

TEMPLON

II

FRANÇOIS ROUAN

ARTPRESS, juin 2025



FRANÇOIS ROUAN

le mystère de l'empreinte

Romain Mathieu

Discret pendant des années, François Rouan est revenu sur la scène picturale avec une somptueuse exposition à la galerie Templon, à Paris, en 2023. Pour mesurer l'ampleur de son œuvre, il fallait bien deux rétrospectives. Après celle de ses *Tressages* au musée Fabre de Montpellier en 2017, voici celle

Autour de l'empreinte au musée des Beaux-Arts de Lyon, du 30 mai au 21 septembre 2025.

Complexité des techniques et richesse des références rappellent opportunément que la peinture n'est pas qu'une question d'image.

■ Il y a plusieurs manières de comprendre le terme d'« empreinte ». La première est celle d'une trace laissée par le contact physique d'un objet et associant sa forme à sa contre-forme. La seconde est une inscription en profondeur dans un corps ou une matière, voire sa traversée. Elle découle davantage du verbe « imprégner », évoque plutôt la tache aux contours imprécis, à moins qu'elle ne soit uniquement psychologique. Elle est, dans ce dernier cas, le domaine du psychanalyste qui saura remonter aux choses cachées ou enfouies.

Mais, comme trace physique, l'empreinte est avant tout le domaine du policier : elle constitue l'indice dont l'identification de l'auteur permet la résolution de l'énigme. Un des plus grands spécialistes des indices, capable de construire un raisonnement déductif menant au coupable à partir des traces les plus anodines, est certainement Sherlock Holmes. Or, il arriva que celui-ci fut pris d'un doute sur ce pouvoir de l'indice, déclarant à son compagnon : « Je commence à penser, Watson, que je commets une erreur en donnant des explications. *Omne ignotum pro magnifico* (1) » (tout ce qui est inconnu est magnifique). C'est précisément ce doute, cette béance entre l'empreinte et sa référence qui se révèle pleinement dans l'œuvre de François Rouan grâce à l'exposition du musée des Beaux-Arts de Lyon. Le détective est mis ici en fâcheuse posture. L'empreinte s'échappe du modèle explicatif pour nous faire entrer dans une opacité mystérieuse.

EN EXCÈS

Relevons tout d'abord que l'exposition présente des œuvres des années 1970 à aujourd'hui et qu'elle réunit une diversité de médiums : peintures bien sûr, mais aussi des dessins, photographies et films. Cette double extension atteste de la centralité de l'empreinte chez l'artiste. Cette forme est en outre abordée dans sa dimension matérielle comme dans son aspect mémoriel. À travers cette approche élargie, les deux commissaires, Sylvie Ramond et Isabelle Monod-Fontaine, montrent que le principe de l'empreinte accompagne le processus de tressage auquel la peinture de François Rouan est davantage as-

sociée et qui avait été exposé dans toute sa richesse au musée Fabre de Montpellier en 2017.

La remise en question du tableau, commune à une génération des années 1960, de BMPT à Support-Surface, se traduit d'abord chez Rouan par une pratique d'assemblages et de collages de papier très matissiens, dans lesquels les plans s'interpénètrent. Cette première indistinction de la forme et du fond trouve sa pleine réalisation, à partir des années 1970, dans la pratique du tressage de toiles. Les toiles peintes sont ainsi découpées puis tressées, souvent peintes à nouveau. Formes, surfaces, matières se trouvent ainsi entremêlées et rendues indissociables. Les motifs s'accumulent, serrés et enchâssés dans l'épaisseur du tableau tressé.

Le tressage de François Rouan peut être comparé au pliage de Simon Hantaï. Tandis que chez Hantaï le blanc, en réserve, contenu dans les plis, va prendre de plus en plus d'importance, le tressage chez Rouan fonctionne par le plein, par une saturation. Mais, dans le tressage comme dans le pliage, se manifeste une volonté d'accueillir ce qui excède l'œuvre elle-même, « l'idée que la peinture dépend de quelque chose qui la dépasse : une communauté [...] qu'elle est à même d'activer (2) ». Or, cet excès est précisément lié à l'empreinte dans l'œuvre de François Rouan.

