

8°V

105250

Pierre Albert

Gilles Barbier

Alain Biet

Frédéric Coupet

Rémy Fenzy

VERTIGE

Georges-Henri Mauchant

DE LA CONNAISSANCE

Jean-Claude Ruggirello

ART CONTEMPORAIN ET SCIENCES HUMAINES

Patrick Sainton

Musée Khombol



François Bazzoli

THEMATHEME

MUSEE DE TOULON - IMAGES EN MANCEUVRES EDITIONS

François Bazzoli est historien d'art, professeur à l'Ecole d'Art de Marseille et à l'Ecole Nationale de la Photographie d'Arles.

Conférencier spécialisé en art contemporain, il collabore également à de nombreuses revues d'art et réalise régulièrement des expositions.

D'abord auteur de scénarios de bandes dessinées, il se consacre aujourd'hui presque exclusivement à l'écriture de textes critiques et analytiques pour des musées ou des galeries.

*Il est auteur de l'ouvrage :*

*Kurt Schwitters ;*

*"L'art m'amuse beaucoup",*

*Images En Manœuvres Editions, 1991.*

70.

1043415.

DL-20 07 1992-2 1 5 8 6

Copyright

Le Musée de Toulon - Images En Manœuvres Editions, juillet 1992

Tous droits réservés pour tous pays

ISBN 2-908445-10-7

Dépôt légal juillet 1992

Images En Manœuvres Editions

Domaine de l'Observance - 2, place Francis-Chirat - 13002 Marseille

Musée de Toulon - 113, boulevard Leclerc - 83000 Toulon



VERTIGE

DE LA CONNAISSANCE

ART CONTEMPORAIN ET SCIENCES HUMAINES

François Bazzoli

80V

105250

THEMATHEME 1446142  
MUSEE DE TOULON - IMAGES EN MANŒUVRES EDITIONS

Les rapports entre les sciences et l'art ont été, au cours de l'histoire, alternativement étroits ou distendus, nécessaires et parfois méfiants. Étroits et nécessaires lorsque, par exemple, la statuaire et la peinture avaient besoin des observations des anatomistes. Les artistes allaient alors jusqu'à apprendre, voire pratiquer, l'anatomie pour réaliser leurs œuvres. Distendus et méfiants lorsque les contraintes de la méthode scientifique effrayaient des artistes avides de grands espaces de liberté, sources d'inspirations fécondes.

Ce qui est certain, c'est qu'il n'y a jamais eu d'incompatibilité entre l'art et la science, mais des complémentarités, des complicités et des enrichissements réciproques.

S'il est apparemment plus facile, et surtout plus fréquent, de voir un scientifique s'intéresser à l'art (comme Carl Gustav Carus, me souffle-t-on, peintre romantique et médecin qui mit en place l'anatomie comparée), le regard de l'artiste sur la science est toujours intéressant. Le regard de neuf jeunes artistes sur les sciences humaines est le but de l'exposition et de cet ouvrage.

Mais ce qui reste essentiel est la qualité des relations humaines, l'honnêteté des démarches et la solidité des méthodes.

Docteur Pierre Joffard  
Adjoint au Maire  
Délégué à la Culture et au Patrimoine



Les expositions thématiques avaient peu à peu perdu de leur prestige : en effet, elle finissaient par cataloguer des genres ou des formes, au lieu d'interroger les ressemblances et les répercussions de l'image. Il n'y a pas d'incompatibilité à présenter au musée de Toulon, après des explorations géographiques vers Berlin, Lisbonne, la Yougoslavie ou Vienne, après des monographies comme celles consacrées à Louis Cane, Chacallis ou Jan Voss, une exposition qui s'approcherait des "vertiges de la connaissance". Ce thème-là n'entraîne pas la ressemblance des œuvres ou l'identification des artistes. Il souligne au contraire l'éclatement des possibles à l'intérieur d'un domaine fermé, immense mais reconnaissable.

Ces vertiges sont ceux qu'occasionne la culture, celle précisément qui "habite" l'artiste contemporain. Non pas l'ensemble de la culture, qui mènerait au vertige de l'érudition, mais celle qui concerne de manière spécifique les sciences humaines. On oublie souvent que l'histoire de l'art figure parmi celles-ci, et que l'évolution de l'art au vingtième siècle s'est diversifiée à l'extrême, allant chercher à l'extérieur un autre bien que le sien. L'idée de référence s'est transformée, d'image reconnaissable en idée souterraine, ce qui amène la référence à se trouver partout, à renvoyer aux domaines les plus éloignés, tissant une toile où le spectateur se prend.

