

Interview avec Marc Bauer, 23 octobre 2009, SIK-ISEA

Interview avec Marc Bauer (MB)

conduit par Laurence Cesa-Mugny (LCM)

au Musée d'art contemporain et moderne (Mamco), Genève

(atelier actuellement à Berlin)

23 octobre 2009

LCM: Comment et à quel âge avez-vous décidé de devenir artiste?

MB: J'avais opté pour une maturité artistique au collège Claparède à Genève¹ parce que j'aimais dessiner et peindre. Ce cursus permettait de suivre une maturité normale avec une orientation spécifique culture et histoire de l'art. Une fois que j'ai passé la maturité, j'ai pris une année sabbatique et j'ai tenté le concours en me disant, si ça passe, tant mieux, sinon je ferai autre chose.

LCM: Quel concours?

MB: Le concours d'entrée aux Beaux-arts de Genève. Et puis je l'ai passé. Du coup, je n'ai pas eu besoin de me poser la question si je voulais continuer dans cette voie ou si je devais en changer. J'ai simplement suivi le cursus². J'ai fini les Beaux-arts en 1999 et j'ai alors postulé pour le concours d'entrée à la Rijksakademie à Amsterdam avec Shahryar Nashat³. Comme je n'avais pas très bien compris les règles du concours, je n'ai pas été pris ni même invité pour un entretien (il fallait envoyer des diapositives et j'ai envoyé un dossier). J'ai repostulé l'année suivante et cette fois ça a marché. Je suis donc parti aux Pays-Bas pendant deux ans⁴.

LCM: Entre l'école des Beaux-arts de Genève et la Rijksakademie à Amsterdam vous avez été contraint à faire à nouveau une pause d'une année...

MB: ... de deux ans.

LCM: Pour quoi avez-vous mis à profit cette pause forcée?

MB: Pour travailler. Je commençais un tout petit peu à exposer en Suisse. Juste après les beaux-arts a eu lieu cette exposition organisée par les Beaux-arts de Genève à Pfäffikon⁵ – ma première exposition. Cela m'a permis d'entrer en contact avec une toute petite galerie de Zurich qui n'existe plus maintenant – Art Magazine – qui m'a proposé de produire une exposition solo. Ensuite, j'ai à nouveau présenté une exposition individuelle en 2001 à Attitudes⁶. Cela commençait donc un tout petit peu à marcher ici en Suisse. Et en 2002, je suis parti aux Pays-Bas.

LCM: Du moment que vous commencez à exposer et à être connu, ressentiez-vous malgré tout le besoin de compléter votre formation?

MB: Oui, parce que je me disais que cela allait m'apporter énormément plus de possibilités, que ce soit pour le travail ou pour les expositions. Et puis je voulais partir de Suisse. J'avais déjà tenté pendant les études de faire des années *extra muros*, mais sans succès. Dès que j'ai eu cette opportunité, je me suis lancé (rires).

LCM: Il semble qu'il soit primordial pour vous de partir à l'étranger, de sortir de Suisse: vous avez vécu entre autres à Amsterdam, à Berlin, à Bruxelles. Est-ce exact?

MB: Oui, après les Pays-Bas, je ne suis plus revenu. J'imaginai au départ seulement aller à Amsterdam et ensuite revenir, peut-être pas à Genève mais à Zurich – parce que la scène bouge plus là-bas. En fait, au retour d'Amsterdam, il m'était impossible de vivre en Suisse pour des raisons économiques; je ne pouvais simplement pas me financer. Et je ne voulais absolument pas loger chez mes parents ni dépendre d'eux. Je suis donc parti à Bruxelles où les loyers à l'époque étaient encore très bon marché. J'y suis resté deux ans⁷. Cette période m'a plutôt déprimé parce que je n'ai pas tellement accroché à Bruxelles. J'avais heureusement gardé des amis à Amsterdam et les Pays-Bas représentaient ainsi une sorte de base arrière. Ensuite, j'ai bénéficié d'une bourse de l'Institut suisse à Rome⁸. A la fin du séjour, Silvie Defraoui⁹ nous a téléphoné, à Shahryar et à moi, pour nous parler de cette bourse en Chine, un atelier à Pékin.

LCM: Une bourse de Pro Helvetia?

MB: Non, du Kunstmuseum de Berne¹⁰. Comme on pouvait postuler à deux, Shahryar et moi avons imaginé d'y aller ensemble. Autant essayer; nous n'avions rien à perdre et nous étions sûrs que cela n'allait pas marcher. En effet, la bourse était bernoise et je n'avais aucun contact avec ce musée, Shahryar non plus. C'était des suisses-allemands qui payaient toute la résidence: on croyait donc que les premiers artistes à en bénéficier seraient probablement de Berne ou de Zurich. Et finalement pas du tout. On s'est retrouvés en Chine!

LCM: Que vous apportait le fait de partir à deux?

MB: Seul je ne serais pas parti. Cela m'intéressait d'aller en Chine, mais cela représentait vraiment la terre inconnue, un trop grand dépaysement à affronter seul.

LCM: Vous avez donc présenté un projet commun?

MB: Non. En fait il s'agissait d'une résidence pour deux artistes qui ne travaillent pas forcément ensemble. Pour le musée organisateur, le fait que l'on se connaisse à l'avance ou pas revenait au même. Du reste, les deux artistes qui nous ont succédé, Christian Vetter¹¹ et Jean-Philippe Freymond¹², ne se connaissaient pas vraiment avant de se retrouver là-bas.

LCM: Ce séjour a-t-il débouché sur des œuvres communes avec Shahryar Nashat?

MB: Non, pas du tout. On se connaît depuis vraiment longtemps et, même si nous n'avons jamais travaillé ensemble sur un projet, nous nous concertons énormément sur nos travaux respectifs.

LCM: Vous avez évoqué le fait que Bruxelles était un choix davantage motivé par des raisons économiques. Pour vous, reste-t-il très difficile de vivre de votre art?

MB: Cela a été difficile jusqu'en 2005 parce qu'à cette époque j'étais financièrement complètement tributaire des bourses fédérales. J'ai gagné la première en 2001 et ensuite je ne les ai pas gagnées jusqu'en 2005¹³. Cela a été dur pendant toute cette période, sauf quand j'étais aux Pays-Bas. Je bénéficiais alors de l'argent des Hollandais parce que cette résidence était liée à une bourse. Lorsque cette bourse a pris fin, je n'avais plus aucun argent qui rentrerait. Je vendais très peu, en tous cas pas assez pour en vivre. En fait, c'est marrant, parce que je

m'étais imaginé que d'abord je ne vendrais rien, puis que je commencerais à vendre un peu, et ensuite que je vendrais suffisamment pour en vivre. Mais bizarrement cela a passé de «rien» à «suffisamment» en trois mois!

