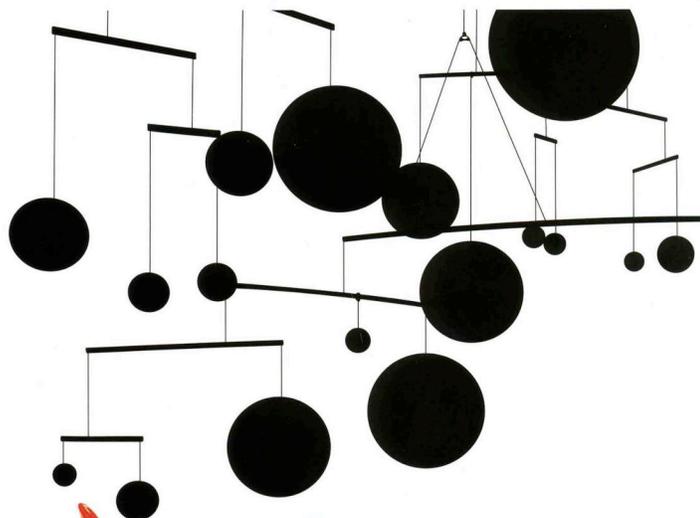


art21
art 21

janvier 2006

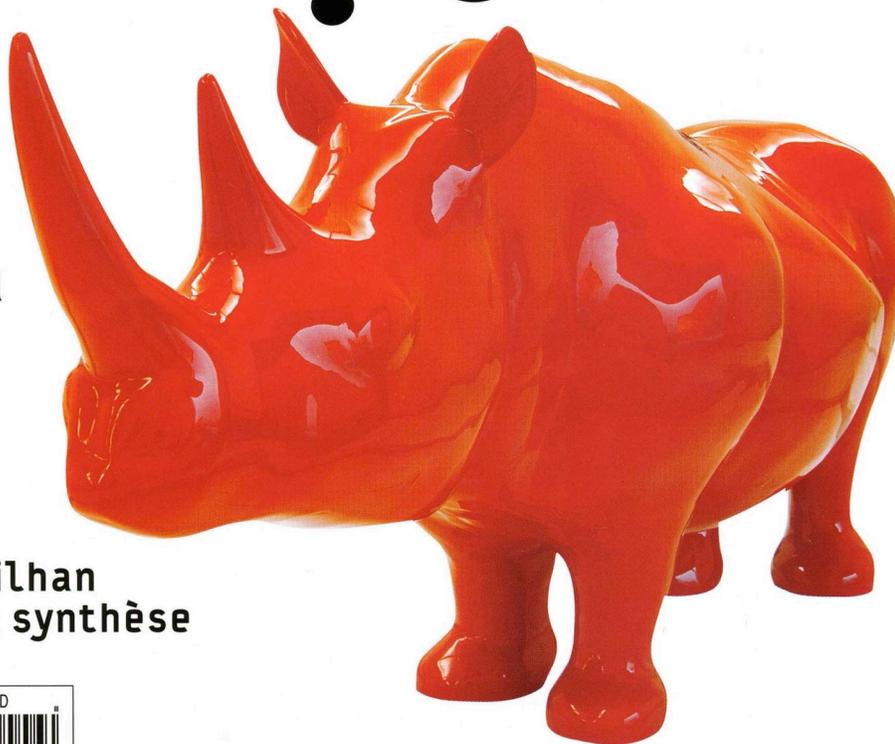
magazine critique d'art contemporain



**Les Nota
Bene de
Nicolas
Bourriaud**

**Quand les
artistes
quittent
l'art...**

**Xavier Veilhan
L'art de la synthèse**



• www.art21.fr •

• numéro 06 • mars / avril 2006 •

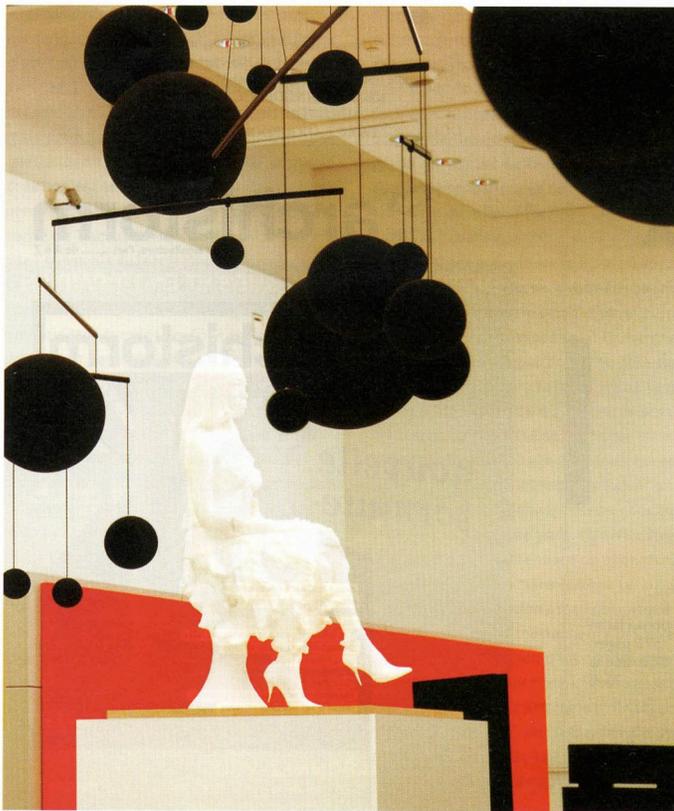
Xavier Veilhan

Dreams never end

Par Jill Gasparina



Exemple parfait de rétrospective de milieu de carrière, l'exposition Xavier Veilhan