La communauté dans laquelle la peinture s'inscrit est d'abord celle de l'histoire de l'art et elle ne saurait se satisfaire pour l'artiste de l'opposition entre abstraction et figuration. Les travaux inspirés de la fresque de l'*Allégorie des effets du Bon et du Mauvais Gouvernement* (1338-39) de Lorenzetti, que l'exposition montre, nous révèle cette empreinte de l'histoire de l'art à l'œuvre dans la peinture de Rouan. Réalisées durant l'hiver 1973-74, après que le peintre a quitté Paris pour la Villa Médicis, ces peintures se situent

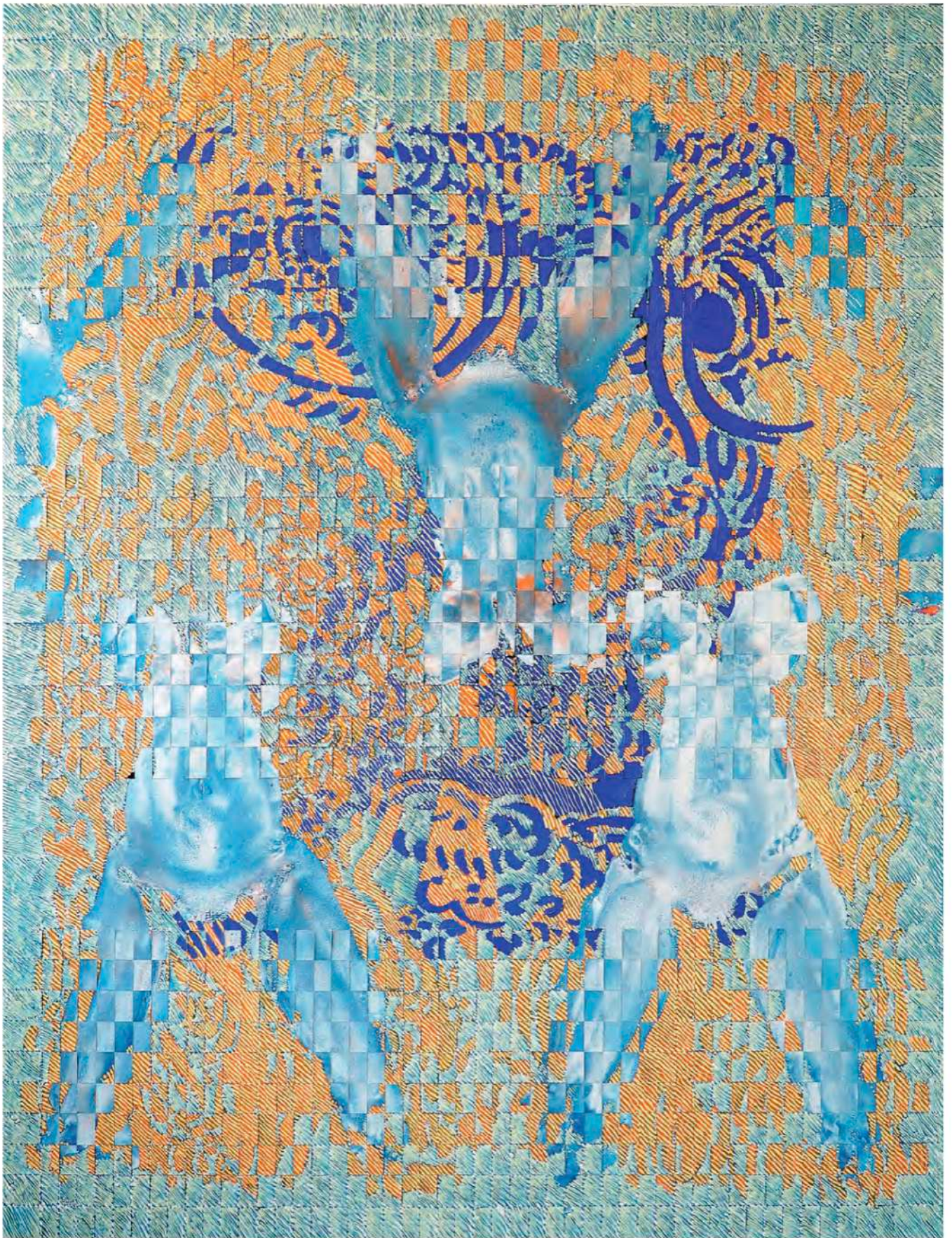


De gauche à droite *from left*. Bleu, vert et blanc.

1965. Papiers gouachés, découpés (fendus) et collés, gouache et crayon gouache, *split and glued paper, gouache and pencil*. 160 x 120 cm. (Coll. part.).

Recorda VII. 2023-24. Huile sur toiles tressées *oil on braided canvas*. 202 x 155,5 cm. (Coll. l'artiste).

(© atelier Laversine)



à une période charnière de son évolution avec l'affirmation du tressage. L'artiste «prélève» certains motifs, notamment la ronde des danseuses, qui vont s'intégrer à ses peintures. Ainsi, cette empreinte mémorielle qui est celle de l'histoire de l'art vient-elle se déposer à l'intérieur des tressages.

LE CORPS EMPREINTÉ

Au mouvement aérien des figures de Lorenzetti s'oppose le tragique de l'histoire. La série des *Stücke* fait suite à la découverte en 1985 du film *Shoah* de Claude Lanzmann. Ce film résonne chez Rouan de manière particulière, lui dont l'enfance a été bercée par le récit d'un père résistant. Le mot «*Stücke*», prononcé dans le film, renvoie au processus de déshumanisation ; dans les camps, il désignait les corps comme «*morceaux*», «*pièces*» d'une sinistre comptabilité. Rouan, dans cette série, utilise des empreintes de morceaux de bois et reprend des motifs comme les crânes de Cézanne, le Christ mort de Mantegna, autant d'éléments qui sont découpés et collés ensemble. L'assemblage, dans un format horizontal, de ces empreintes charriées par l'histoire constitue une