LCM: Est-ce une exposition particulière qui a déclenché ce boum?

MB: Même pas. Il y a eu un concours de circonstances lié à un changement de galerie. J'étais, comme je l'ai dit, dans cette toute petite galerie zurichoise, Art Magazine, et à sa fermeture je suis allé chez Nicolas Krupp à Bâle. Chez Krupp, j'ai présenté une exposition en septembre¹⁴ et tout d'un coup il a commencé à vendre des dessins. Dans certaines foires, il me vendait également une pièce ou deux. Donc, tout à coup, cela constituait une sorte de revenu, qui n'était pas du tout régulier, mais qui permettait d'avoir périodiquement des entrées d'argent. Je vivais toujours assez chichement puisqu'avec 2000 euros à Bruxelles, je tenais deux mois et demi. Ainsi, même si on ne vendait pas une pièce chaque mois, je pouvais me financer.

LCM: On peut donc affirmer que c'est cette galerie qui a fait démarrer votre carrière?

MB: Financièrement, oui. Parallèlement à Nicolas Krupp, je suis entré chez Praz-Delavallade à Paris – je viens d'ailleurs de les quitter. Eux aussi m'ont tout de suite bien vendu. (silence) Ensuite, il y a eu en 2007 l'exposition solo à Attitudes¹⁵. A nouveau, cela a extrêmement bien marché. On a réussi à vendre des ensembles, ce que l'on ne parvenait jamais à écouler auparavant. Donc, soudainement, le débit était suffisant pour que je puisse ne plus trop me soucier de cela.

LCM: Etes-vous reconnaissant envers ces galeries de vous permettre de vivre de votre art? Cela implique-t-il une relation un peu particulière ou le vivez-vous de manière assez sereine?

MB: (silence) Cela dépend davantage des personnes avec lesquelles on travaille. Je n'ai aucune sorte d'affect envers une galerie en tant que telle. Par contre, cela peut être le cas envers la personne qui la tient. Par exemple, j'ai collaboré avec Elisabeth Kaufmann à Zurich, avec qui je m'entendais vraiment bien. Nous avons une relation forte et particulièrement stimulante pour le travail. En revanche l'esprit de la galerie Praz-Delavallade se rapproche peut-être plus de celui de marchands. Nous nous entendions bien, mais sans avoir de discussions incroyables sur le travail ou sur l'art. Le type de relation dépend donc de la galerie.

LCM: Vous avez cité diverses galeries et mentionné le fait que vous en changez...

MB: ...en fait j'ai changé de galerie pratiquement tous les deux ans.

LCM: Était-ce par besoin de renouveler votre clientèle?

MB: Non pas du tout (rires)! Ce n'était absolument pas voulu et cela résulte d'un concours de circonstances. J'ai commencé à Art Magazine et puis cette galerie a fermé. Nicolas Krupp, que je connaissais déjà parce qu'il travaillait avec Alexia Walther¹⁶ et Sharhyar depuis quelque temps est alors venu me voir. Puisque je n'avais pas de galerie à ce moment-là, j'ai accepté sa proposition. Deux semaines plus tard, Elisabeth Kaufmann m'a aussi contacté. Malheureusement j'étais déjà engagé avec Nicolas, même si j'avais un meilleur contact avec Elisabeth. Je suis donc resté deux ans avec Krupp, pour ensuite m'associer avec Elisabeth. Elle a eu des problèmes de santé et a dû cesser ses activités un moment. Maintenant elle a rouvert sa galerie mais dans des dimensions un peu plus petites. Cela correspondait justement à une période où j'avais besoin de quelque chose de plus grand. Nous nous sommes donc quittés. Vous voyez qu'il s'agit davantage de circonstances que de versatilité de ma part, parce que le rêve est tout de même de rester avec une galerie, d'avoir une bonne relation et de pouvoir continuer aussi longtemps que les deux parties sont satisfaites.

LCM: Si on en revient à vos tout débuts, vous avez dit plus tôt que vous aimiez dessiner dès l'enfance. Avez-vous connu une influence de votre entourage qui vous aurait dirigé vers cette carrière artistique?

MB: Non, pas du tout. Mon père était architecte et, par mimétisme ou je ne sais quoi, j'ai empoigné un crayon. Il dessinait beaucoup et je dessinais des immeubles. Au départ je pensais devenir architecte comme lui. Et en fait, la rigueur que cela demande m'a assez vite dissuadé (rires). Mes parents ne m'ont jamais poussé vers cette voie.

LCM: Est-ce qu'ils ont bien accepté votre choix, un choix de métier somme toute atypique et à la réussite plutôt incertaine?

MB: Ils m'ont toujours soutenu. Je pense qu'il existait évidemment une part d'angoisse un peu plus grande que si j'avais opté pour une autre voie. Quand j'ai obtenu ma maturité en 1994, c'était la crise en Suisse. Dans ce paysage économique, quel que soit notre choix, on n'était pas sûr d'obtenir du travail. Finalement, cela ne faisait pas une grande différence, un peu comme aujourd'hui j'imagine. Donc autant faire quelque chose que j'aimais puisque, de toute façon, même si je faisais des études, je ne trouverais pas nécessairement une place de travail.

LCM: Est-il facile aujourd'hui de partager votre création avec vos proches, avec votre famille qui ne sont pas nécessairement issus du milieu assez particulier de l'art contemporain?

MB: Non. Je ne pourrais pas dire que mes parents comprennent absolument tout, mais ils aiment assister aux vernissages. Ils sont à la retraite depuis un an, et ils sont donc venus un peu partout l'année passée. Ce qui est sympathique. (silence) Pour eux, il est important de me suivre et que je leur fasse partager, qu'ils comprennent – enfin qu'ils essaient de comprendre. Mais il n'est pas nécessaire qu'ils saisissent tous les fonctionnements. Cela me fait plaisir qu'ils se réjouissent si j'ai une chouette exposition.

LCM: Du fait que vous vivez à l'étranger en permanence, quel rapport gardez-vous avec la Suisse? Etes-vous le petit Suisse à Berlin?