au MAMCS offre partout le spectacle de la maturité – que l'on désigne par là le classicisme d'un travail au fini irréprochable ou la phase culminante du cycle de vie d'un produit sur le marché de l'art. Et si l'engouement des consommateurs d'art s'originait précisément dans ce classicisme...



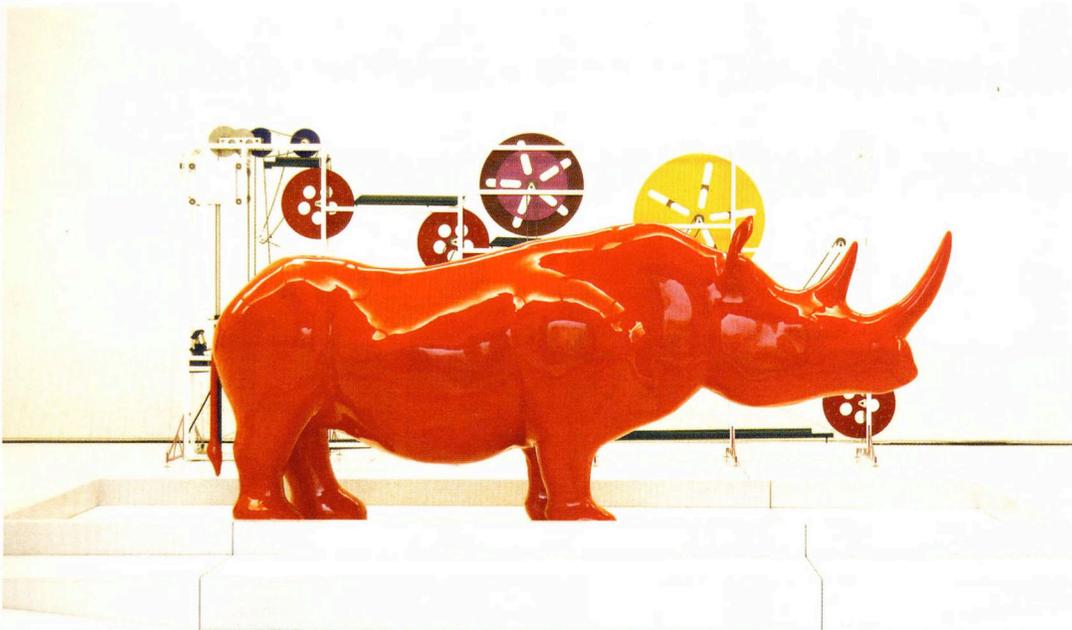
Vue de l'exposition Xavier Veilhan, *Le Plein Emploi*, au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg. © Photo : Mathieu Bertola, Les Musées de Strasbourg.