sorte de «*transi*». Mutiques, anonymes, enserrées dans un maillage géométrique, ces empreintes de corps font songer à la question posée par Paul Celan : qui témoignera pour le témoin ? À cette série, succède en exact contrepoint celle des *Coquilles* (1991-95) où le corps vivant et sexué est convoqué. Des empreintes de corps acéphales – cuisses, seins, sexe – s'impriment sur le papier et se mêlent à une accumulation de touches de pinceau. Le sexe féminin va d'ailleurs devenir le seul motif d'un travail photographique de l'artiste. Mais l'empreinte du sexe sur la pellicule se brouille, la répétition défait l'image de ces «*origines du monde*» et des maculations de peintures viennent partiellement occulter le motif. L'image est indissociable du désir qui se manifeste dans la répétition même. Il n'y a pas d'image première semble nous dire Rouan, mais une mécanique du désir et de l'image qui ne cesse de se travailler mutuellement.

RÉVÉLATIONS

Chaque série semble donc se répondre, venir en contrepoint des unes et des autres, constituant également une sorte de tressage qui englobe toute l'œuvre, maillage potentiellement illimité dans lequel l'empreinte ne cesse de revenir. Cette empreinte est celle d'un corps contenu dans la peinture qui est à la fois corps sexué mais aussi cadavre, comme l'avait perçu très tôt Hubert Damisch (3). La peinture est à la fois réceptacle du désir et de l'angoisse de l'histoire. Dans la série des *Coquilles*, les touches de couleur s'apparentent à un motif décoratif et évoquent un tissu dressé pour accueillir les traces des corps. Par le tressage, mais aussi par la répétition



de traits serrés ou de motifs décoratifs, la peinture de Rouan a bien une affinité avec le tissu, elle peut évoquer une surface textile, à la fois vêtement au contact de l'intimité du corps et recueillant ses sécrétions, et linceul qui le recouvre. On songe à l'œuvre de Sigmar Polke intitulé *Un tableau ne devrait pas être plus grand qu'un lit* (1985) qui semble être porté par la même intuition.