MB: Non, je ne me sens pas très suisse et je n'ai aucun sentiment d'identité nationale. Par exemple, j'ai plus d'amis à Zurich qu'à Genève aujourd'hui. A Genève réside seulement ma famille. Donc je me rends à Genève pour voir la famille, à Zurich pour le travail et les amis. En fait, ce qui me plaît maintenant de plus en plus, c'est d'être étranger là où je vis, de ne pas forcément parler parfaitement la langue, etc. En vivant en Suisse, tout me semblait normal. On ne remet pas en cause les fonctionnements puisqu'on a vécu tout le temps ici; on sait comment cela fonctionne et on croit que c'est plus ou moins ainsi partout alors que la réalité est assez différente. Du coup, j'aime bien revenir ici pour me le rappeler. Parfois je me sens presque dépaycé parce que comme je viens assez rarement à Genève, les choses changent, les gens changent et cela devient même un peu exotique.

LCM: Le fait de vivre à l'étranger vous permet donc d'avoir un regard extérieur sur la Suisse, mais aussi sur le pays dans lequel vous habitez.

MB: Oui, voilà. Cette distance me plaît... pour le moment. Peut-être qu'un jour j'en aurai marre. Un autre aspect agréable quand on est étranger est que l'on n'est pas responsable. Je ne peux pas voter en Allemagne et je ne vote que pour les choses vraiment importantes en Suisse, mais je n'en subis pas les conséquences. J'apprécie d'être en dehors.

LCM: Est-ce que cet exotisme permanent dans lequel vous vivez a une influence sur votre œuvre?

MB: Je ne sais absolument pas quelle influence cela peut avoir, mais il y en a certainement une. Il faut nuancer parce que quand je dessine à Berlin, dans mon atelier, cela a quelque chose d'extrêmement routinier. Peut-être que je suis donc plus concentré en étant là-bas qu'ici. Je ne sais pas. Etant donné que je connais moins de monde là-bas qu'à Zurich par exemple, je suis peut-être moins distrait. Mais je n'en suis pas certain.

LCM: La culture germanique dans laquelle vous êtes baigné au jour le jour n'a-t-elle aucune prise sur votre œuvre?

MB: En fait, déjà quand j'étais à Amsterdam ou même à Rome, j'étais assez proche de cette culture germanique parce que j'aime sa littérature, sa philosophie, etc. Ce n'est donc pas un énorme clash. Et puis en Suisse nous sommes tellement proches de l'Allemagne que l'on ne voit pratiquement pas la différence.

LCM: A Rome ressentiez-vous toujours cette attirance pour la culture germanique, au détriment de la culture méridionale?

MB: Avant de partir à Rome, j'avais fait déjà des travaux sur l'Italie, notamment l'Italie fasciste. J'avais donc lu beaucoup sur le sujet. Néanmoins, en Allemagne aujourd'hui, je lis aussi beaucoup d'auteurs italiens.

LCM: Ces deux cultures sont vraiment importantes pour vous, n'est-ce pas?

MB: Oui. Je pense qu'en Europe ce sont les cultures avec lesquelles je me sens le plus à l'aise. Cela découle aussi peut-être du fait que j'avais un grand-père italien qui me racontait toujours

ses histoires d'Italie. Je me sens par conséquent proche de cette culture aussi d'une manière affective.

LCM: L'affect entre-t-il ainsi en ligne de compte pour l'Allemagne?

MB: J'ai des cousins en Allemagne que je voyais quand j'étais petit et qui ont essayé de m'apprendre l'allemand. Cela n'a pas été un succès, et je le parle toujours mal aujourd'hui (rires). Au quotidien, j'utilise l'anglais. Du reste, parfois je sors de chez moi et c'est un choc: j'oublie que je suis en Allemagne.

LCM: Alors finalement pourquoi ce choix de Berlin?

MB: Je ne savais pas où aller après la Chine. Mon ami résidait à Amsterdam et on pensait au départ y rester. Mais tous mes amis de la Rijksakademie ont commencé à partir. Et puis Amsterdam reste une ville assez petite et plutôt chère. Comme à Genève, il est impossible de trouver un appartement, encore pire de dégoter un atelier. A cette époque, plein d'amis m'avaient dit qu'ils s'établiraient à Berlin. J'ai déménagé et au final peu de monde est venu (rires). Je me suis quand même installé et voilà.

LCM: Avez-vous cherché à intégrer la scène culturelle berlinoise?

MB: J'ai des amis dans la scène d'art à Berlin, mais comme la ville est très vaste il existe plusieurs grosses scènes artistiques.

LCM: Mais avez-vous essayé d'être actif, de faire des expositions? Il semble que vos expositions se déroulent principalement en Suisse.

MB: En fait, depuis que je réside à Berlin, j'ai eu plein de projets en Suisse. Peut-être qu'après cela va changer (rires). Etant donné que ces projets me prenaient pas mal d'énergie, je n'ai pas cherché à intégrer la scène berlinoise. Mais je pense qu'il s'agit à nouveau d'un concours de circonstances et que cela va évoluer.

LCM: Pour votre œuvre, vous avez choisi comme médium principal le dessin. Cela est finalement assez atypique dans le paysage artistique actuel avec la montée des nouvelles technologies et des installations.

MB: Oui. Et ce choix était encore plus atypique il y a dix ans. Parce que maintenant, avec le retour en force de la peinture, je crois que tout le monde veut dessiner. En fait, je faisais aussi de la vidéo au départ. Peu à peu, je n'ai plus eu d'argent pour produire les films et j'ai commencé à développer en parallèle le dessin. De nombreux aspects du dessin m'intéressaient et j'ai délaissé petit à petit la vidéo. Puis, comme j'avais de nouveau un peu d'argent, j'ai souhaité refaire des vidéos. Mais je me suis rendu compte que la vidéo comporte plusieurs côtés plutôt ennuyeux de mon point de vue. Pour le moment, j'ai fait des films 16mm, pour moi et que je ne montre pas. Je les dévoilerai peut-être un jour, mais il ne s'agit plus d'une pratique prédominante.

LCM: Est-ce que l'on peut dire que la vidéo représente pour vous un médium d'expression de jeunesse, celui des premières années de pratique artistique¹⁷?