Xavier Veilhan a atteint depuis près de cinq ans une notoriété que l'on pourrait qualifier de tardive, si on la compare à celle des artistes de sa génération (Parreno, Huyghe, Gonzalez-Foerster, mais aussi Hyber[t], Closky, tous nés au début des années 1960). Nominé en 2000 pour le Prix Marcel Duchamp, son travail a été doublement montré en 2004 au Centre Pompidou : on se souvient de l'envahissement spectaculaire du forum par le *Grand Mobile* noir de 30 m de diamètre, au moment où *Vanishing Point* occupait l'Espace 315. Et tandis que son travail est l'objet d'une exposition parisienne, *Sculptures automatiques* chez Emmanuel Perrotin, Veilhan devient le curator de sa propre œuvre en proposant sa première rétrospective (1992-2005) dans un Musée français, à Strasbourg. Tardivement surexposé, il a donc su se rendre désirable dans la durée. Tout le monde aime Xavier Veilhan. Pourquoi un tel consensus aujourd'hui ? Les caractéristiques esthétiques de l'œuvre la rendaient-elle inaccessible auparavant ? L'image d'un pingouin qui fait ses courses dans un supermarché n'offre pas de réelle « provocation conceptuelle »¹, mais fige définitivement les années 1990 dans l'image classique d'une décennie *synthétique*. Veilhan est-il pour autant un pur esthète immergé dans la production de masse ?

« Il nous a déclaré que l'œuvre était surprenante. Il a également dit qu'il avait du mal à savoir à quoi cela lui faisait penser mais qu'il a été très étonné après l'avoir vue. »²

Les œuvres de Veilhan sont volontairement vides de références précises (même si le *Rhinocéros*, devenu aujourd'hui son emblème, vient de Dalí), elles n'appellent ni scénario, ni interprétation : littérales.

Veilhan a constitué son travail plastique des années 1990 sur la recherche de formes génériques, en gommant le référent de ses images. Les statues – il préfère ce mot



Vue de l'exposition Xavier Veilhan, *Le Plein Emploi*, au MAMCS. Au premier plan : Xavier Veilhan, *Le Rhinocéros*, 1999. Résine polyester peinte. 110 x 140 x 415 cm. © Photo : Mathieu Bertola, Les Musées de Strasbourg

à sculpture – qu'il réalise aujourd'hui fonctionnent de la même manière. Monochromes et sans détail, elles échappent à toute psychologie. La technique de Veilhan consiste ainsi à retirer toutes les particularités, tout ce qui relève du rétinien, pour ne garder que la forme pure. *Sans titre (Le Studio)*, exposé à Strasbourg, réunit ainsi tous les objets disponibles dans un studio – micros, platines, table de mixage, câbles de raccord, enceinte – mais le tout est passé à la même moulinette formelle, celle d'un film plastique noir qui uniformise l'ensemble. On pense à la pièce de Chen Zhen, *Purification Room* (2003), qui recouvrait de boue argileuse un ensemble d'objets et meubles pour les ramener à leur vie naturelle. Elle reposait sur une dramatisation évidente, post-apocalyptique. Mais chez Veilhan, rien de menaçant, même dans ce studio tout noir. La stase produite par ses formes purifiées est purement esthétique, elle n'appelle aucun scénario explicatif. Lorsqu'il applique ce même procédé de simplification à ses images, c'est une fois encore sans tenir de discours sur les causes de ce brouillage. Ses images se suffisent à elles-mêmes. Dans *La Manifestation*, trois personnages manifestent, mais l'image est trouble, et les pancartes blanches sont vierges de

toute inscription. Que font ces personnages ? Quelle cause défendent-ils ? Où sont-ils ? Il est tout bonnement impossible de répondre à ces questions. Totalement asémantique, « machine à soustraction »³ dirait Alison Gingeras, l'opacité de ses pièces est donc irréductible, rien ne vient l'expliquer. Est-ce ce littéralisme qui laisse perplexe ? La stimulation est-elle uniquement visuelle ? On peut rester perplexe devant son travail, tout simplement ne pas savoir quoi en dire. La présence flottante de ses pièces laisse la porte ouverte à toutes les lectures. Malgré l'utilisation de couleurs industrielles, Veilhan n'est pas pop. Et on hésite entre ravalier ses pièces au rang de purs objets design, vaguement sacralisants, et évoquer les structures primaires du minimalisme, et la manière avec laquelle un McCracken par exemple sculpte dans la couleur.

« Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère »⁴

Dans l'univers très scénographié (théâtral ?) du *Plein emploi*, entre installation et exposition, on circule entre les statues et les images, le tout laissant une impression de finition parfaite. La mise en espace choisie

1. Hal Foster, *Le Retour du réel, La lettre volée*, Bruxelles, 2005, p. 65. Lire le compte rendu de Cédric Vincent p. 72.

