



FRANCK SCURTI

MUSÉE NATIONAL PABLO PICASSO
LA GUERRE ET LA PAIX
Vallauris

FRANCK SCURTI

Commissaire de l'exposition :
Maurice Fréchuret

Exposition du 16 janvier
au 20 mars 2009

Musée national Pablo Picasso,
La Guerre et la Paix
Vallauris



Musées nationaux
chagall
du XX^e siècle
FLEGER
des Alpes-Maritimes
Picasso





UN MATÉRIALISME CONCEPTUEL

PAR THIERRY DAVILA

La logique des variations est essentielle dans le travail de Franck Scurti et cela dès ses œuvres les plus anciennes. Ainsi, en 1994, a-t-il conçu une série de chaises (*Chairs*) qui sont une exagération spatiale et matérielle de couvercles de boîtes de conserve dépliés. Neuf copies de ce mobilier utilisable et franchement décalé dans son esthétique existent, exemplifiant à chaque fois le geste de l'artiste et celui des artisans qui ont travaillé avec lui pour le transformer en un objet doté d'une fonction surprenante par rapport à son usage premier. En 1998, le bonneteau, un jeu de rue illégal, a fourni à l'artiste le moyen de procéder à un autre type de variations. Pour gagner, il suffit au parieur de découvrir lequel de trois disques en caoutchouc noir maniés par un joueur qui tente de tromper celui qui a misé de l'argent, possède à son revers une pastille rouge. Scurti a choisi de montrer ces trois cercles sur fond de papier journal, chaque exemplaire du jeu de bonneteau ainsi mis en espace étant encadré et accroché sur une cimaise, comme un tableau ou un dessin. Le cadre présenté propose un visage possible d'une addition de combinaisons formelles pratiquement infinies dans leur spatialisation. Dans *De l'origine du monde jusqu'à nos jours*

(2005-2007), une noix sert d'embrayeur et de sujet principal à une série de dessins qui, du big bang à aujourd'hui, retrace quelques unes des étapes majeures de l'évolution cosmologique du monde de même qu'elle en interprète certains des symboles ou des mythes. La coquille de noix constitue pour chacun des quarante-quatre graphiques de la série un leitmotiv qui se retrouve mis en situation d'une manière chaque fois singulière, donnant à penser qu'elle pourrait susciter une quantité innombrable d'images et de représentations. Là aussi, l'œuvre explore la circulation plastique d'une forme donnée. Plus récemment encore, c'est-à-dire au cours de l'été 2008, Scurti a réalisé plusieurs encres sur papier – huit au total – titrées *Bridget's Comb*. Comme la désignation de ce travail le donne à penser, cette nouvelle série est un hommage à l'artiste britannique Bridget Riley. Chaque dessin est composé d'un peigne noir, objet readymade intégré dans l'œuvre dont s'échappent des formes géométriques noires – des manières de volutes - elles aussi réalisées à la façon des peintures abstraites et géométriques de Riley. Un petit exercice de virtuosité plastique et d'admiration pas si fréquent que cela dans le travail de Scurti. Dans la même période (juillet 2008), l'artiste a conçu des *Daily Drawings* qui, comme le nom de cette nouvelle série l'indique, sont des dessins réalisés quotidiennement pendant une semaine sur une feuille de papier finement quadrillée au crayon par Scurti lui-même. Parcours chacun de trois cercles noirs réalisés avec une bombe aérosol, ils sont titrés en fonction de manchettes prises dans la presse du jour,

façon de souligner un ancrage dans la quotidienneté essentiel à l'univers de l'artiste. La série de céramiques réunies sous l'intitulé *Empty Worlds* réalisée pour le musée de Vallauris s'intègre exactement dans cette exploration de la répétition qui traverse régulièrement l'art de Scurti. Une quarantaine de pièces au total la constituent et toutes ne seront d'ailleurs pas montrées dans l'exposition du musée. Si un indéniable air de famille réunit l'ensemble de ces œuvres, chacune reste profondément et absolument unique dans son genre. Car les règles de la série, ses rigueurs, ne valent pour Scurti que parce qu'elles lui permettent de produire des exceptions, d'inventer des cas qui font et qui sont la série comme telle.