Mais cette référence constante finit par nous échapper : elle se confond avec des ressemblances immédiates, ou joue avec elle-même jusqu'à la perturbation. Dans les travaux présentés à l'occasion de "Vertige de la connaissance", on remarquera notamment l'ouverture des cultures concernées, tout en soulignant le fait que les créateurs reviennent sans cesse à l'histoire de l'art. L'histoire, la philosophie, l'anthropologie ou l'ethnologie débouchent presque systématiquement sur une pensée esthétique, sur des images de l'histoire de la photographie ou de la peinture, sur le questionnement du musée, ou celui de la conservation des œuvres. Comment ne pas y éprouver les forces qui tendent à renouveler des domaines que l'on aurait pu croire tautologiques ?

Dans l'art contemporain - privilégié dans le programme du musée de Toulon - la création régionale demeure toujours au rang de nos préoccupations. Il nous est agréable de constater que cinq jeunes artistes présentés - ils ont tous de vingt-cinq à trente-cinq ans - sont originaires de notre région : Pierre Albert, Gilles Barbier, Frédéric Coupet, Jean-Claude Ruggirello, Patrick Sainton, ou y travaillent. Enfin Georges-Henri Mauchant et Rémy Fenzy y ont accompli tout ou partie de leurs études.

Le musée est aussi un lieu de savoir. Que des savoirs extérieurs viennent féconder l'art contemporain, on en aura cet été la confirmation au musée de Toulon grâce à l'initiative de François Bazzoli.

Jean-Roger Soubiran  
Conservateur des Musées de Toulon



SOMMAIRE

VERTIGE

DE LA CONNAISSANCE

*Page 9*

Vertige de la connaissance, *François Bazzoli*

*Page 19*

Bibliographie sommaire

*Page 20*

Œuvres

*Page 29*

Entretiens, *par François Bazzoli et Eric Pasquiou*

*Page 139*

Biographies des artistes

*Page 144*

Commissariats,  
remerciements, crédits photographiques

# APPENDIX

TABLE I

Summary of results

Case	Page
1	10
2	11
3	12
4	13
5	14
6	15
7	16
8	17
9	18
10	19
11	20
12	21
13	22
14	23
15	24
16	25
17	26
18	27
19	28
20	29
21	30
22	31
23	32
24	33
25	34
26	35
27	36
28	37
29	38
30	39
31	40
32	41
33	42
34	43
35	44
36	45
37	46
38	47
39	48
40	49
41	50
42	51
43	52
44	53
45	54
46	55
47	56
48	57
49	58
50	59
51	60
52	61
53	62
54	63
55	64
56	65
57	66
58	67
59	68
60	69
61	70
62	71
63	72
64	73
65	74
66	75
67	76
68	77
69	78
70	79
71	80
72	81
73	82
74	83
75	84
76	85
77	86
78	87
79	88
80	89
81	90
82	91
83	92
84	93
85	94
86	95
87	96
88	97
89	98
90	99
91	100
92	101
93	102
94	103
95	104
96	105
97	106
98	107
99	108
100	109

Notre siècle n'est pas le seul à revendiquer le savoir. Mais il est le plus touché par le déversement des connaissances, l'extension de l'image, les phénomènes de vulgarisation. Tous les images ont évolué, du domaine de l'espionnage à celui de la médecine. Est-ce une réaction exorbitante de modernité si l'art du vingtième siècle est hanté par les traces de l'histoire (que ce soit celles de l'antiquité de Giorgio de Chirico à Giulio Paolini et Michelangelo Pistoletto en passant par Anne et Patrick Poirier, ou celles de la mythologie de Picasso à Garouste) tout comme le dix-neuvième siècle le fut par l'ethnographie orientalisante et ses références dans la peinture, la sculpture, le bijou, le meuble ou les arts du feu ? Une même bizarrerie s'attache à ces références incontrôlables que sont les cultes architecturaux et mentaux, ou les incursions et paysages de civilisations à la fois proches et lointaines. Le potentiel référentiel ethnographique ou anthropologique de la création de ces quatre-vingt dernières années est presque entièrement contenu dans l'énorme travail muséologique que l'Institut Warburg et son équipe pour la mise sur pied de l'exposition "Le primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle" qui se tint au Musée d'Art Moderne de New York en 1984. L'imposant catalogue