2. *Propos d'un représentant de l'école de Morzine au sujet de La Clairière (1998) de Veilhan, exposée en 2002 au collège Henri Corbet, dans le cadre d'un programme d'expositions mis en place par l'I.A.C de Villeurbanne avec des établissements scolaires intitulé « Réseau Galeries / Multilingages de l'Art »* (Voir le site : www.i-art-c.org/resogal).

3. « La Machine à soustraction de Veilhan » est le titre d'un article de A. Gingeras, in Xavier Veilhan, *Vanishing Point, Centre Pompidou, Paris, 2004*.

4. Mallarmé, « Hérésies artistiques, l'art pour tous », in *Écrits sur l'art, GF, Paris, 1998*, p. 72.



Vue de l'exposition Xavier Veilhan, *Le Plein Emploi*, au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg. © Photo : Mathieu Bertola, Les Musées de Strasbourg

5. C'est ainsi que Donald Judd, dans son essai « Specific Objects » décrit ses pièces, et plus généralement celles des minimalistes, qu'il appelle d'ailleurs littéralistes.

6. Conversation avec Lionel Bovier, in XV, 1997, CCC Tours, Frac Lorraine, Consortium Dijon, édition JRP, Genève, 1997.

7. Alison Gingeras, op. cit., p. 37.

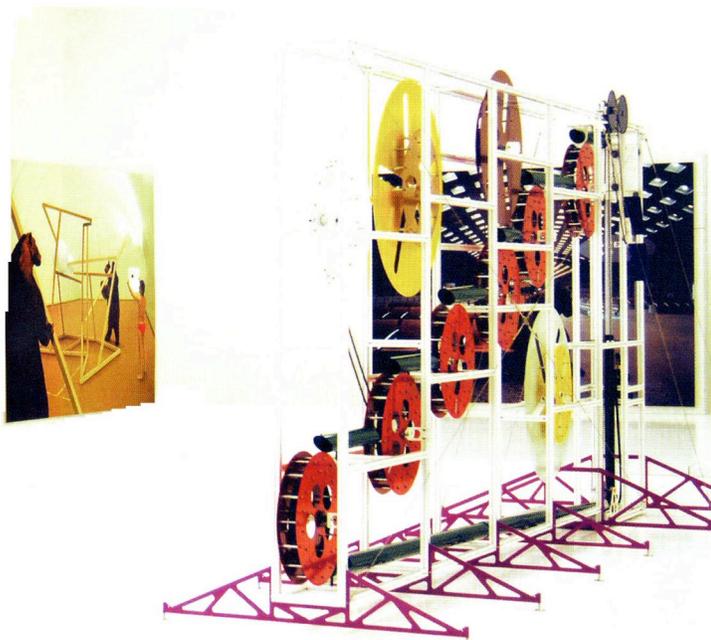
8. Troncy montre son travail dès 1990 dans French Kiss (Halle Sud, Genève).

par Veilhan met en avant la dimension autonome non pas des œuvres, mais de l'exposition comme médium. La scénographie repose sur la recherche d'une unité esthétique construite par l'installation d'une plate-forme en mélaminé blanc qui recrée un espace à l'intérieur de l'espace disponible du Musée. Le sol ainsi recouvert est transformé en podium pour le spectateur et pour les œuvres, posées tantôt à même ce méga-socle blanc laqué qui recouvre quasiment toute la pièce, tantôt sur un second socle, vertical celui-là : l'espace est ouvert de toute part, mais l'artiste marque son territoire en délimitant clairement le territoire de l'art et celui des œuvres.

Ce faisant, *Le Plein emploi* semble renouer avec une prétention à l'autonomie remise à la mode ces temps-ci. On pense ainsi à *Offshore* à l'Espace Paul Ricard qui installait les œuvres sur une plate-forme à l'automne 2005. Au même moment, le Palais de Tokyo devenait la première étape de *WA - surface d'autonomie temporaire*, l'exposition de *wall-painting* itinérante, qui se livre en kit dans son catalogue en forme de boîte à pizza, qui contient toutes les instructions néces-

saires et suffisantes à la réalisation des œuvres.