MB: Oui et non. Je ne suis toujours pas très loin de la vidéo. Par exemple, dans l'exposition ici au Mamco¹⁸, je présente un diaporama, ce qui est assez proche de ma façon de travailler avec les films¹⁹. C'est le montage surtout qui me passionnait dans les vidéos. Avec le diaporama, c'est pareil, il faut mettre les diapositives dans un certain ordre. Je ne me sens donc pas éloigné de cette pratique. Au contraire, tout l'aspect technique de la vidéo m'ennuie. Il faudrait, pour que j'aie les images que je veux, collaborer avec un caméraman et un ingénieur du son. Mais je n'aime pas tellement déléguer et je préfère réaliser les choses moi-même. Et le problème est que je ne sais pas le faire, donc je le fais mal, et finalement ma vidéo ne ressemble pas à ce que je voudrais. Aujourd'hui l'art vidéo s'est extrêmement professionnalisé et je me retrouve avec des trucs un peu bidouillés, mal foutus, qui font un peu bricolage.

LCM: Vous parliez du diaporama. Régulièrement vous prenez plusieurs dessins que vous assemblez pour composer une série. Comment procédez-vous? Partez-vous d'une idée d'ensemble pour réaliser ensuite les parties qui vont le constituer, ou inversement?

MB: Il n'y a pas une mais plusieurs façons. Quand il s'agit d'ensembles sur des thématiques historiques, je m'attelle d'abord à une recherche sur le sujet; ensuite, j'essaie de définir quel

regard je peux adopter; et finalement j'ajoute une narration qui me permette de traiter de ce sujet dans l'axe que je désire. Il s'agit donc davantage d'un travail de recherche d'image et d'histoire. D'autres fois, un sentiment ou une impression me poussent à réaliser deux ou trois dessins sans savoir dans quelle direction cela va évoluer; puis peu à peu, quelque chose se met en place. Parfois ces deux façons de procéder se mélangent. La démarche est donc assez libre et l'inspiration peut provenir de n'importe quoi. Ce qui me plaît avec le dessin, c'est qu'il faut avoir une discipline. En ce moment, je ne dessine pas depuis une semaine parce que j'installe cette exposition, et je ne vais à nouveau pas dessiner la semaine prochaine; donc la prochaine fois que je dessinerai, dans deux semaines, le premier jour ne sera pas terrible. Je perds assez vite – enfin, ce n'est pas que je perds, mais je n'aborde pas la feuille de la même manière, je me mets une sorte de pression plus scolaire (faire plus précis par exemple). Grâce à cette discipline de travail quotidien, dans chaque dessin, s'ouvrent tout à coup des pistes. En général, je fais une série de dessins – je travaille normalement sur plusieurs projets en même temps – qui me donne des idées pour la série suivante ou pour un autre dessin. Le travail s'organise ainsi d'une manière beaucoup plus organique que si je travaillais sur un projet unique et le terminais avant de chercher une autre idée. Je ne cherche jamais des idées par exemple.

LCM: Ces dessins sont-ils directement des produits finis ou travaillez-vous par esquisses que vous reprenez et finalisez?

MB: Ce sont en général des produits finis. La situation est différente pour les grands dessins parce qu'ils demandent tout de même énormément de temps. Je n'ai pas envie de travailler trois semaines sur un dessin et ensuite de me rendre compte, quand il est à moitié fini, que cela ne va pas du tout et qu'il faut recommencer (rires)! Pour les grands dessins, une idée un peu plus précise est ainsi esquissée en premier lieu. Parfois le point de départ vient d'une image qui existe et que je modifie au fur et à mesure; il y a alors déjà une composition. D'autres fois, je n'ai que le début d'une image que je développe petit à petit. En revanche pour les petits dessins, je commence, j'esquisse, et le travail de l'esquisse lui-même va devenir le dessin fini. C'est pour cette raison que dans le dessin on voit encore les ratures, les traits, les traces de doigt, les traces de gomme. Je pense qu'il faut que l'image émerge – ce n'est rien de nouveau – et qu'il faut garder la vitalité originale de l'esquisse afin que le dessin devienne de plus en plus pertinent. Cette manière de travailler est très proche de la peinture notamment.

LCM: Pourquoi donc ne pas faire de la peinture?

MB: Cela me bloque. J'essaie maintenant (rires), mais je suis paralysé en peinture. J'ai débuté le dessin justement parce que je voulais faire de la peinture, mais que je n'y parvenais pas. J'avais imaginé commencer par dessiner à partir de photos que j'avais prises et que cela allait peut-être me débloquer. Je pensais que ces images allaient entrer en moi, que je pourrais me les approprier par le dessin, et que finalement, en peinture, je pourrais être plus incisif, plus rapide à capter l'image. Cela n'a toutefois jamais marché. J'en suis donc resté au stade du dessin (rires)!

LCM: Est-ce aussi pour cette raison que vous n'utilisez pas de couleur dans vos dessins?

MB: Oui. Notez que maintenant apparaissent de toutes petites taches de couleur, ce qui est très nouveau. En fait, ce sont des taches de toutes les couleurs. Mon problème avec la couleur est dans le choix des teintes parce qu'elles amènent toujours quelque chose qui est pour moi extrêmement symbolique mais qui m'intéresse assez peu. Je crois que c'est un refus de faire ce genre de choix.

LCM: Vous venez d'évoquer le travail à partir de photographies. J'ai pu constater que vous travaillez à partir de photographies personnelles...

MB: Oui, cela peut être n'importe quelles photographies. J'ai dessiné assez souvent d'après des photographies de famille. Ensuite j'ai travaillé d'après des photographies de magazines, *Tierwelt*²⁰ par exemple, qui publie des images amateurs. Les images d'amateurs sont toujours intéressantes et je ne me base jamais sur des images de presse, surtout parce qu'elles sont déjà trop belles. On trouve tellement d'images sur internet. Je peux également dessiner d'après des *film-still*, ce qui constitue une démarche nouvelle. Est exposée ici au Mamco notamment une série de dessins²¹ réalisée d'après le film *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein²².

LCM: Vous dites qu'il est très important de travailler sur des images d'amateurs. Pour qu'elles obtiennent le statut d'œuvre d'art, doivent-elle nécessairement passer par votre crayon? J'imagine que vous auriez pu choisir de faire des collages ou reprendre ces photographies d'une autre manière?

MB: A mon sens, lorsque les photos sont trop construites, elles ont déjà reçu une forte orientation pour que le spectateur les perçoive et les comprenne rapidement. La seule possibilité restante est d'aller dans la même direction; mais puisque l'image existe déjà, cela ne sert pas à grand-chose. J'aime m'approprier les images et en les dessinant; je les retransforme, même si quelquefois elles restent assez proches de l'original. Dernièrement, j'étais dans une soirée de vernissage à l'ambassade de Suisse à Paris et pendaient au plafond des lustres impressionnants. J'ai pris des instantanés de ces lustres, je les ai projetés sur une feuille pour la composition, et ensuite je les ai dessinés d'une manière tellement différente – mais sans m'en rendre compte au départ – qu'ils sont devenus ce qu'ils sont devenus²³.