## VERTIGE

## DE LA CONNAISSANCE

présentait les œuvres d'expressionnisme et de surréalisme, de cubisme et de primitivisme, de Dadaïsme et de Fauvisme, de Matisse, Braque, Léger, Brancusi, la presque totalité des expressionnistes allemands que ceux de Paul Klee, Gauguin, Lipchitz, Epstein, Carra, Man Ray, Calder, Lam, Matia, Max Ernst, Brauner, Pollock, Moore, sans oublier Bausa, Smithson, De Maria, Enrico Baj, Richard Long ou Eva Hesse. On aurait pu penser que Gauguin se tenait sur le dernier échelon de l'influence orientaliste, alors qu'il était le premier maillon de celle du primitivisme. Et que le primitivisme, aussi bien en tant que base formelle qu'en tant que source spirituelle ouvrait la porte à toutes les influences extérieures dont l'art contemporain allait bénéficier. Contrairement à l'orientalisme qui ne renvoyait que des images fonctionnelles ou décoratives conventionnelles (en style et en idées) de l'éloignement géographique, le primitivisme va réinterroger le vocabulaire formel de l'art occidental à la lumière des objets tribaux, faisant percevoir le doute sur l'évolution de l'art européen et de ses satellites. Bien sûr, c'est dans l'abandon d'une image au profit d'une autre que s'instaure ce doute. Mais la forme ne restera pas longtemps seule à cautionner le changement qui inaugure les cubistes. De musées coloniaux en expositions ethnographiques en écrits théoriques, une culture se construit, le chosé de formes issues des civilisations primitives ne peut plus être simple pillage ou naïveté. Chez Bausa, il y va du chamanisme et de l'incarnation, de l'imbroglio complexe de l'artiste magicien dans son œuvre. Il y va de son identité de créateur. C'est juste après le cubisme et l'idée que l'objet anthropologique puisse être intégré dans la course esthétique, que le futurisme va intégrer à la création artistique, la technologie et les sciences. Ce n'est

François Bazzoli

## VERTIGE DE LA CONNAISSANCE

C'est à partir d'une ignorance réelle ou feinte qu'on pourra observer le vertige de la connaissance qui est un phénomène particulier de réaction face à l'art le plus contemporain. Devant ce trouble, on ne possède aucune médication connue ou efficace. Il peut se déclarer chez le créateur à n'importe quel moment, chez le spectateur dans n'importe quel lieu d'exposition public ou privé. Les premiers symptômes en sont une perte de repères : on ne peut plus nommer, on ne ressaisit que difficilement les références les mieux comprises. Au lieu du rapprochement salvateur, on se retrouve devant le précipice de tous les savoirs possibles, de tous les écartements. Mais ce malaise peut devenir délicieux : il suffit de l'adopter, de l'incorporer jusqu'à ce qu'il devienne partie intime de la création ou du regard. A partir de ce moment-là, on subit une subtile différenciation d'avec son entourage, le savoir dans son ensemble devient la porte dérobée que l'on peut emprunter à n'importe quel moment.

### Parcours du siècle

Notre siècle n'est pas le seul à revendiquer le savoir. Mais il est le plus touché par le déversement des connaissances, l'invasion de l'image, les phénomènes de vulgarisation. Toutes les images ont évolué, du domaine de l'espionnage à celui de la médecine. Est-ce une réaction contre tant de modernité si l'art du vingtième siècle est hanté par les traces de l'histoire (que ce soit celles de l'antique de Giorgio de Chirico à Giulio Paolini et Michelangelo Pistoletto, en passant par Anne et Patrick Poirier, ou celles de la mythologie de Picasso à Garouste), tout comme le dix-neuvième siècle le fut par l'ethnographie orientalisante et ses retombées dans la peinture, la sculpture, le bijou, le meuble ou les arts du feu ? Une même bizarrerie s'attache à ces références incontrôlables que sont les ruines architecturales et mentales, ou les mœurs et paysages de civilisations à la fois proches et lointaines.