Tout se passe en effet ici comme si le protocole déviait fatalement à un moment donné de son possible devenir industriel pour être le prétexte à la mise en valeur de l'imprévisible, de ce qui déborde le cadre mais que ce dernier rend néanmoins possible, qu'il favorise. Loin d'être un outil propice à la domination de la logique du même, il est au contraire un embrayeur pour défaire la loi des séries c'est à-dire le pur et simple relevé de la répétition, de l'égalisation morphologique à l'œuvre. *Empty Worlds* s'annonce ainsi comme une suite de variations qui auront permis à l'artiste, en suivant une seule et même idée, de *délirer* – de sortir du sillon tracé – tout en restant aux prises avec la matière elle-même, de délirer à partir de la matière, dans la matière faisant de celle-ci un moyen privilégié de manipulation de l'accident, de l'incident, un moyen privilégié pour



matérialiser l'inattendu, l'événement. Ainsi Scurti a-t-il substitué à la logique formelle de la série, la logique matérielle de l'exception comme série, comme variation potentiellement infinie. Une sorte d'empirisme guidé, tramé par une loi sans loi, fait finalement de *Empty Worlds* un parfait exemple de ce que l'artiste lui-même qualifie de « matérialisme conceptuel ».

On aura compris que pour Frank Scurti la loi des séries est la loi de l'exception : à la différence du minimalisme américain - pour prendre un exemple dans lequel la sérialisation est omniprésente - qui utilise la répétition et la modularité pour produire une homogénéité morphologique dont découle une saisie globale, non détaillée, de l'œuvre, Scurti répète ou suit des protocoles essentiellement pour explorer les écarts qu'ils rendent possibles, les tensions entre chaque geste accompli, entre le résultat de chaque procédure réalisée. Un jeu qui lui permet de faire apparaître de nouveaux détails au sein du schéma initial, de nouveaux glissements ou de nouvelles extensions de ce que la trame première rend finalement possible pour si peu qu'elle soit rigoureusement travaillée c'est-à-dire rigoureusement suivie jusque et y compris dans ses *déplacements*. *Empty Worlds* apparaît ainsi comme une exploration de l'exception, une exploration matérielle de l'écart qui se loge souvent au cœur de la loi des séries, au cœur de tous les protocoles et de toutes les répétitions. En regardant chacune des vingt-cinq céramiques montrées à Vallauris, on ne fait en réalité que mesurer

l'incroyable, l'inépuisable possibilité de devenir logée au sein de la matière qu'un cadre d'opération défini à l'avance permet de mettre en valeur, de parcourir, donnant ainsi, à partir d'un nombre réduit, d'un nombre compté d'opérations accomplies et *réalisées*, l'idée d'une métamorphose matérielle potentiellement sans terme. Un héraclitéisme foncier traverse ces variations de formes posées au sol. Il y a ici, plus clairement que dans les autres séries qui traversent le travail de Scurti, une alliance particulièrement féconde entre la rigueur d'un plan de conduite et le pouvoir irrégulier de l'événement, un dosage entre ce qui serait finalement de l'ordre du concept (de la loi formelle, de la règle abstraite) et de l'ordre du matériel (de la cristallisation réelle d'un geste manifestant une idée ou bien la traduisant, l'inventant, la tenant à bout de bras). Et si, comme nous l'avons déjà indiqué, Frank Scurti se qualifie volontiers de « matérialiste conceptuel », *Empty Worlds* apparaît comme l'œuvre qui, depuis le tout début de son travail, spatialise le mieux cette définition de l'artiste. Loin donc du ciel éthéré dont on considère - en une manière de réflexe platonicien - qu'il est le lieu de résidence du concept, Scurti en fait une donnée opératoire indissociable de son incarnation dans une configuration physique - et en cela il est proche de l'univers aristotélicien. Bien plus, la malléabilité de la céramique pendant sa phase de modelage transforme l'idée de la fabrication en un système lui aussi porteur de souplesse, de labilité : l'efficacité du concept s'éprouve aussi dans la plasticité qu'il rend non seulement possible mais dont il est lui-même également, et



jusqu'à un certain point, intrinsèquement dépositaire, dont il est lui-même la preuve. Comme la matière, le concept bouge, s'adapte, se développe et se métamorphose. Il *prend forme*.