LCM: Ils n'ont donc plus rien à voir avec l'original, c'est cela?

MB: La composition est la même, mais le lustre en lui-même est tout autre.

LCM: Dans votre œuvre en général, vous vous inspirez beaucoup de votre vécu personnel et familial. Vous osez le révéler au spectateur de manière assez évidente. Expliquez-nous.

MB: Je pense que dénicher le bon sujet constitue toujours une sorte de défi parce que j'ai tout le temps de nouvelles idées qui surgissent. Et comment savoir si la nouvelle idée est la bonne. Ma technique pour y répondre, c'est d'attendre. Je réalise en général les idées un an et demi après leur apparition. Je me dis que si elles sont toujours là, que si j'ai toujours envie de les concrétiser, cela en vaut la peine. Pour moi il ne s'agit donc pas de trouver une idée mais de la sélectionner. Concernant les photos de famille, les souvenirs que j'utilise sont tellement basiques que le résultat est effectivement personnel tout en ne l'étant pas. Le premier jour d'école, quand on a quatre ans, est un souvenir personnel, mais il y a de fortes chances que 99% des gens aient le même souvenir. Le concept consiste à m'emparer de ces souvenirs extrêmement communs et à y ajouter simplement une petite touche très intime pour que le spectateur puisse se l'approprier. J'aime que les dessins fonctionnent comme des flashes et que la personne qui les voit soit conduite à penser tout à coup à son propre souvenir, à partir duquel lequel elle va broder. Le fait que le dessin soit flou et incomplet, je crois, permet cela. Il agit en tant que déclencheur, comme peut le faire une odeur, une forme, une lumière, etc.

LCM: Comme des madeleines de Proust?

MB: Exactement.

LCM: C'est donc pour cette raison que vous avez tendance à flouter vos dessins, n'est-ce pas? Souvent, des visages ou des détails sont recrayonnés ou passés au doigt.

MB: Je suis d'avis que, quand on a le sentiment de l'image, on n'a pas besoin d'avoir l'image en elle-même. Du moment que l'on comprend l'expression d'un visage, il n'est pas indispensable de voir tout le visage ou tout le visage en détail. D'une part cette technique apporte une certaine authenticité, d'autre part elle procure une plus grande force à l'image.

LCM: Pour rester dans ce rapport dessin et photographie en tant que source d'inspiration, vous n'hésitez pas, dans certaines de vos publications, à intégrer également l'image inspiratrice. Est-ce pour donner un indice au spectateur?

MB: C'est le cas dans le livre *Across the Great Channel*²⁴, mais l'exemple reste unique. Je voulais montrer que ces photographies existent. J'avais réalisé tout un travail sur de vieux albums de photos. En fait, les photographies forment la page de garde et la dernière, et elles encadrent tout le travail de dessin, pris comme entre parenthèses. Mais dans les dernières publications, je n'ai pas répété l'expérience. Pour *Across the Great Channel*, il s'agissait de très belles photos en noir et blanc des années 30, alors que maintenant je travaille très souvent avec des photos d'internet qui sont assez laides et de très basse résolution. Il serait impossible de les publier.

LCM: Dans vos dessins, la partie textuelle occupe une très grande place. Presque chaque dessin est accompagné d'un texte ou d'une phrase. Expliquez-nous.

MB: Oui, le texte est essentiel. Cette démarche a commencé avec ce premier travail *Across the Great Channel*. Ces albums photos représentent une vie totalement insouciant et facile: aller à Gstaad skier, faire un pique-nique au Jura, aller à Nürnberg, etc. En revanche les annotations indiquent la deuxième guerre mondiale. Soudain, les dates et les images fonctionnent bizarrement: il ne s'agit plus simplement d'aller à Nürnberg mais d'aller à Nürnberg en 1939. Cet album photo comporte aussi de petits commentaires plutôt étranges tels que «le joli mouton rôti» pour une photo de barbecue. J'ai commencé par copier ces remarques et ensuite j'ai développé le rapport entre le texte et l'image. J'étais fasciné par la violence dans les images et par le fait qu'une image extrêmement banale, en ajoutant deux ou trois indices de contexte,

peut devenir une image à la portée radicalement différente. Le texte sert à apporter cette indication de contexte afin de donner un nouveau point de vue à l'image. Parfois le texte confère aussi une dimension extrêmement émotionnelle à une image qui ne l'est pas, crée un drame, etc. Pour arriver à ce résultat, le travail d'écriture est considérable. Si tout d'un coup me viennent une phrase ou des mots, je les note. J'ai écrit aussi il y a très longtemps, environ une dizaine d'années, un assez long texte et dont je reprends encore souvent des phrases.

LCM: Pour ces indications textuelles utilisez-vous essentiellement votre langue maternelle, le français?

MB: Cela dépend du pays de l'exposition. J'avais fait une exposition au Chili avec *Attitudes*²⁵ et le texte était par conséquent en espagnol. Quand j'étais à Rome, le texte était en italien. Quand je suis en Suisse alémanique, le texte est normalement en allemand. Les textes en anglais sont assez rares. J'avais écrit en anglais pour les *Statements* à Bâle parce que, d'une part, des phrases en anglais me plaisaient et, d'autre part, parce que j'ai pensé au public probablement plus international²⁶. Là c'est en français parce qu'on est au Mamco à Genève.

LCM: La langue n'est donc pas primordiale pour vous. Pourriez-vous concevoir que suivant l'endroit dans lequel un même dessin sera exposé, l'on traduise le texte?

MB: Oui.

LCM: Et pouvez-vous imaginer d'exiger que, dans le cadre de la muséographie, l'on traduise vos textes?

MB: Oui. Il est primordial que le spectateur ait toutes les cartes en main. Sinon cela revient à lui passer une chanson à texte dont il ne comprend absolument pas les paroles. Il serait un peu dommage qu'il n'ait que la musique pour percevoir l'œuvre dans son entier. A chaque fois que j'écris dans des langues étrangères, des amis m'aident ou me relisent.

LCM: Cette règle est également appliquée aux titres d'exposition que vous adaptez au lieu d'exposition, n'est-ce pas?

MB: Oui. Par exemple l'année prochaine, j'aurai une exposition au Kunstmuseum à Saint-Gall et le titre sera en allemand²⁷.

LCM: Cette constance à ancrer le dessin dans une temporalité à travers des dates m'a frappée dans vos œuvres. Expliquez-nous.

