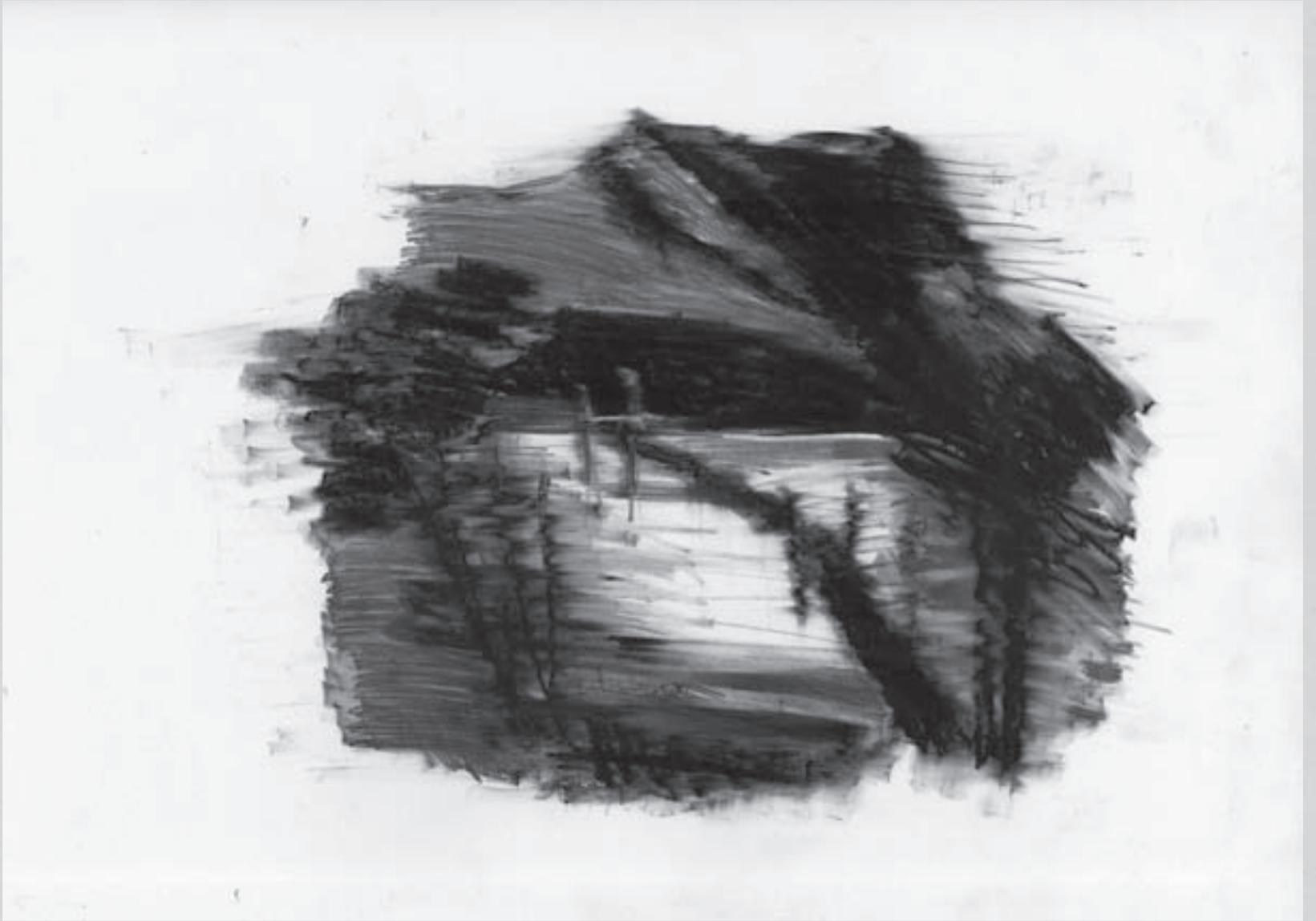
BIEN

MORT











ET JE PENSE À
JE N'ARRIVE PAS À

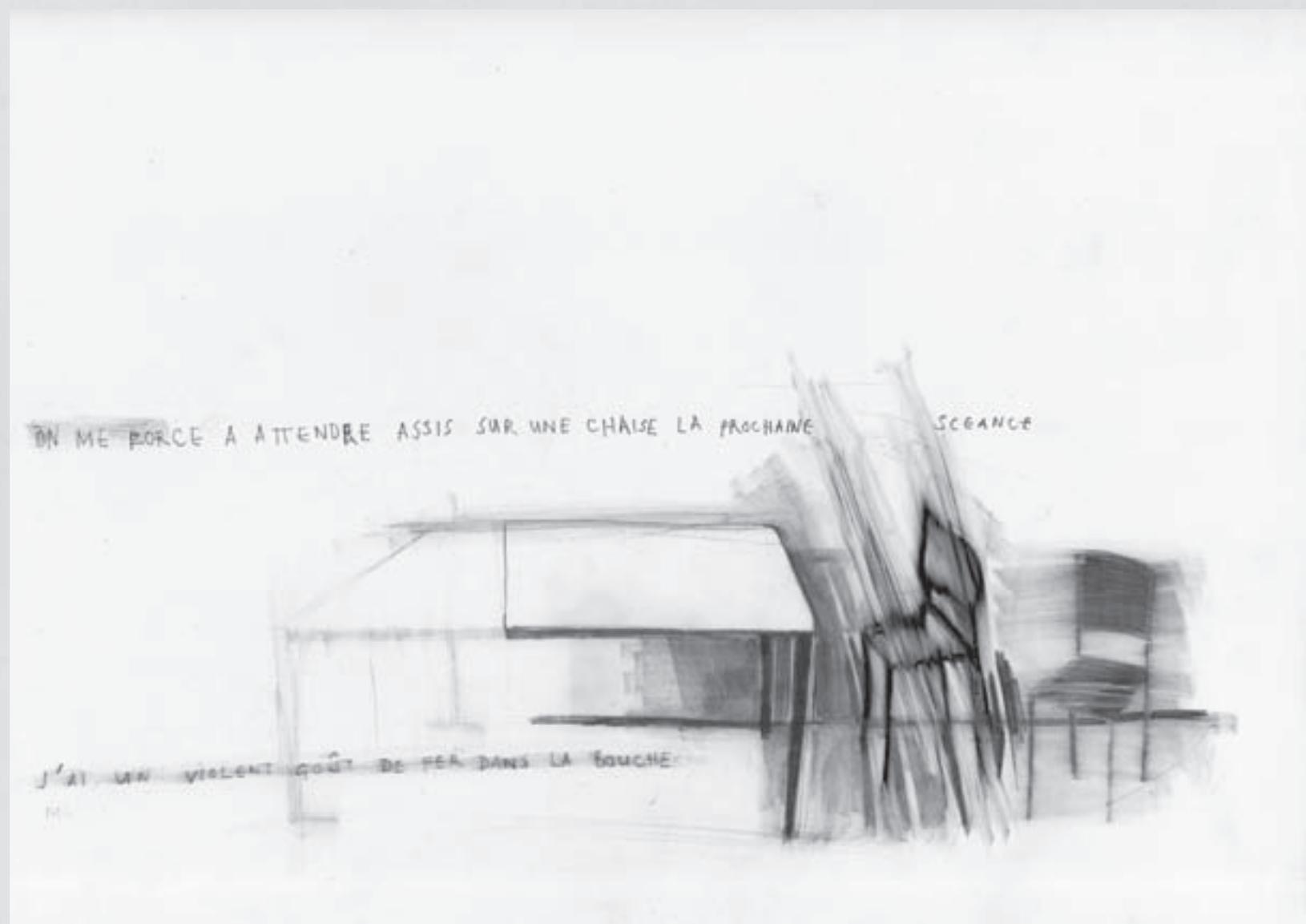


UN ÉCRAN
GARDER LES YEUX
OUVERTS



LES PORTES SONT SCÉLLÉES





JE NE SAIS
JE SUIS
CINEMA OU
D'INTERROGATOIRE
COMPRENDS
A CE FILM ET
DU PROJECTEUR
LE CERVEAU
N'ARRIVE PAS
DU FAUTEUIL



PLUS SI
DANS UN
UNE SALLE
ET JE NE
PLUS RIEN
LE BRUIT
ME BRÛLE
ET JE
A SORTIR







He will be there -always-



The plum tree, in the back of the garden, he said: I plant it for your birth, winter



There is this, there is this power in my head, which calculates everything -always- and I think of a supernova