Reste que le redoublement des socles transforme les œuvres en maxi-bibelots, bien disposés dans l'espace et que le display de *Sculptures automatiques* renforce l'atomisation des pièces, leur autonomie. Prêt-à-vendre ? Présentées de la sorte, ses pièces ont tout du gadget de luxe pour collectionneurs. Jouet, statue, socle, bibelot : toute la panoplie de l'art pour l'art. S'agit-il de défendre l'autosuffisance esthétique de ses objets ? Comment une exposition au titre si social peut-elle produire *in fine* un espace aussi esthétisant ? Le travail de Xavier Veilhan semble à première vue prétendre à une pure fonctionnalité esthétique, comme celle du *Coucou*. Figurez-vous un gros mécanisme très bruyant, très coloré (jaune, rouge, violet, vert et marron) et très spectaculaire, qui sert uniquement à déplacer une bille de métal en circuit fermé. Dans ce gigantesque mécano, inutile au possible, la bille monte puis retombe, évoquant le mouvement continu aussi absurde que celui du *Cours des choses* de Fischli et Weiss, mais encore plus vain, parce que fermé sur lui-même, et sans contingence



Vue de l'exposition Xavier Veilhan, *Le Plein Emploi*, au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg. © Photo : Mathieu Bertola, Les Musées de Strasbourg.

possible. Le *Coucou* est-il une allégorie de l'inutilité de l'art ? Une blague sur le mouvement perpétuel ? Conçu selon les propos de l'artiste comme un jardin à la française, *Le Plein emploi* affiche en tout cas une discipline classique et rigoureuse, entre ordre esthétique, autonomie et unité visuelle.

« Ni de la peinture ni de la sculpture »⁵

Pourtant, Veilhan est le premier à parler d'efficacité en ce qui concerne ses œuvres. Il déclare à propos de son travail : « *Ce qui m'importe, c'est toujours l'effet produit plus que la forme empruntée* »⁶. Ne serait-ce pas méconnaître l'histoire du minimalisme que de déduire de la simplicité des formes celle du contenu ? Alison Gingeras évoque avec justesse la « mécanique de la fausse simplicité » à propos de Veilhan, un paradoxe en vertu duquel « *plus une œuvre d'art paraît simple dans la forme, le contenu et la rhétorique, plus les significations et les effets qu'elle engendre sont complexes et surprenants* »⁷. Il y a de fait une incapacité à déduire immédiatement de son œuvre une signification. Qui songerait à reprocher à

Andre ou Morris le redoutable silence de leurs pièces ? Qui en déduirait qu'il s'agit d'objets non critiques ? La leçon du minimalisme (formel, entendu au sens large), de Judd à Dan Graham est que la simplicité de forme ne renvoie pas à une simplicité de l'expérience.

Alors oui, ces objets doivent être critiques, ou du moins dire quelque chose. On a beaucoup souligné le lien de Veilhan avec l'impressionnisme, écrit que ses œuvres proposent une critique de la représentation, qu'elles interrogent ce qu'est voir et percevoir. Il est le premier à le reconnaître et son intérêt pour l'hyperréalisme renvoie à ces questions, de même que les jeux d'échelle de sa statuaire. Mais on n'a pas dit grand chose finalement quand on a écrit ça sur une œuvre.

Une autre piste est celle qui consiste à ranger Veilhan dans la génération de l'esthétique relationnelle, la *magic team* d'artistes français (avec Parreno, Huyghe et Gonzalez-Foerster). Il a très tôt été exposé au Consortium (*Les grues*, 1993) et par Eric Troncy⁸ qui ont constitué pour cette génération un soutien institutionnel (et théorique dans le cas de Troncy) jamais démenti.

Éléments biographiques

- Xavier Veilhan est né en 1963.
- Etudes à l'École nationale des arts décoratifs, où il rencontre Pierre Huyghe et Pierre Bismuth.
- 1993 : exposition personnelle à l'Arc/Mampv.
- 1995 : exposition personnelle au CCC, Tours.
- 1999 : expose *La Forêt* au Consortium de Dijon puis au Mamco de Genève.
- 2000 : Veilhan est nommé pour la première édition du Prix Marcel Duchamp. Grande exposition monographique (quasi rétrospective) au Magasin de Grenoble. Crée *Le Rhinocéros* pour une boutique Yves Saint-Laurent à New York.
- 2003 : Éric Troncy expose une *Light Machine* dans *Coollustre* à la Collection Yvon Lambert en Avignon avant que ce type de pièces ne devienne un *must see*. *Projet hyperréaliste* à la 7ème Biennale de Lyon, *C'est arrivé demain*.
- 2004 : *Le Grand Mobile, Vanishing Point* au Centre Pompidou.
- 2005 : Après la fermeture de la galerie Jennifer Flay en 2003, l'artiste n'a plus de galerie française. Xavier Veilhan, qui a su se rendre désirable dans la durée, est courtisé par plusieurs d'entre elles, mais prend son temps avant de se décider pour celle d'Emmanuel Perrotin.