Dans son texte pour le catalogue de la présente exposition, François-René Martin rapporte une scène d'enfance de François Rouan particulièrement édifiante. Alors qu'il accompagne son père pour un hommage à de jeunes résistants exécutés par les nazis, Rouan est pris d'un vertige au cours de la cérémonie officielle, il ferme les yeux et, lorsqu'il les rouvre, découvre la beauté d'un paysage ensoleillé. « Voir et fermer les yeux, d'un même mouvement, a noué étroitement le besoin de comprendre à l'illusion rêveuse d'un récit enroulé autour d'un trou. (4) » Dans cet épisode, se trouvent associés la beauté et la terreur, la mort au plus près du désir de vie, la vision et l'aveuglement. La peinture de François Rouan ne choisit pas, l'empreinte est travaillée par l'un comme par l'autre, elle ne cesse de revenir sur les bords de cette béance entre le tragique de l'histoire et l'imprégnation du désir.

De même qu'il n'y a pas d'image première, la forme *empreintée* se voile, elle ne désigne pas sa cause mais un mouvement incessant qui est celui de la création et où l'objet et le désir se mêlent. Dans un film d'hommage à Brigitte Courme et Balthus, Rouan déclare que « si Balthus pratiquait les recouvrements, c'était peut-être pour atteindre le moment où la chose impossible à dire viendrait s'empreindre sur son pinceau pacifié (5) ». Par un renversement remarquable, qui mène de la peinture au pinceau et non l'inverse, l'empreinte excède la signification. Elle est bien cet excès où la peinture « dépend de quelque chose qui la dépasse : une communauté ». Elle se charge alors d'une opacité dont la part de mystère constitue précisément la révélation.

Ainsi, l'œuvre de Rouan, par son utilisation de l'empreinte, est une mise au défi de la pensée indicielle qui permet à Sherlock Holmes le développement de ces fameuses déductions élémentaires. Dans un article sur l'indice, Carlo Ginzburg (6) fait un rapprochement entre Sherlock Holmes, Sigmund Freud et l'historien de l'art Giovanni Morelli, qui tous les trois procèdent par interprétation d'indices.

On ne connaît pas d'histoire de François Rouan avec un détective, mais l'intérêt de Jacques Lacan pour son œuvre (7) et les nombreux textes d'histoire de l'art remarquables sur son travail pourraient être associés à cette contestation de l'indice par l'empreinte. Le commentaire ne cesse d'être suscité par une œuvre qui nous ramène constamment vers l'indicible et c'est cette vérité de la peinture qui s'imprègne à l'intérieur des toiles tressées. Dit autrement et de manière plus triviale, l'œuvre de François Rouan ne se laisse nullement enfermer à l'intérieur d'un sens, elle résiste aux injonctions, à l'identification, voire à l'illustration, qui sont des maux un peu trop à la mode. Elle nous ramène dans le maelstrom de sexe et de mort avec lequel s'élabore le regard humain sur le monde. Pour l'œil qui pénètre à l'intérieur de ces lanières de toiles serrées par le tressage, la circulation entre les formes fait éprouver la sensation physique d'une délicieuse liberté. ■

1 Arthur Conan Doyle, *L'Association des hommes roux*, 1891. 2 Molly Warnock, *Penser la peinture : Simon Hantai*, Gallimard, 2012, p. 235. 3 Hubert Damisch, « La peinture est un vrai trois », cat. exp. François Rouan, Centre Pompidou, 1983. 4 Cité par François-René Martin, « L'ange de l'histoire. Remontée du tragique chez François Rouan », cat. exp. musée des Beaux-Arts de Lyon, 2025. 5 *De la ressemblance*, film de François Rouan, 2015, 25 minutes. 6 Carlo Ginzburg, « Signes, Traces, Pistes – Racines d'un paradigme de l'indice », *le Débat* n°6, Gallimard, 1980. 7 Cette relation se concrétisa notamment par le texte de Jacques Lacan, préface pour l'exposition *François Rouan, peintures, dessins*, Musée de Cantini, Marseille, 1978.