We have the same body, I do sports to have my own body



Blue, he will break the bone to try to suck the marrow



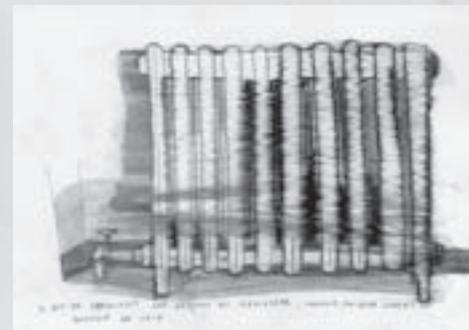
The house has been totally destroyed the garden as well



I dream of Rascar Capac every night and I don't dare to sleep anymore, I am staring at the ceiling totally terrified, 1984



The house at night, there were some trees, but I don't remember where, 1986-2008



He says: we attached the boys to the radiator, sometimes we gave them a dish of milk



He's smoking a pipe looking at the fire, everything is quiet but this does not bode well



I must to put an end to it, he said it like that, to put an end to this madness, it's my father speaking, I think that the madness is me and I know that I hate him. I want to carry this out neatly, it is still my father talking, the word neatly resonating, I will carry it out, I want to say myself



The swamp, I know he will force me to walk through barefoot



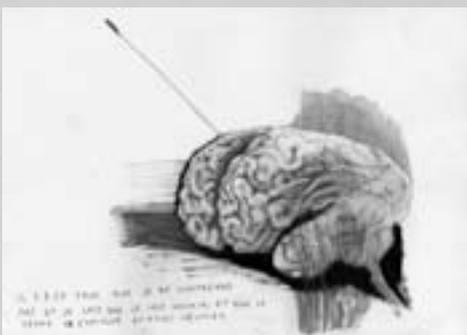
I know that I hate him and I calculate his life expectancy and even if I dream to cut his throat he will be there the next day to bring me to school late -like every other day-



I don't dare, he shouts at me



And I feel that I am falling and this fall gets stronger and stronger and nothing can ever stop me
Now, he said: I have the inertia on my side you can forget the whole thing, and he smiled at me squeezing my shoulder



There is this thing, which I don't understand and I know I will die and the earth will explode and the sun too



1979-2001 I cut a notch in the trees when as soon as his back is turned, he will not be able to abandon me anymore, father



I don't know what is or what is in my head -only-summer



March?
We are under constant surveillance



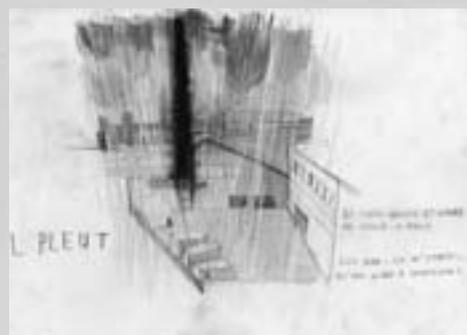
October November December February March April
She will say: you had nightmares every night -that's all-



She will say (very softly): it was deadly sad. She says: come to see the pigeons There are none, we know that people eat them or sell them



We find no rest nor dreams, it is like a black hole or a coma, we know we are asleep because our hands are clenched and painful and also our wrists and we cannot manage to get up because we are terrified, and if we manage to get up, the windows are closed already and the curtains drawn and except for the courtyard and the big chimney, there is nothing we can see, besides she says; Outside there is nothing. We know she is right, but nevertheless we can't believe her, She says: I will take good care of you



It's raining. The fat and black smoke is gluing us She will say: it was only a rubber factory

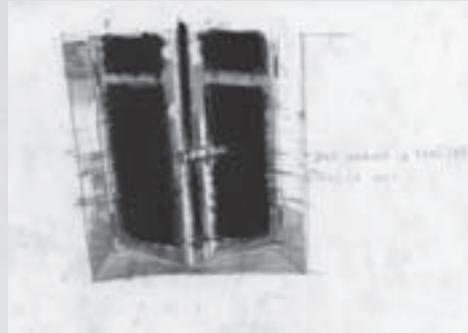


Every morning, we find a big glass of milk half full, a knife, a spoon on the table, there is also a tablecloth and we see the back of a chair. There are some traces under the knife and the spoon, we don't know what it is.