Éléments bibliographiques

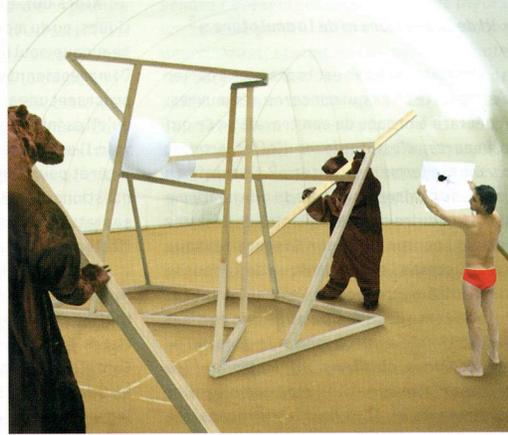
- XV, 1997, CCC Tours, Frac Lorraine, Consortium Dijon, édition JRP, Genève, 1997.
- Xavier Veilhan, *Vanishing Point*, Centre Pompidou, Paris, 2004.
- Xavier Veilhan, *Le Plein emploi*, Musées de Strasbourg, 2006.



Xavier Veilhan, *Terminal E*, 2003-04. Impression numérique par jet d'encre, plastifiée et montée sur aluminium. 260 x 355 cm (en 3 parties de 260 x 118 cm). Collection particulière, Berlin. © ADAGP, Paris, 2005.



Xavier Veilhan, *Le Studio*, 2003-04. Collection MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. © ADAGP, Paris, 2005.



Xavier Veilhan, *2 by 4*, 2003-04. Collection Caja de Burgos, Burgos. © ADAGP, Paris, 2005.

Et il partage avec ces artistes une même absence de discours sur leur œuvre (on pense aussi aux structures de Liam Gillick, sauf que lui écrit beaucoup). Mais si ces trois artistes ont effectivement collaboré ensemble, ce n'est pas le cas de Veilhan. Sa participation à la Biennale de Lyon du Consortium avec son *Projet Hyperréaliste* en 2003 ne permet pas davantage de l'inclure dans cette équipe : il n'est définitivement pas le plus représentatif de cette génération - dont les travaux ont de toute façon beaucoup évolué en dix ans pour sortir eux aussi d'un schéma strictement relationnel. Les œuvres comme *Le feu* (9) sont donc aujourd'hui minoritaires dans le travail de l'artiste, même si l'on peut lire dans son intérêt croissant pour la scénographie de l'exposition un prolongement de ce travail de mise en relation sociale (à Strasbourg, le musée devient un club avec podium et matériel hi-fi).

L'artiste au travail

Revenons sur le titre. *Le Plein emploi*. Lors de l'ouverture de sa rétrospective strasbourgeoise, Veilhan saluait avec humour l'effort des spectateurs qui cherchaient à voir le dessus de *Sans titre (Le petit arbre)* son arbre, soulignant qu'il l'avait peint lui-même. Pour une fois, ajoutait-il. L'attention portée par l'artiste aux conditions de production traverse ainsi toute son œuvre. Un art classique d'après la révolution industrielle ? Dans *Le Retour du réel*, Hal Foster évoque le *double bind* de la sculpture dans l'histoire moderne : « Depuis la révolution industrielle, une contradiction se produisait entre « la création esthétique individuelle » et la « production sociale collective » en particulier en se tournant vers des procédés tels que la soudure et des paradigmes comme le ready-made »¹⁰. Pris dans cette contradiction, Veilhan est le champion de la



Vue de l'exposition Xavier Veilhan, *Le Plein Emploi*, au MAMCS. © Photo : Mathieu Bertola.

technologie appliquée à l'art. Ainsi, il réalise ou plutôt fait réaliser la plupart de ses statues depuis deux ans grâce à la technique de la captation en 3D¹¹. Pour ses paysages-fantômes, il a utilisé une autre technique, entre gravure et peinture, le sablage sur aluminium à partir d'une image numérique.