Le catalogue de l'exposition est édité par Skira, avec des textes de Sylvie Ramond et Isabelle Monod-Fontaine (commissaires de l'exposition), Pierre Wat, Éric Pagliano, François-René Martin, Killian Rauline.

Romain Mathieu est historien de l'art et critique d'art. Il enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'Université Montpellier 3 Paul Valéry.

De gauche à droite from left:

Transi 2. 2020-21. Peinture à la cire sur toile wax paint on canvas. 214 x 83,5 cm. (Coll. part.).

Ange de l'Histoire n°1. 2023. Collage et dessins sur un tirage de Primatice, peinture à la cire, kaolin et poudre de marbre collage and drawings on a Primatice print, wax paint, kaolin and marble powder. 60 x 50 cm. (Court. l'artiste & Templon). (© atelier Laversine)



François Rouan, the Mystery of the Imprint

Romain Mathieu

Discreet for years, François Rouan made a striking return to the painting scene with a sumptuous exhibition at Galerie Templon in Paris in 2023. To fully apprehend the breadth of his œuvre, no fewer than two retrospectives have proved necessary. After the 2017 presentation of his *Tressages* at the Musée Fabre in Montpellier, it is now the turn of *Autour de l'empreinte*, hosted by the Musée des Beaux-Arts in Lyon from May 30th to September 21st, 2025. Marked by a complexity of technique and a profusion of references, Rouan's work offers a timely reminder that painting cannot be reduced to mere image — it is a field of thought, of sedimented gesture, of memory reconfigured.

There are several ways of understanding the term "imprint." The first is that of a trace left by the physical contact of an object, associating its form with its counterform. The second is that of a deep inscription in a body or a material, or even a passage through it. It derives more from the verb "to impregnate," and is more reminiscent of a stain with imprecise contours, unless it is purely psychological. In the latter case, it is the domain of the psychoanalyst who knows how to go back to hidden or buried things. But as a physical trace, the fingerprint is above all the domain of the detective: it constitutes the clue whose identification of the perpetrator enables the enigma to be solved. One of the greatest specialists in clues, capable of building a deductive line of reasoning leading to the culprit from the most innocuous traces, is certainly Sherlock Holmes. However, it so happened that he was seized with a doubt about the power of the clue, declaring to his companion: "I'm beginning to think, Watson, that I'm making a mistake in giving explanations. *Omne ignotum pro magnifico* (1)" (everything unknown is magnificent). It is precisely this doubt, this gap between the print and its reference, that is fully revealed in the work of François Rouan thanks to the exhibition at the Musée des Beaux-Arts in Lyon. Here, the detective is put in an awkward position. The imprint escapes from the explanatory model to lead us into a mysterious opacity.

First of all, the exhibition features works from the 1970s to the present day, in a variety of mediums: paintings, of course, but also drawings, photographs and films. This



double extension attests to the centrality of the imprint for the artist. This form is also examined in terms of both its material dimension and its memorial aspect. Through this broad approach, the two curators, Sylvie Ramond and Isabelle Monod-Fontaine, show that the principle of the imprint accompanies the process of braiding with which François Rouan's painting is closely associated, and which was exhibited in all its richness at the Musée Fabre in Montpellier in 2017.

IN EXCESS

Rouan's questioning of the painting, common to a generation of artists in the 1960s, from BMPT to Support-Surface, is first reflected in his Matissian-style paper assemblages and collages, in which the planes merge. From the 1970s onwards, this initial indistinction between form and content found its full expression in the practice of braiding canvases. Painted canvases are cut and then woven, often painted again. Shapes, surfaces and materials become intertwined and inseparable. The motifs accumulate, tightly woven and embedded in the thickness of the braided painting.