Le potentiel référentiel ethnographique ou anthropologique de la création de ces quatre-vingts dernières années est presque entièrement contenu dans l'énorme travail muséologique que firent William Rubin et son équipe pour la mise sur pied de l'exposition "Le primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle" qui se tint au Musée d'Art Moderne de New York en 1984. L'imposant catalogue<sup>1</sup> tendait à démontrer qu'aucun des artistes importants de notre siècle n'était exempt de l'influence de l'art tribal. Le palmarès impressionnant comportait aussi bien les noms de Picasso, Matisse, Braque, Léger, Brancusi, la presque totalité des expressionnistes allemands que ceux de Paul Klee, Giacometti, Lipchitz, Epstein, Carrà, Man Ray, Calder, Lam, Matta, Max Ernst, Brauner, Pollock, Moore, sans oublier Beuys, Smithson, De Maria, Enrico Baj, Richard Long ou Eva Hesse. On aurait pu penser que Gauguin se tenait sur le

dernier échelon de l'influence orientaliste, alors qu'il était le premier maillon de celle du primitivisme. Et que le primitivisme, aussi bien en tant que base formelle qu'en tant que source spirituelle, ouvrait la porte à toutes les influences extérieures dont l'art contemporain allait bénéficier. Contrairement à l'orientalisme qui ne retenait que des images émotionnelles ou anecdotiques convenues - en style et en idées - de l'éloignement géographique, le primitivisme va réinterroger le vocabulaire formel de l'art occidental à la lumière des objets tribaux, laissant percer le doute sur l'évolution de l'art européen et de ses satellites. Bien sûr, c'est dans l'abandon d'une image au profit d'une autre que s'instaure ce doute. Mais la forme ne restera pas longtemps seule à cautionner le changement qu'inaugurent les cubistes. De musées coloniaux en marchands spécialisés, de missions ethnographiques en écrits théoriques, une culture se construit : le choix de formes issues des civilisations primitives ne peut plus être simple pillage ou naïveté. Chez Beuys, il y va du chamanisme et de l'incarnation, de l'imbrication complexe de l'artiste magicien dans son œuvre. Il y va de son identité de créateur.

C'est juste après le cubisme et l'idée que l'objet anthropologique puisse être intégré dans la course esthétique, que le futurisme va intégrer à la création artistique, la technologie et les sciences. Ce n'est encore que le goût prononcé pour la modernité et ses bruits, pour le mouvement sous toutes ses formes (de la machine au cinéma) ; néanmoins mais les sciences, celles qui ne concernent pas seulement la médecine et la biologie, font une entrée remarquable dans l'histoire de l'art. Le brouillage de la réalité est une autre réponse au réalisme occidental, aussi perturbante que celle apportée par les arts tribaux, mais qui a le mérite d'actualiser l'histoire de l'art par rapport aux connaissances générales. Des portes s'ouvrent, qui seront perçues par les uns comme celles que Dante avait rencontrées au milieu d'une forêt obscure et devant lesquelles il fallait laisser toute espérance. Pour d'autres, c'est le véritable commencement du vingtième siècle en art. Si impasse il y a, ce sera une impasse féconde : ne serait-ce qu'en ce qui concerne les rapports entre artistes et électricité, le Musée d'Art Moderne de la ville de Paris pouvait aligner, en 1983, près de trois cents œuvres choisies dans son exposition "Electra"<sup>2</sup>. Du futurisme à l'art vidéo, c'est l'image de la science autant que la science elle-même qui est sur la sellette. Mais l'intégration de la science est bien effective : par quelque bout qu'on la prenne, l'artiste ne peut qu'être conscient de l'hétérogénéité de son inspiration. S'il effectue la greffe entre son domaine et l'alentour, il sait qu'il augmente le terrain de l'art, mais qu'en même temps il accroît l'imprégnation de la science.

Il serait fastidieux d'énumérer, d'analyser, puis de justifier chacun des multiples domaines de la connaissance que l'art a annexés depuis presque cent ans. Qu'on se contente de souligner la véritable annexion de l'inconscient que fit le surréalisme. De l'écriture automatique à l'interprétation des rêves, ce sont la psychiatrie, la psychologie et la psycha-