Veilhan n'a donc pas de contact physique avec ses œuvres. Mais loin de se rêver en entrepreneur qui sous-traite à des assistants, qu'ils soient machiniques ou humains, il est plongé dans les processus de production. Sur la couverture du catalogue réalisé à l'occasion de *Vanishing Point* à l'Espace 315, il y a l'atelier de l'artiste, ses amis, ses collaborateurs, et un bout de sa cuisine avec une bouteille d'huile d'olive : une photo semi-triviale qui dévoile sans fausse gêne la fabrique des œuvres. Le même procédé est utilisé dans le catalogue de Strasbourg, le livre se clôturant sur une dizaine de vues d'atelier.

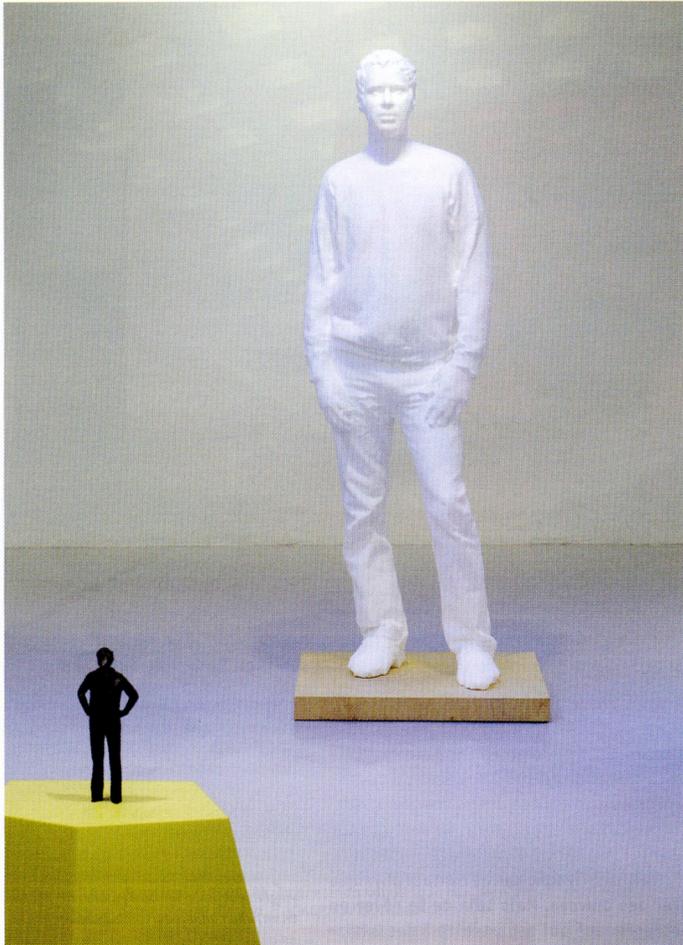
Résolvant à sa manière la tension entre industrialisme et individualisme de la création, Veilhan travaille immergé dans la réalité économique. *PME mon amour* pourrait-on dire, pour paraphraser le titre d'une pièce de Damien Béguet¹². « Mes œuvres conservent une dimension d'illustration d'un travail, comme une sorte d'indice d'in-

9. *Le feu* (1996) est une installation qui propose au spectateur de s'installer, comme son nom l'indique au coin d'un feu, et qui est la pièce-clé de cette tension relationnelle dans l'œuvre de Veilhan. Elle fut d'ailleurs produite pour l'exposition *Traffic* de Nicolas Bourriaud au CAPC de Bordeaux.

10. Hal Foster, *op. cit.*, p. 93.

11. Les modèles doivent rester immobiles pendant vingt minutes devant un scanner. On obtient une vingtaine de fichiers qui sont ensuite recomposés en un fichier unique qui commande une machine-outil. Celle-ci sculpte alors un bloc de mousse polyuréthane, de bois ou de polystyrène.

12. Damien Béguet est un jeune artiste français qui travaille autour des problématiques liées à l'entreprise. Voir <http://damien.beguet.free.fr>



Xavier Veilhan, *Jordan*, 2004. Polystyrène, bois. 205 x 75 x 75 cm. Courtesy Andréhn-Schiptjenko, Stockholm. Photo : Christer Carlson. © ADAGP, Paris, 2005.

13. *Conversation avec Lionel Bovier*, in *XV*, 1997, CCC Tours, Frac Lorraine, Consortium Dijon, édition JRP, Genève, 1997, p. 8.

14. *Entretien avec Christine Macel*, nov. 2005, *paris-art.com*.