François Rouan's braiding can be compared to Simon Hantaï's folding. Whereas in Hantaï's work the white, in reserve, contained in

the folds, takes on increasing importance, Rouan's weaving functions through fullness, through saturation. But in the braiding, as in the folding, there is a desire to embrace that which goes beyond the work itself, "the idea that painting depends on something beyond it: a community [...] that it is capable of activating (2)." This excess is precisely linked to the imprint in François Rouan's work.

The community to which his painting belongs is first and foremost that of art history, and for the artist it cannot be satisfied with the opposition between abstraction and figuration. The works inspired by Lorenzetti's fresco *The Allegory of Good and Bad Government* (1338-39), which the exhibition shows, reveal this imprint of art history at work in Rouan's painting. Produced during the winter of 1973-74, after the painter had left Paris for the Villa Medici, these paintings come at a pivotal period in his development,

De gauche à droite from left:

Biju 23. 2018. Peinture à la cire sur papier découpé
wax painting on cut paper. 44 x 38,5 cm. (Coll. l'artiste).

Masque d'encre 31. 2003-2022. Empreinte au kaolin et
poudre de marbre au dos d'un film Bergger gravé
imprint in kaolin and marble powder on the back of an
engraved Bergger film. 49,5 x 49 cm.

(Coll. part.). (© atelier Laversine)

with the affirmation of braiding. The artist "picked up" certain motifs, notably the round of dancers, which were to become part of his paintings. In this way, the memorial imprint of art history is deposited inside the braidings.

THE BODY IMPRINTED

The airy movement of Lorenzetti's figures is contrasted with the tragedy of history. The *Stücke* series follows on from Claude Lanzmann's film *Shoah* in 1985. The film had a

particular resonance for Rouan, whose childhood had been lulled by the story of his father in the Resistance. The word "*Stücke*," used in the film, refers to the process of dehumanisation; in the camps, it referred to bodies as "pieces," "parts" of a sinister accounting system. In this series, Rouan uses imprints of pieces of wood and motifs such as Cézanne's skulls and Mantegna's dead Christ, all of which are cut out and glued together. The assembly, in a horizontal format, of these imprints carried along by history

constitutes a kind of "transi." Mute, anonymous, enclosed in a geometric mesh, these body prints evoke the question posed by Paul Celan: who will bear witness for the witness?

This series is followed, in exact counterpoint, by *Coquilles* (1991-95), in which the living, sexed body is summoned. Imprints of headless bodies—thighs, breasts, sex—are imprinted on the paper and mixed with an accumulation of brushstrokes. The female sex was to become the sole motif of one of



the artist's photographic works. But the imprint of the sex on the film became blurred, the image of these "origins of the world" was undone by repetition, and paint smudges partially obscured the motif. The image is inseparable from the desire that manifests itself in the very repetition. There is no first image, Rouan seems to be telling us, but a mechanism of desire and image that never ceases to work on each other.

REVELATIONS

So each series seems to respond to the other, counterpointing one another, and forming a kind of braid that encompasses the whole work, a potentially limitless mesh in which the imprint keeps coming back. This imprint is that of a body contained in the painting, which is both a sexed body and a corpse, as Hubert Damisch (3) saw very early on. Painting is both the receptacle of desire and the anguish of history. In the *Coquilles* series, the dabs of colour resemble a decorative motif, evoking a fabric drawn up to hold the traces of the body. Rouan's paintings have a close affinity with fabric, and can evoke a textile surface that is both a garment in contact with the body's intimacy, collecting its secretions, and a shroud covering it. We are reminded of Sigmar Polke's work *A Painting Should Not Be Bigger than a Bed* (1985), which seems to be driven by the same intuition.