nalyse qui sont ainsi réquisitionnées. Les études médicales faites par Aragon et Breton, celles de psychologie faites par Max Ernst, placeront le surréalisme sous la tutelle de l'introspection. L'image ne consent à continuer son travail que si elle est relue à la lumière de Freud. Il n'est pas impossible d'interpréter cet ancrage dans les sciences de l'esprit comme le contrepoids nécessaire à l'autre inspiration surréaliste, celle d'une généalogie particulière soutirée à l'histoire de l'art. En effet, les "ancêtres" qu'André Breton va invoquer n'émanent pas d'une droite ligne historique. Cela, l'éclatement des avant-gardes l'interdit : trop de dérivations interfèrent entre l'art symboliste (contemporain de Charcot et de Freud) et le surréalisme. En revanche, la ligne qui court des romantiques aux symbolistes, de Füssli à Odilon Redon en passant par Victor Hugo, est évidente. Comme est évident son parallélisme avec les bizarres et les grotesques issus du maniérisme, Arcimboldo en tête. Leur relecture par le codex théorique de Freud, les nouvelles significations prises par les systèmes de représentation, permettront non seulement l'émergence d'un regard différent sur l'art psychopathologique, mais l'affirmation qu'une même image ne pèse pas du même poids hors de la connaissance ou prise dans ses filets.

Ainsi, dans les trente premières années de ce siècle, s'instaure un rempart de connaissance derrière lequel l'art se refait une seconde jeunesse. Libéré du rapport presque exclusif avec la médecine et la chirurgie (véritables compléments de la pratique artistique) pour identifier cette complexe machine qu'est le corps humain, l'artiste va passer à l'interrogation d'une connaissance excessive. De l'enfermement dans des données spécifiques qui faisait de lui un homme de métier, il débouche sur le trop-plein, et même l'érudition, qui l'identifie en tant qu'homme de savoir. Un savoir démesuré, cela va de soi, un savoir qui se coule avec aisance dans le répertoire formel, ne laissant parfois que peu de traces effectives de sa présence.

Aussitôt après les événements de mai 1968, les références à des domaines tels que l'archéologie de la mémoire (ou l'archéologie tout court), le musée personnel ou l'art sociologique furent légion. On pourrait même dire que les tendances les plus affinées d'un art ayant gardé des rapports étroits avec l'image et la représentation étaient tout entières contenues dans le champ - large à l'extrême et peu définissable - des sciences humaines. Il n'est pas insultant de dire que c'était là façon de tourner autour du pot, de chercher à assembler les fragments de la connaissance, de tenter l'aventure encyclopédique en liaison avec l'aventure de l'art contemporain. L'ouverture politique, le décloisonnement, la volonté de communiquer à tout prix, ouvertement, se devaient d'utiliser les sciences de l'homme, celles de l'homme communiquant et non celle de l'homme biologique, même si le biologique se terre toujours dans ces sciences-là. Trop systématiquement pourtant, la recherche de cette connaissance finira en contemplation de soi-même, sans doute

**Principales expositions collectives :**

1983  
- "Volume, Environnement", Orléans  
- "Festival d'art provisoire", Le Mans  
- "Oulan Bator", Orléans  
- "Parazitage au Palace", les 120 nuits d'Actuel, Paris

1984  
- "Migration sur un corps", intervention au Zig-Zag d'Orléans  
- "Le Vivant et l'Artificiel", Festival d'Avignon  
- "Deux migrations vers le haut", Galerie Alain Oudin, Paris  
- "Situation 1", CAC d'Orléans

1985  
"Migration vers le Sud", FIAC de Bari (Italie)

1986  
- "Migration blanche", Festival d'improvisation de Limoges  
- "Migration", Espace Saint-Jacques, Saint-Quentin-en-Picardie  
- "Bois et strates", Centre d'art contemporain d'Orléans  
- "Niches", Fondation Halle au Grain, Blois

1987  
- "Mises en vitrine", rue Saint-Pierre, Chartres  
- "Strates, Saga", Grand Palais, Paris, Galerie Alain Oudin, Paris  
- "4 mises en terre I", Articulture, Mariemont (Belgique)  
- "Objectifs", Château de Brillard

---

**FREDERIC COUPET**

Né le 3 juillet 1965 à Martigues (Venise provençale), Bouches-du-Rhône  
Vit et travaille à Marseille

**Cursus et diplômes :**

1983-1988  
Etudes à l'Ecole d'Art de Marseille-Luminy

1987  
Devient maître de l'univers

1988  
Obtient le D.N.S.E.P. (Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique) à Marseille-Luminy  
Depuis 1988, enseigne le dessin dans un lycée technique à des apprentis bouchers