STEEL



We heard some screeching of trains and some whispers too and we know that everybody would like to be totally invisible -totally- it is her talking, invisible. we are shutting our eyes as strongly as possible



We open the window only at night



At the east of the city maybe and as far as the eye can see
Black Sea 2009



Europe is vast but slowly it's getting dark



You will have to walk in my steps -exactly in my steps-
He will say we are almost there.
July or August



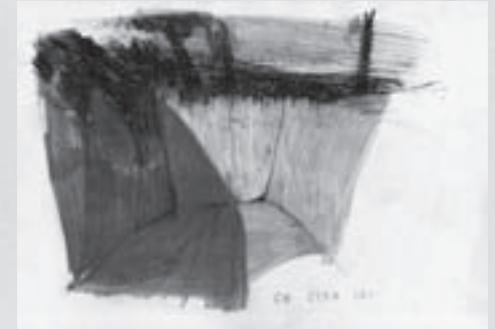
June
He will find the same smell walking between the graves
Compost



He shows, in a book, a photograph
he says: we will go to pick some mushrooms and we will
cook them



We find -under some leaves- some teeth and a remain
of jaw



It will be here



There is a strong smell of rot for which no one has been prepared, today it was a beautiful day



There are some moans and groans all around me and the wind can get rid of this acrid smell and my eyes are stinging and I don't remember if I am dead or alive



And I am thinking of a screen I can't keep my eyes open



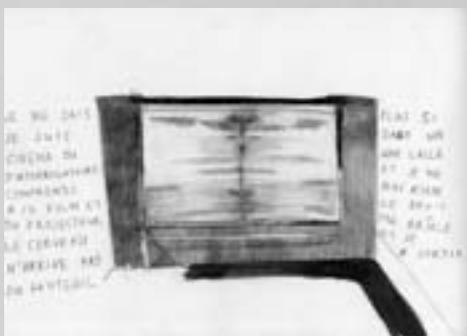
The doors are sealed



The images start to unfold that have no relationship with this situation



They force me to wait seated on a chair for the next session



I don't know if I am in a cinema theatre or in a cross-examination room and I don't understand this movie anymore and the noise of the projector is burning my mind and I can't get out of the armchair





Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition *LACQUER* de Marc Bauer au FRAC Auvergne du 5 juin au 30 août 2009.
Published on the occasion of the exhibition LACQUER by Marc Bauer at the FRAC Auvergne June 5th to August 30th 2009.

MARC BAUER TIENT À REMERCIER / MARC BAUER WOULD LIKE TO THANK

Jean-Charles Vergne, Galerie Praz-Delavallade, Car Projects, Kunstmuseum St. Gallen, Jonas Storsve, Vincent van der Marck, Anita Di Bianco, Shahryar Nashat, Christine Abbt, Sara Masüger, Armen Eloyan, Julian Göthe, Dominic Eichler, Alexia Walther and Elisabeth Kaufmann

CONCEPTION GRAPHIQUE / DESIGN

Marc Bauer, Vincent van der Marck

TEXTE / TEXT

Jean-Charles Vergne

TRADUCTION / TRANSLATION

Natalie Lithwick

IMPRESSION / PRINT

Chirat

REMERCIEMENTS / THANKS

Conseil Régional d'Auvergne
Ministère de la Culture – DRAC Auvergne
Pro Helvetia
Galerie Praz-Delavallade, Paris

Laboratoires Théa, Henri Chibret et Jean-Frédéric Chibret
Et Compagnie... et Christophe Rozenbaum
Crédit Agricole Centre France et Loïc Ackermann
Membres du Club – Mécènes du FRAC Auvergne
Members of the Club – Private Supporters of the FRAC Auvergne

FRAC AUVERGNE

Commissaire de l'exposition / Curator : Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne
Assistante / Assistant : Séverine Faure
Régisseur / Manager : Philippe Crousaz
Chargé des Publics / Public Relations : Eric Provenchère
Chargé de la Technique / Technician : Luc Tarantini

EXPOSITION / EXHIBITION

Ecuries de Chazerat – 4 rue de l'Oratoire – 63000 Clermont-Ferrand – France
00 33 4 73 412 768

ADMINISTRATION / OFFICE

Rue de la Sellette – 63000 Clermont-Ferrand – France
00 33 4 73 318 500 – frac.auvergne@orange.fr

ISBN

978-2-907672 -07-8

© Marc Bauer, Jean-Charles Vergne, FRAC Auvergne



FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN
AUVERGNE



FRAC

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN
AUVERGNE