MB: Pour les dates, le processus est un peu le même que pour le texte. Elles contextualisent l'image. Elles permettent aussi – même si c'est totalement faux – une sorte d'implication autobiographique. Cela garde cependant toujours un caractère un peu ridicule parce que ces dates sont choisies par rapport à ma propre temporalité (rires). Par exemple, s'il s'agit d'un souvenir d'enfance, j'essaie que cela colle avec ma propre enfance. Si un spectateur imagine que j'ai cinquante ans ou vingt ans, la date devient du coup complètement abstraite.

LCM: En tant que spectateur, on a parfois le sentiment que la date indique la date de réalisation du dessin. Par exemple, un dessin daté de 1982 et qui évoque un souvenir d'enfant donne véritablement l'impression qu'il a été réalisé en 1982. Un peu comme les peintres qui au bas de chaque toile apposent date et signature. Qu'en pensez-vous?

MB: Je crois que ces dates vont, au fur et à mesure que le travail se développe, de plus en plus porter à confusion, parce qu'à peu près toutes les dates se situent entre 1980 et 2004, dans cette période pré-adolescente et adolescente.

LCM: Vous n'avez donc pas instauré un jeu avec cette manière traditionnelle qu'ont les artistes de dater une œuvre?

MB: Non.

LCM: Dans les textes insérés, on retrouve souvent l'utilisation du «je», comme si c'était votre propre voix qui était inscrite dans le dessin. Mais ce «je», de par le contenu de son propos, ne peut pas être vous. Pouvez-vous éclairer ce point?

MB: Le jeu narratif est en effet complexe. Il existe d'abord plusieurs «je»; et ces «je» s'opposent à un «il». Il y a ensuite des temps de verbes totalement illogiques. Le «je» incarne le personnage principal de la série; le spectateur entre dans sa tête et pense avec lui. Quant au

«il», il peut être la même personne – ce «je» –, mais la même personne âgée. Beaucoup de mes œuvres présentent donc le même personnage à plusieurs moments de sa vie. A travers le «je», il a un commentaire direct par exemple sur son enfance et à travers le «il», il a également un commentaire futur sur l'enfant qu'il a été. Ainsi, ce jeu aboutit à des phrases à la conjugaison assez étrange, du type: «Il dira: je ne savais pas ce que c'était». Cela signifie que le personnage saura, dans le futur, en se souvenant, qu'à cette époque il ne savait pas ce que c'était. Ce jeu de dates apporte plusieurs éléments: d'une part, il rend le rapport du «je» assez complexe; d'autre part, il pose une sorte de drame sur ce souvenir-là puisque ce souvenir va être déterminant pour un futur auquel, en tant que spectateur, on n'a pas accès. Une sorte de fatalité avec le futur s'installe par conséquent sur le personnage.

LCM: Les ensembles que vous créez ont un caractère narratif très important. Vous créez des personnages de fiction, qui disent «je», qui disent «il». Est-ce que l'on peut dire que votre travail s'apparente à une démarche de créateur de bande dessinée – sans le cadrage bien sûr?

MB: La narration est effectivement très présente de même que le rapport entre texte et image. Cependant, pour moi, la bande dessinée est plus proche du film, dans le sens où elle comporte un véritable découpage, un scénario et une plus ou moins grande cohérence de l'histoire. Au contraire, dans mes séries, la narration est, comme vous l'avez dit, extrêmement présente mais tellement lacunaire, que le spectateur doit vraiment essayer de la reconstituer – bien qu'il soit impossible de reconstituer toute la narration. Et pour cela il va devoir faire appel à ses souvenirs personnels, à ses propres associations qui peuvent n'être que des associations de formes ou un sentiment. Je me sens plus proche d'une narration poétique que d'une narration romanesque par exemple.

LCM: A rapprocher par exemple des calligrammes d'Apollinaire qui associent dessin et texte²⁸?

MB: Oui, ou même de certains poèmes de Celan dans lesquels on sent une narration qui est à la fois extrêmement plus dense et extrêmement plus lacunaire²⁹.

LCM: Dans les thématiques que vous représentez, j'ai perçu une dominance de la violence. Etes-vous d'accord?

MB: Oui, il y a une certaine forme de violence, c'est certain.

LCM: Vous traitez avec prédilection la période de la deuxième guerre mondiale, de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre, et représentez des scènes assez dures, avec la présence de la mort ou de violences à l'encontre d'enfants. Tout cela apparaît assez pessimiste.

MB: Oui. En fait, c'est justement ce qui m'intéresse. J'ai été frappé dernièrement par l'absence d'humour dans mon travail, hormis quelquefois dans les textes. Mon œuvre est devenue assez dramatique. Les grands dessins parlent de la destruction de l'image, de l'image qui s'effrite sous nos yeux. De même, tout ce livre sur la masculinité et l'identité sexuelle, cette relation entre l'histoire personnelle et l'Histoire³⁰. Tout mon travail s'articule maintenant autour de ces deux ou trois thèmes.

LCM: Cela correspond-il à votre état d'esprit en général?

MB: J'imagine que ce doit être le cas (rires). Cependant, faire une relation entre la vie personnelle et l'œuvre reste quelque chose de compliqué. Je ne saurais pas l'interpréter. Evidemment le lien existe, mais je n'ai pas du tout eu une vie dramatique ni une enfance malheureuse ni même des dépressions chroniques (rires). Il s'agit simplement de quelque chose qui me touche davantage.

LCM: Par rapport au public et à la réaction que vous souhaitez susciter, avez-vous envie de choquer le spectateur ou de le rendre attentif à certaines inégalités ou injustices?

MB: Je pense en général assez peu au public. J'essaie de construire une production qui avant tout me stimule moi-même. Dans un deuxième temps effectivement, celui de la réalisation du travail, je prends en compte que le public doit pouvoir l'investir de la manière la plus efficace possible. Mais le public n'intervient pas quant au choix des sujets. Il a davantage un impact sur la façon dont je présente les œuvres. Par exemple, pour les ensembles, la sélection des blocs se fait en fonction de la lisibilité du travail. Je m'efforce de les organiser de la manière la plus claire pour que le spectateur puisse facilement repérer les dessins qui se répètent, voir ce qui est important, etc. Cependant, je ne fais jamais une œuvre dans l'intention de choquer le public. D'abord, on ne sait jamais au préalable quelle sera sa réaction. Je suis toujours étonné de ce qui choque le spectateur (rires). Et le public incarne une entité bizarre parce que chaque personne qui le compose peut ressentir quelque chose de différent.