La logique matérielle que Frank Scurti invente et parcourt en même temps, qu'il invente en la parcourant, est un matérialisme de la distinction : il s'agit toujours de suivre une ligne (40 céramiques composant *Empty Worlds* élaborées selon un seul et même profil) pour se perdre dans ses écarts, dans ses indisciplines (aucun exemplaire d'*Empty Worlds*, pourtant identifiable comme faisant partie de la série, ne peut se substituer à un autre). Tel est en effet le cœur des opérations constituant ce matérialisme conceptuel : elles sont inassimilables à une logique rigoureusement formelle, elles sont un moyen d'explorer la matière c'est-à-dire qu'elles ne sont jamais abstraites. Un conceptualisme concret, voilà, aussi, ce que propose Scurti. Cela se traduit également dans son désir de « liquider la notion de symbole ou de métaphore », c'est-à-dire dans la façon qui est la sienne d'être au plus près du mouvement d'émergence du sens, parfois insignifiant, souvent dérisoire, au plus près de la logique de réalisation d'une configuration inventée, et de la laisser paraître. « Liquider la notion de symbole ou de métaphore » : Scurti avance cette déclaration d'intention à propos de *De l'origine du monde jusqu'à nos jours* (2005-2007), une série de quarante-quatre dessins dont le point de départ et la forme principale sont constitués par une coquille de noix. Il en explore tout au long de ces graphiques l'aléatoire insertion dans une logique cosmologique et

mythologique. Mais il s'agit là plus que d'une déclaration circonstancielle : cette phrase indique la situation théorique et plastique dans laquelle Scurti maintient bien souvent son travail. *Empty Worlds*, par exemple, est tout sauf une œuvre métaphorique, une série qui explorerait la puissance d'effectuation du symbole. Elle se présente au contraire comme la réalisation matérielle d'une expression qui devient ici une opération concrète.

Chaque céramique réalisée est en effet entourée d'une ceinture serrée qui détruit la régularité et la stabilité du volume façonné en lui donnant un autre profil, une autre assise, une nouvelle identité. Se serrer la ceinture : cette expression commune est ici prise au pied de la lettre ou plus précisément au pied de la forme, chaque « amphore » produite en proposant une matérialisation possible, une stricte incarnation. Et il n'y a rien de plus à trouver ici qu'une série de variations développées à partir de cette phrase suivie à la lettre qui devient alors d'abord et avant tout non pas un symbole réalisé, non pas la métaphore d'une restriction mais un embrayeur de gestes, de procédures et d'enchaînements formels.

Le symbole illustre quelque chose (une intention, un geste, une idée). *Empty Worlds* n'expose que la propre immanence de la matière - et des gestes qui la façonnent - à elle-même. De ce point de vue, l'œuvre n'a rien à dire, elle n'a rien à proclamer, et c'est là le plus grand hommage que l'on puisse lui rendre : en annihilant le bavardage, elle s'écarte de toutes les intentions qui pourraient amener le spectateur à ne pas *regarder* ce qu'il a sous les yeux et à

préférer au constat matériel de l'infini possibilité de devenir de la terre travaillée celui de la fuite dans un récit plaqué. Ici, comme toujours dans son travail, Scurti montre son aptitude à produire de l'immanence, à produire du sens en acte, il démontre son aptitude à s'en tenir à une pensée concrète (Lévi-Strauss aurait parlé d'une science du concret) et son habileté à circuler dans une logique matérielle liée à l'existence d'un protocole choisi. Il n'y a rien de plus à voir que ce que l'on a sous les yeux : cette intention, loin d'être une facilité ou une réduction de l'œuvre et du travail de l'art est, bien au contraire, d'une difficulté et d'une rigueur certaines. Vivre et travailler dans l'immanence, vivre et travailler l'immanence : voilà ce que *Empty Worlds* spatialise, voilà ce qui est ici matérialisé.

Bernard Palissy, un des plus grands céramistes français de l'histoire qui, au XVI^e siècle, redécouvrit seul le secret de la cuisson des poteries émaillées, se qualifiait d'« ouvrier de terre ». L'art contemporain offre peu d'exemples d'artistes qui se sont essayés à devenir de tels ouvriers. Parmi les plus brillants d'entre eux, on peut citer le cas de Gabriel Orozco. En 2002 avec *Cazuelas (Beginnings)*, Orozco a produit 71 poteries (des vasques de différentes dimensions plus ou moins évasées) dont chacune semble proposer une expérience technique unique. Difficile ici de parler de série tant chaque exemplaire est refermé sur sa propre matérialité dont rien ne masque les conditions de