**Expositions personnelles :**

1988  
Galerie des Rambles, Marseille

1990  
- Galerie Carini, Florence (Italie)  
- Galerie Entreprise, Nantes

1991  
Galerie Roger Pailhas, Paris

**Expositions collectives :**

1985  
Maison de la Culture, Aubagne

1988  
- Galerie Porte-Avions, Lyon, Marseille, Paris, Aix  
- "C'est facile de critiquer", Galerie des Rambles, Marseille  
- "4 de Marseille", Galerie des Arènes, Nîmes

1989  
- "Aller-retour Martigues", Luminy, Musée Ziem, Martigues  
- "Passé Présent", récit et méandres, FRAC Marseille, Ecole d'Art de Toulon, Musée de Saragosse (Espagne)  
- "Marseille-Strasbourg", Galerie de l'Ecole d'Art à Marseille, Galerie Transit, Strasbourg  
- "Un été à Marseille", Galerie Roger Pailhas, Marseille

1990  
"Germination V", Elac, Lyon, Ecosse, Hollande, Allemagne, Belgique

1991  
"Pouvoir", Centre de la Vieille Charité, Marseille

1991-1992  
FIAR, Milan, Rome, Paris, Londres, New York, Los Angeles

---

**REMY FENZY**

Né le 18 mars 1965 à Douai, Nord  
Vit et travaille à Fourmies

**Cursus et diplômes :**

1984-1986  
Histoire de l'Art, Universités de Lille III et Valenciennes

1986-1989  
Etudes à l'Ecole Nationale de la Photographie d'Arles

1989  
Obtention du Diplôme terminal de l'E.N.P.  
d'Arles.

1990-1991  
Attaché d'ambassade à l'Ambassade de France  
à Reykjavik (Islande)

1991  
Responsable du service audiovisuel de  
l'Ecomusée de la région Fourmies-Trelon

1992  
Maîtrise d'esthétique et d'histoire de l'art

**Expositions collectives :**

1988  
"Le portrait fantastique", Musée d'Aurillac

1989  
"Terra incognita", Musée Réattu, Arles

1990  
- Forum de la FNAC de Marseille, Première  
Biennale de Photographie de Marseille : "D'un  
Art l'Autre"  
- Galerie Photographique Saint-Cyprien,  
Toulouse

---

**GEORGES-HENRI MAUCHANT**  
Né le 20 juin 1965 à La Tronche, Isère  
Vit et travaille à Paris

**Cursus et diplômes :**

1984-1986  
Etudes à l'Ecole des Beaux-Arts d'Aix-en-  
Provence

1986-1989  
Etudes à l'Ecole des Beaux-Arts de Cergy-  
Pontoise

1989  
Obtention du D.N.S.E.P. (Diplôme National  
Supérieur d'Expression Plastique) à Cergy-  
Pontoise

**Expositions collectives :**

1986  
"Passages Photographiques", Espace Sextius,  
Aix-en-Provence

1987  
- "Lieux communs", Préfecture de Cergy-  
Pontoise

- "109", Ecole Nationale des Beaux-Arts  
de Cergy-Pontoise.

1989  
- "109", Ecole Nationale des Beaux-Arts  
de Cergy-Pontoise.  
- "Retour de sens", Galerie Antoine Candau,  
Paris

1990  
"80 + Dix", Galerie Mandragore, Rouen

1992  
"G-H. Mauchant - S. Duponchel",  
Villeneuve-sur-Lot

---

**JEAN-CLAUDE RUGGIRELLO**

Né le 2 janvier 1959 à Tunis  
Vit et travaille à Marseille

**Cursus et Diplômes :**

1980-1985  
Etudes à l'Ecole d'Art de Marseille-  
Luminy

1983-1984  
Ecole d'Art de Hambourg (Allemagne)

1985  
Obtention du D.N.S.E.P. (Diplôme National  
Supérieur d'Expression Plastique)  
Marseille-Luminy

**Expositions personnelles (sélection) :**

1984  
Galerie Axe Art Actuel, Toulouse

1985  
Galerie Circé, Nîmes

1987  
Galerie de Paris, Paris

1988  
Galerie Latitude, Nice

1989  
- Musée Sainte-Croix, Poitiers  
- Galerie Aubes, Montréal (Canada)

1990  
- Credac, Ivry-sur-Seine  
- Galerie de l'Ecole d'Art, Nantes  
- Galerie Marthe Carreton, Nîmes

1992  
- Galerie de Paris, Paris