LCM: Toujours dans cette idée de violence, vous avez repris dans la série *Les vingt-quatre Caprices*³¹ la série *Los Caprichios* de Goya³². Vous faites donc explicitement référence à un célèbre peintre de la fin XVIII^e et du début XIX^e siècle...

MB: C'est assez curieux parce que, bien que la référence à Goya soit évidente, ce n'est pas celle à laquelle j'ai pensé lorsque j'ai choisi ce titre. Je connaissais et j'aimais beaucoup ces séries de gravures; je n'ai donc pas entamé ce travail en étant vierge de cette influence. Mais j'écoutais alors les *Vingt-quatre Caprices* de Paganini³³. Du reste, c'est en référence à cette œuvre que ma série s'intitule *Les vingt-quatre Caprices*, bien qu'ils ne soient qu'au nombre de dix. En écoutant cette musique, j'ai remarqué des sonorités extrêmement déplaisantes, ce qui m'a amené à penser que le compositeur qui a créé cette musique a dû procéder d'une manière très personnelle, uniquement pour lui-même. J'étais dans mon atelier d'Amsterdam et je me suis demandé quelles images, moi, je pouvais dessiner dans une démarche également uniquement personnelle, des images un peu cruelles et un peu drôles – notez que dans le dessin je ne porte aucun jugement moral (évidemment si cette œuvre avait été un film, cela aurait eu d'autres implications). J'ai donc essayé d'inventer de petites scènes à usage privé. A ce moment-là, j'ai eu un entretien avec Bernard Frize³⁴ peintre à la Rijksakademie, pour lui montrer mon travail. Il n'était pas convaincu et m'a demandé si je n'avais rien d'autre à lui présenter. Au début, je ne voulais pas montrer ces *Caprices*. Je lui ai raconté que j'avais commencé ce travail mais que je ne savais pas du tout quoi en faire. Il a apprécié mes dessins et m'a encouragé à en tirer absolument quelque chose. Ces premières esquisses se sont finalement développées en un papier peint. J'ai sélectionné quatre scènes que j'ai sérigraphiées en tout petit, en bleu – le même bleu que les papiers peints de chambre de garçon. De loin, on ne perçoit pas les motifs et ils apparaissent seulement quand on s'approche. Toutefois, le succès n'a pas été au rendez-vous: aux Pays-Bas, les gens trouvaient cela assez grinçant mais néanmoins rigolo; par contre, au sud de l'Italie, cela a mal passé. Les gens croient toujours que c'est autobiographique ou alors que, puisqu'on montre une image, on ne la dénonce pas mais on la cautionne.

LCM: On a parlé de Goya. Vous évoquez aussi clairement Heidegger dans certaines œuvres³⁵. Avez-vous des figures tutélaires qui vous ont marqué, qui vous ont influencé?

MB: Oui, il y en a beaucoup. C'est rarement l'œuvre en entier mais des images, des choses que j'ai vues et qui me restent. Cela va d'artistes comme Rodney Graham³⁶, qui fait principalement du film et de la vidéo, à Luc Tuymans³⁷, qui est peintre. Et aussi beaucoup de peintres du passé: Cranach, Brueghel, Holbein. J'aime bien la renaissance allemande et italienne. Toutes ces images persistent et vivent avec nous. D'un point de vue stylistique, j'apprécie les dessins de William Kentridge³⁸, mais j'avais déjà adopté ma manière de dessiner avant de connaître son travail. Il n'utilise que le fusain mais pratique aussi la technique de l'effacement. Evidemment, on peut percevoir dans mon œuvre toutes sortes d'influences.

LCM: Est-ce important pour vous de vous inscrire dans une tradition artistique et culturelle, dans une certaine continuité?

MB: Il n'est pas nécessaire que ce soit le cas d'une manière active, mais je m'y inscris parce que je suis le résultat du passé et des façons de voir du passé. Je remarque par exemple que, par rapport à ce que je disais plus tôt sur la création des images, Francis Bacon³⁹ dit probablement la même chose dans ses interviews et probablement que beaucoup d'autres peintres tiennent la même discours. Je pense que ce qui est stimulant aujourd'hui, c'est d'essayer d'associer des images et des faits que l'on n'avait pas l'habitude de voir ensemble. Le motif et le sujet ne sont pas des choses infinies de toute façon.

LCM: Est-ce que des personnes ont marqué particulièrement votre parcours ou ont eu une incidence particulière?

MB: Oui, je pense notamment à Alexia Walther et à Shahryar Nashat, puisqu'on s'est connus avant les beaux-arts. Shahryar a été mon premier spectateur et mon premier interlocuteur. J'ai toujours parlé des projets avec lui et son avis a été vraiment primordial. Bien sûr, il y en a d'autres et notamment des personnes proches – même si elles ne font pas partie du milieu de l'art – avec lesquelles je teste mes travaux. Je leur demande systématiquement leur point de vue.

LCM: Vous parlez de reconnaissance. Vous avez reçu cette année le prix Manor⁴⁰, qui débouche sur cette exposition au Mamco. Les prix et les bourses ont-elles une répercussion autre que financière sur votre production?

MB: C'est important dans le sens où j'investis beaucoup d'énergie pour que mon travail existe. Donc l'essentiel n'est pas vraiment de recevoir une bourse ou un prix, mais que cette œuvre puisse intéresser certaines personnes. J'aime exposer le travail et le confronter au public. C'est quelque chose de vital. J'aurais de la peine à faire un travail et à le laisser dormir dans un grenier. Je garde certains dessins pour moi, mais ils n'ont rien de différent des autres. Parfois, ce ne sont même pas les meilleurs. Simplement quelque chose dans le dessin qui m'interpelle et que je vais pouvoir réutiliser, et je veux pouvoir me référer toujours à l'original.

LCM: Vous avez reçu entre autres le Prix fédéral d'art à trois reprises⁴¹. Avez-vous ressenti par la suite une pression spécifique, par exemple celle de devoir absolument continuer à faire aussi bien?

MB: Cela relève davantage d'une ambition personnelle: j'espère toujours faire mieux. Je veux de plus en plus développer le travail, développer certains aspects techniques, être capable de faire toujours plus de projets différents, etc. Ces bourses fédérales sont primordiales parce qu'elles permettent de faire connaître et de diffuser l'œuvre. Et cela fonctionne! Ce système en Suisse se révèle vraiment efficace.