constitution (des traces de cuisson sont volontairement apparentes sur les surfaces cuites orangées). Il s'agit plutôt d'une collection de récipients qui aurait pu être accumulée au fond de quelque habitation archaïque. Tout se passe comme si la technique utilisée voulait masquer l'habileté technique pour un résultat alliant le savoir-faire et le hasard, une façon pour Orozco, comme l'a souligné Benjamin Buchloh, de se défaire d'une logique productive célébrant la réussite artisanale pour détourner cette dernière de la perfection de la forme et d'une clôture visuelle programmée¹. Il est tentant de comparer *Cazuelas (Beginnings)* et *Empty Worlds*. Dans le second exemple, Scurti ne tente en aucune manière de masquer l'habileté technique mise à sa disposition par un potier professionnel pour produire cette série de céramiques. Il rajoute même une dose de préciosité à la forme finalement obtenue : recouverts d'un pigment doré, les intérieurs de toutes ces amphores participent d'une certaine idée de la perfection et de la valeur d'un objet. Cependant, Scurti ne peut se satisfaire d'un bel artefact ou plus exactement son travail, s'il peut accepter les contours séducteurs d'une réussite formelle, ne les fétichise pas. Le coup de ceinture final est là pour faire basculer la forme artisanale, et sa possible utilisation domestique, dans le domaine de l'absurde et de la fonctionnalité ruinée pour faire apparaître la forme elle-même et elle seule. Si Orozco nie d'emblée la logique policée de la production artisanale, Scurti se loge dans son rythme et, par un

geste qui semble avoir été accompli à la dernière minute, la retourne dans le domaine de l'unique et du cas par cas. Ce qui devient précieux – signifiant – est tout autant l'aspect de la configuration elle-même – sa dorure – que son indiscipline ici installée dans l'état final de la configuration obtenue. Mine de rien, ce geste de destruction posé comme un acte de production proclame que la logique matérielle a toujours le dernier mot ou plus précisément que l'idée de la fabrication est toujours débordée par ce que la matière peut en faire, par ce qu'elle peut brouiller et rejouer, jusqu'à la dernière seconde, du protocole prévu. Et cela y compris lorsque le savoir-faire artisanal a été manifestement mobilisé.

La céramique est un objet parfait pour un matérialiste conceptuel. Par sa plasticité elle permet de traiter l'idée comme une matière et de ramener la matière au plus près de ce que l'idée veut en faire. Une plasticité généralisée. Dans *Empty Worlds* cependant, cette plasticité dépend d'une formule dont Scurti éprouve à la lettre toutes les ressources plastiques : se serrer la ceinture. Son traitement littéral qui ne donne lieu ni à une œuvre platement littérale ni à une œuvre symbolique est proche en réalité d'une transformation de l'expression en un readymade. Précisons : créé pour la première fois par Marcel Duchamp en 1913, le readymade est un objet tout fait envisagé pour lui-même comme une configuration artistique. Son signalement

dans les lieux de l'art, largement postérieur à son invention, en fera le moyen d'une extension du domaine de la plasticité à des productions auparavant non liées à ce champ. Scurti sait l'apport indéniable du readymade à l'art moderne et actuel. Il en connaît aussi les limites et souligne volontiers ses distances par rapport à une utilisation actuelle et abondante de l'invention duchampienne. Cependant, son œuvre est traversée par des références nombreuses à celui qui, dans certaines de ses correspondances, signait volontiers Duché. En 2001, la vidéo *Amnesic Cinema*, par exemple, reprend le titre du fameux film de Duchamp, Man Ray et Marc Allégret réalisé en 1926, *Anemic Cinema*. La même année, une photo titrée Ready Dead reprend elle aussi en titre un terme duchampien célèbre, le readymade. L'œuvre joue d'ailleurs sur l'existence du déjà là et sur le motif choisi pour être représenté : une tête de mort, qui apparaît lorsque le photographe bouge avec son appareil le long d'une façade, devient le sujet readymade de l'image construite. Enfin, en 2006, Scurti a fait construire un ensemble de pièces qui sont des devantures de commerces, dotées de leurs enseignes, rabaisées et miniaturisées (*Commerces, Crousti Dej, Boucherie familiale*) de même qu'il a utilisé dans *Les reflets* (2004) des enseignes lumineuses déformées. Or Duchamp est probablement le premier artiste à avoir employé une enseigne de magasin dans son travail d'artiste. En 1960, pour l'exposition *Surrealist Intrusion in The Enchanter's Domain* réalisée avec Breton à New