In his text for the catalogue of the present exhibition, François-René Martin recounts a particularly edifying scene from François Rouan's childhood. Accompanying his father

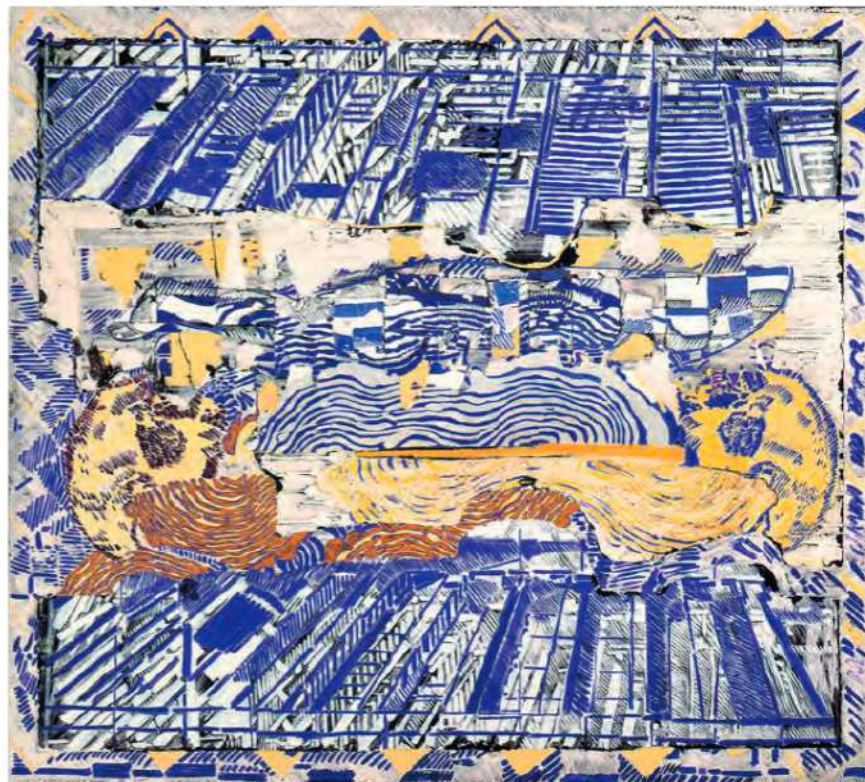


Page de gauche, de haut en bas /left page from top:
Ronde. 1975. Peinture à la cire sur toile préparée
à la poudre de marbre *wax paint on canvas prepared
with marble powder*. 199 x 162 cm. (Coll. l'artiste;
© atelier Laversine). **François Rouan: Odalisques et
Pavanes 2009-2020**. Vue de l'exposition *exhibition view*
galerie Templon, Paris, 2023. (Ph. Adrien Millot).
À droite *right*: **Le Voyage d'Hiver**. 1988. Peinture à la cire
et collage sur toile *wax painting and collage on canvas*.
143,5 x 161,5 cm. (Coll. l'artiste; © atelier Laversine)

to a tribute to young members of the Resistance who had been executed by the Nazis, Rouan became dizzy during the official ceremony, closed his eyes and, when he opened them again, discovered the beauty of a sunlit landscape. "Seeing and closing his eyes, in the same movement, closely linked the need to understand to the dreamy illusion of a story wrapped around a hole (4)." This episode brings together beauty and terror, death and the desire for life, vision and blindness. François Rouan's painting doesn't choose, the imprint is worked by one as by the other, it keeps coming back to the edges of this gap between the tragedy of history and the impregnation of desire.

In the same way that there is no first image, the *imprinted* form is veiled; it does not designate its cause, but rather an incessant movement, which is that of creation, where object and desire intermingle. In a film tribute to Brigitte Courme and Balthus, Rouan declares that "if Balthus practised coverings, it was perhaps to reach the moment when the thing impossible to say would become imprinted on his pacified brush (5)." In a remarkable reversal that leads from paint to brush and not the other way around, the imprint exceeds meaning. It is this excess in which painting "depends on something beyond itself: a community." It takes on an opacity whose mystery is precisely what reveals it.