LCM: Vous avez en ce moment une exposition personnelle au Mamco, cette automne une autre à Saint-Gall. En Suisse, vous jouissez maintenant d'une reconnaissance forte.

MB: Oui, en Suisse, tout d'un coup cela commence à bien marcher. A quoi cela tient, je ne le sais pas.

LCM: Est-ce important pour vous?

MB: Oui, cela compte d'être soutenu parce qu'on se sent ainsi moins seul et on se dit que ce que l'on crée a une certaine qualité.

LCM: Parmi vos objectifs, y a-t-il un endroit dans lequel vous rêvez d'exposer ou une personne avec laquelle vous rêver de collaborer?

MB: Non, je n'ai pas de but de ce type, mais uniquement des buts de travail. J'ai envie par exemple de développer les diaporamas. A Genève, je présente ainsi une sculpture de cire⁴² et

j'ai envie de continuer dans cette direction, d'essayer d'autres matériaux. Mes objectifs se concentrent sur le travail parce que l'objectif de carrière est incontrôlable. S'il y a deux ans je m'étais fixé pour but d'exposer au Mamco, il ne se serait peut-être jamais concrétisé, alors qu'un concours de circonstance a permis que naisse cette exposition. Et avouons que je ne saurais pas comment faire pour réaliser cet objectif. Ce qui m'intéresse vraiment dans cette pratique artistique, c'est de *faire* le travail. Et ensuite, je me dis que si j'arrive à créer un œuvre la plus complexe, la plus stimulante, etc., j'aurai peut-être davantage de chances de pouvoir l'exposer dans des lieux intéressants. Voilà ma logique. Il en va de même pour les gens. Je les ai toujours rencontrés soit par des amis artistes, soit par le travail. Mais je n'ai pas cette facilité à aller à un vernissage où je ne connais personne et à rencontrer dix inconnus. Je crois aussi qu'à un moment donné il faut connaître ses limites et se concentrer là où sont nos forces.

© SIK-ISEA. Les interviews seront cités comme suit: *Interview de Marc Bauer par Laurence Cesa-Mugny, 23 octobre 2009, SIK-ISEA.*

-
- ¹ 1990–1994.
- ² Ecole supérieure d'arts visuels, Genève, 1995–1999.
- ³ Shahryar Nashat (*1975): artiste suisse. Vidéo et installations.
- ⁴ Residency 2002 et Residency 2003, Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam.
- ⁵ *Easte of fame and making art for the future*, Seedamm-Kulturzentrum, Pfäffikon, 5.11.1999–5.12.1999.
- ⁶ *Marc Bauer. Archeology*. Attitudes, espace d'arts contemporains, Genève, 10.2.2001–24.3.2001.
- ⁷ 2004–2005.
- ⁸ Istituto svizzero di Roma, Rome, 2005.
- ⁹ Silvie Defraoui (*1935): artiste conceptuelle suisse.
- ¹⁰ *Beijing Atelier von der GegenwART Stiftung*, Kunstmuseum Bern, Berne, 2006.
- ¹¹ Christian Vetter (*1970): peintre suisse.
- ¹² Jean-Philippe Freymond (*1961): plasticien et biologiste suisse.
- ¹³ Prix fédéral d'art 2001, 2005 et 2006.
- ¹⁴ *Marc Bauer. Eine kleine Geschichte der Infamie*, Galerie Nicolas Krupp, Bâle, 2.9.2005–29.10.2005.
- ¹⁵ *Marc Bauer. History of Masculinity*, Attitudes, espace d'arts contemporains, Genève, 1.2.2007–3.3.2007.
- ¹⁶ Alexia Walther (*1974): artiste suisse. Vidéo, photographie et dessin.
- ¹⁷ Abandon de la vidéo depuis 2006, du moins pour les pièces exposées publiquement.
- ¹⁸ *Marc Bauer. Premier conte sur le pouvoir*, Musée d'art moderne et contemporain [mamco], Genève, 28.10.2009–17.1.2010.
- ¹⁹ *Skelet Haus*, 209, diaporama.
- ²⁰ *Tierwelt*, *Schweizer Zeitschrift für Tiere und Natur*, hebdomadaire publié à Zofingen.
- ²¹ *Monument*, 2009, 20 dessins, crayon gris et noir sur papier, 32 cm x 45 cm.
- ²² *Le Cuirassé Potemkine*, film soviétique muet de 1925, réalisé par Sergueï Eisenstein.
- ²³ *Lustre*, 2009, dessin, crayon gris et noir sur papier, 202 cm x 142 cm.
- ²⁴ Marc Bauer, *Across the Great Channel*, photographies de Charles Bauer et texte de Daniel Kurjakovic, Zurich: Memory/Cage Ed., 2000.
- ²⁵ *Buenos días Santiago – une exposition comme expédition*, Museo de Arte contemporáneo, Santiago de Chile, 13.12.2005–22.1.2006.
- ²⁶ *Swiss Art Awards 2006*. Messe Basel, Bâle, 13.6.2006–18.6.2006 notamment.
- ²⁷ *Marc Bauer. Totstell-Reflexe*, Kunstmuseum St.-Gallen, 2.10.2010–16.01.2011.
- ²⁸ Apollinaire, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre, 1913–1916*, 1918.
- ²⁹ Paul Celan (1920–1970): poète et traducteur roumain, de langue allemande et naturalisé français.
- ³⁰ *Marc Bauer. History of Masculinity*, cat. exp., Genève: Attitudes, 2007 (voir note 15).
- ³¹ *Les vingt-quatre Caprices*, 2003, crayon gris et noir sur papier, 21 cm x 29.7 cm.
- ³² Francisco de Goya, *Los Caprichos*, série de 80 aquatintes, 1797–1798.

³³ Niccolò Paganini, *24 Capricci per violino solo, op. 1*, 1802–1817.

³⁴ Bernard Frize (*1954): peintre français.

³⁵ Par exemple, *Abendland*, le quatrième chapitre du catalogue d'exposition *History of Masculinity*, qui fait explicitement référence au texte *Abendland* de Martin Heidegger (1889–1976), philosophe allemand.

³⁶ Rodney Graham (*1949): artiste conceptuel canadien.

³⁷ Luc Tuymans (*1958): peintre belge.

³⁸ William Kentridge (*1955): artiste sud-africain.

³⁹ Francis Bacon (1909–1992): peintre britannique expressionniste.

⁴⁰ Prix Manor 2009.

⁴¹ Prix fédéral d'art 2001, 2005 et 2006.

⁴² *Anvil*, 2009, cire et acier, 45 cm x 32 cm x 163 cm.