York aux galeries d'Arcy, il utilise une carotte de tabac, l'enseigne française des bureaux de tabac, à l'entrée de l'espace d'exposition. Simultanément il met ce signe visuellement marqué sur la couverture du catalogue de la manifestation. Par la façon dont elle traite l'expression qui en est l'embrayeur formel, la série *Empty Worlds* est aussi une manière d'hommage à Duchamp et à ses readymades : ici, comme dans l'objet *tout fait*, c'est une formule saisie telle quelle, readymade, qui fait œuvre, c'est une portion de phrase qui est utilisée pour ce qu'elle est semblable en cela à l'objet readymade qui apparaît simplement pour ce qu'il est sans aucune autre forme de parure. Scurti prend ici le langage au pied de la lettre comme le readymade prend l'artefact au pied de la forme. Et de même que Duchamp aura, par son invention décisive, encouragé l'apparition d'une multiplication d'objets tout faits dans le domaine de l'art – sans compter l'inflation de commentaires à laquelle son opération aura aussi donné lieu –, de même Frank Scurti aura donné dans une série limitée de céramiques à l'indéniable présence physique l'idée de l'infini.

NOTES :

1 Benjamin H.D. Buchloh, « Gabriel Orozco : Sculpture as Recollection », *Gabriel Orozco*, Londres, Thames & Hudson, pp 194-199.



Franck Scurti

Né à Lyon en 1965.

EXPOSITIONS PERSONNELLES (sélection)

2009 Musée Picasso, La guerre et la paix, Vallauris / *Replication*, Le Creux De l'Enfer, Thiers

2008 *Empty world*, Galerie Anne de Villepoix, Paris

2007 *Liverpool jackpot*, Liverpool Biennial, Liverpool, England / *What is public sculpture?*, Magasin CNAC, Grenoble, France

2006 *Air-mess*, Hermes Shop window, Tokyo, Japan

2005 *Who? What? Why? How? When? Where?*, Galerie Anne de Villepoix, Paris / *Who? What? Why? How? When? Where?*, Galerie de Multiple, Paris

2003 *Trottoir gris / mur blanc*, Galerie Jacky Strenz, Berlin, Germany / *Before and After*, Kunsthhaus Baselland, Muttenz Basel, Switzerland

2002 *Before and After*, Palais de Tokyo, Paris / *Before and After*, Centre National de la Photographie, Paris / *Tractatus Logico-Economicus*, Galerie Anne de Villepoix, Paris / *Flags Vision*, Frac Basse-Normandie, Caen

2001 *Café Erika*, E.N.S.B.A, Brest

1999 *The City is not a Tree*, Affichage sauvage, Paris

1998 *Street Credibility*, Centre d'art contemporain Le Parvis, Pau

1997 *Chicago / Flipper*, "CCC", Tours / *Dirty car*, Galerie Anne de Villepoix, Paris

1996 *Mobilis in Mobili*, Espace Jules Verne, Brétigny-Sur-Orge

1994 *I want to go home!*, "Etablissement d'en face", Bruxelles, Belgique

1993 *Plan B*, Galeries Contemporaines, Centre Georges Pompidou, Paris

1992 Athénéum, Dijon

EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection)

2009 *Flower power*, Craa. Centro di ricerca arte attale Villa Giulia, Verbania, Italie / *Unsustainable Art, Faux Jumeaux*, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK) Gand, Belgique / *Return to the Fonction*, Des Moines Art Center, Des Moines, & Madison Museum of Contemporary Art Madison, USA / *Dream and Matter*, Dos de Mayo Art Center, Madrid, Espagne / *Sculpteurs de trottoir. Autour de Raymond Hains*, Le Quartier, Quimper

2008 *A meeting between the tragic and the funny*, Middelheim Museum, HesseHuis, Anvers, Belgique / *Translation*, Musée d'art Contemporain, Moscou, Russie / *Trace du sacré*, MNAM Centre Georges Pompidou, Paris / *Comme le verre à travers le soleil, autour de Raymond Hains*, Domaine Départemental de La Garenne Lemot, Gétigné-Clisson / *Regarde de tous tes yeux, regarde ! L'art contemporain de Perec*, Musée des Beaux-Arts de Nantes / *Dripsy*, Galerie Olivier Robert, Paris / *GO GOLF (after Tron)*, Galerie Commune, Tourcoing