In this way, Rouan's work, through its use of the imprint, is a challenge to the indexical thinking that allows Sherlock Holmes to develop his famous elementary deductions. In an article on clues, Carlo Ginzburg (6) draws a parallel between Sherlock Holmes, Sigmund Freud and the art historian Giovanni Morelli, all three of whom proceed by interpreting clues. There is no known detective story involving François Rouan, yet Jacques Lacan's interest in his work (7), along with the many remarkable texts of art history devoted to it, could be seen as part of a broader challenge to the index in favour of the imprint. Commentary is endlessly drawn to an œuvre that continually returns us to the unsayable — and it is this truth of painting that becomes absorbed into the braided surface of the canvas. Put more simply, and perhaps more bluntly, François Rouan's work refuses to be confined within any fixed meaning. It



resists injunctions, identification, and even illustration, those all-too-fashionable afflictions of our time. Instead, it draws us back into the maelstrom of sex and death through which the human gaze upon the world is forged. For the eye that ventures into the tightly braided strips of canvas, the movement between forms evokes physical experience of exquisite freedom. ■

1 Arthur Conan Doyle, *The Association of Ginger Men*, 1891. 2 Molly Warnock, *Penser la peinture: Simon Han-tai*, Gallimard, 2012, p. 235. 3 Hubert Damisch, "La peinture est un vrai trois," cat. exp. François Rouan, Centre Pompidou, 1983. 4 Quoted by François-René Martin, "L'ange de l'histoire. Remontée du tragique chez François Rouan," cat. exp. Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2025. 5 *De la ressemblance*, film by François Rouan, 2015, 25 minutes. 6 Carlo Ginzburg, "Signes, Traces, Pistes—Racines d'un paradigme de l'indice," *Le Débat* n°6, Gallimard, 1980. 7 This relationship took concrete form in Jacques Lacan's preface to the exhibition *François Rouan, peintures, dessins*, Musée de Cantini, Marseille, 1978.

The exhibition catalogue is published by Skira, with texts by Sylvie Ramond and Isabelle Monod-Fontaine (exhibition curators), Pierre Wat, Éric Pagliano, François-René Martin and Killian Rauline.

Romain Mathieu is an art historian and art critic. He teaches contemporary art history at Montpellier 3 Paul Valéry University.

François Rouan

Né en born in 1943 à in Montpellier

Vit et travaille à lives and works in Laversine

Représenté par represented by Templon

Expositions personnelles récentes Solo shows:

2025 *Autour de l'empreinte*, Musée des Beaux-Arts de Lyon; *Recorda*, Templon, New York

2024 *Journal d'atelier*, Abbaye royale de Fontevraud; *Histoire de tressage*, Musée de Soissons (en collaboration avec le FRAC Picardie)

2023 *Odalisque et Pavanes*, Templon, Paris

2019 *François Rouan, Travaux sur papier 1965-2014*, Galerie Gutt Klein Fine Art, Paris

2018 *François Rouan, Tressage sur chemin d'encre*, The American Gallery Contemporary Art, Marseille; *François Rouan, d'un château à l'autre*, Musées nationaux du palais de Compiègne

2017 *François Rouan, Tressages*, 1966-2016, Musée Fabre, Montpellier

Expositions collectives récentes Group shows:

2024 *Woven Histories*, National Gallery of Arts, Washington; *Lacan, l'exposition. Quand l'art*

rencontre la psychanalyse, Centre Pompidou-Metz

2021 *Événement 4+4*, artiste invité à la Galerie RX, Paris

2020 *Vitraux d'artiste*, Abbaye de Fontevraud

2019 *Un autre œil d'Apollinaire à aujourd'hui*, musée de l'Abbaye Sainte-Croix (MASC), Les Sables-d'Olonne; Musée de l'hospice Saint-Roch, Issoudun

2017 *Supports/Surfaces*, Carré d'Art-Musée d'art contemporain, Nîmes

2015 *Obsession*, Maison Particulière, Bruxelles;

Sienne, aux origines de la Renaissance, Musée des Beaux-Arts de Rouen