2007 *No, future*, Bloomberg Space, Londres, Angleterre / *Airs de Paris*, Centre Georges Pompidou, Paris / *Footnotes on Geopolitics*, Market and Amnesia' 2nd Biennale de Moscou, Russie / *L'Homme nu - Volume 1/3 : Allures Antropomorphes*, Maison Populaire de Montreuil / *Joke, Satire, Irony and Serious Meaning*, Triennial Murska Sobota, Slovénie / *Sweet'art*, Parcours Saint-Germain-des-Prés, Paris / *Full Beam*, Cité de l'automobile, musée National - Collection Schlumpf, Mulhouse

2006 *Fußball goes art*, Kunsthalle Wien, Autriche / *Confini- boundaries*, MAN_ Museo d'Arte Provincia di Nuoro, Italie / *La Nuit Blanche*, Paris / *Capolavoro*, Palazzo di Primavera, Terni, Italie / *Peintures – Malerei*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Allemagne / *Yvonne's Window*, Copenhague, Danemark / *Retour de Chine*, Les Abattoirs, Toulouse / *La Force de L'Art*, Grand Palais, Paris / *De l'origine du monde à nos jours*, Galerie Jacky Strenz, Frankfurt, Allemagne

2005 *Playgrounds and Toys*, Hangar Bicocca, Milan, Italie / *Faire signe*, La Crieé Centre d'Art Contemporain, Rennes / *Radiance, City project*, Glasgow, Angleterre / *Spirit of Dada*, Art Attitude, Nancy / *Go inside*, 3th Tirana biennale, Tirana, Albanie / *La couleur ? quoi d'étonnant !* Biennale d'art Contemporain de Sélestat / *Echos d'époque*, Musée des Beaux-arts, le Château, Caen / *Paris à Shanghai, Trois générations de photographes Français*, Musée des Beaux-Arts de Shanghai, Chine / *Car race*, Cinemathek, Filmhuset, Stockholm, Suède / *Cologne Art Fair*, Galerie Jacky Strenz, Cologne, Allemagne

2004 *El arte como va, el arte como viene*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, Espagne / *D'un pas... l'autre, Fabriqué en Chine*, Jinan, Shandong, Chine / *Stock zero (Opera)*, Museum of Contemporary Art, Bucarest, Roumanie / *Divine heroes. Sport-Kult + Kunst*, Miinoriten Kultur, Graz, Autriche / *In Extremis*, Le Printemps de Septembre, Toulouse / *In the beginning there was the journey*, XXXVIII Biennial of Pontevedra, Espagne / *21th World Wide Video Festival*, Amsterdam, Hollande / *Genesis*, Domaine de Pommery, Reims / *Les Afriques*, Lille 2004, Lille / *Dessins et des autres*, Galerie Anne De Villepoix, Paris / *Playgrounds & Toys*, Manufacture des œillets, Ivry-sur-Seine / *Audiolab 3*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Allemagne / *Group show*, Galerie Anne de Villepoix, Paris / *Pour les oiseaux*, Frac Pays de la Loire, Carquefou / *Versailles off*, Domaine de Versailles, Versailles / *Un conte d'hiver*, Frac Limousin, Limoges

2003 *Audiolab 3*, Experimental Design, Bienal de Lisboa, Cité de la Musique, Paris / *Flowers power*, Musée des Beaux-Arts, Lille 2004, Lille / *Lee 3 tau ceti central armory show*, Villa Arson, Nice / *L'état des choses*, les 20 ans des frac, Musée des Beaux-Arts, Nantes / *Coll. Frac BN*, Frac Basse-Normandie, Caen / *Singulier Voyage*, Domaine de Chamarande / *L'Objet et moi*, Musée d'art contemporain Val de Marne, Vitry-sur-Seine / *L'esprit des lieux*, Frac Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen / *Embassy*, Galleri F15, Moss, Norvège

REMERCIEMENTS

À l'artiste qui s'est totalement investi dans ce projet d'exposition,
À Thierry Davila,
à Gérard Crocciani,
À l'ensemble du personnel de la Direction des musées nationaux
du XX^e siècle des Alpes-Maritimes.

© Crédit photographique : Musées nationaux du XX^e siècle des Alpes-Maritimes.

© Les Editions DEL'ART.