15. *A noter également que Vanishing Point est le titre d'une chanson de New Order, le groupe de pop synthétique par excellence.*

16. *Eric Troncy évoque dans Les chocolats de l'ambassadeur « ce travail qui distribuait tous azimuts formes, couleurs, hypothèses » (samedi 14 octobre 2000).*

17. *Propos recueillis lors du vernissage de l'exposition Le Plein emploi.*

18. *Désir dont on peut lire les signes dans l'organisation de l'exposition DADA, ou dans la traduction récente de Le Retour du réel de Hal Foster en français.*

vestissement »¹³ expliquait-il à Lionel Bovier en 1997. Plus que l'innovation (le reproche adressé à Greenberg aux minimalistes était qu'ils confondaient création et innovation pour produire des objets design), ce sont donc les processus de production qui intéressent Veilhan, et la mise en relation des catégories socio-professionnelles entre elles.

Everything's gone green ?

Son travail est porteur d'un réel espoir en la technologie. A ceux qui pensent qu'elle est souvent déprimante, il opposait encore récemment son indéfectible optimisme : « *Je garde l'espoir que la modernité puisse être*

réinventée à partir de connections nouvelles entre les disciplines. Une partie de mon travail consiste à établir des relations d'un domaine à un autre, en me basant sur une vision d'ensemble de dilettante : je suis juste suffisamment bien informé pour frapper aux bonnes portes et pour choisir les bonnes directions à prendre »¹⁴.

Pour un bon usage de la technologie, donc, cet optimisme se livre dans des pièces joyeuses, belles mais closes comme des chansons de pop synthétique¹⁵. Il y a plein d'animaux : pingouins, rhinocéros, coucou, ours, lion. Mais le vrai bestiaire est constitué par les créatures technologiques qu'il produit : « impression numérique par jet d'encre plastifiée et montée sur aluminium », « dispositif électrique et électronique, aluminium, ampoules », « mousse de polyuréthane, résine polyester peinte, métal, photocopie couleur, ampoules », « aluminium, acier », « polystyrène, bois », « aluminium laqué sablé ». Voilà toutes les créatures du monde de Veilhan.

Il reconstruit le monde et le peuple avec ses amis transformés en boules disco, des animaux rutilants comme des voitures de course italiennes, des ours bricoleurs, des coucous qui sont en fait des machines gaies, des paysages pixellisés. Il invente un monde industriel sympathique et polymorphe dont les nouveaux lieux sont le studio, l'aéroport, la scène. A ceux qui recherchent la « provocation conceptuelle », l'œuvre de Veilhan promet plutôt le bonheur artificiel et la générosité des formes¹⁶. Tout est artificiel. *All is full of love*.

Quid de son travail sur la nature ? Dans l'art synthétique de Veilhan, les animaux sont en résine, les humains sont brouillés, pétrifiés et jaune fluo, et les lieux fantomatiques. Il s'agit de montrer l'envers du décor de la représentation. Mais surtout, dans ses installations, de montrer que tout est pseudo-naturel. Même *la Forêt*, lieu nature par excellence, gagne en artificialité à chaque nouvelle présentation. Dans celle qu'il a réalisée en 2002 à la Konsthall de Göteborg, après Le Consortium et Le Magasin, l'usinage était double. Présenté en plus des



Xavier Veilhan, *Debora*, 2006. Bouleau. 135 x 86 x 73 cm. Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris.



Xavier Veilhan, *Le Petit Monstre*, 2005. Polyuréthane. 111 x 130 x 110 cm. Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris.

arbres fabriqués, le rhinocéros était fabriqué de toute pièce lui aussi. Et la matière des arbres, le feutre, renvoyait avant tout à l'histoire de l'art et Beuys, avant d'évoquer une vraie forêt. Le règne de l'artefact ? Toute aspiration à la nature est cassée d'emblée, remplacée par l'enchantement d'une artificialisation progressive et irrémédiable du monde : le petit arbre peint à la main exposé à Strasbourg est en mousse de polyuréthane, résine de polyester, peinture à l'huile, et *Le Projet hyperréaliste* est à sa manière un Muséum d'Histoire naturelle de l'art. Il y a bien quelque chose de prophétique dans ces propositions plastiques : ce n'est pas l'héritage du ready-made qui retient Veilhan, mais l'avènement excitant d'un nouveau monde. Il n'est pas dans la recombinaison, il n'est pas dans l'appropriation. C'est un artiste totalement démiurgique qui reconstruit au fil de son œuvre le monde, et ses conditions de monstration.

Qui a peur de la technologie ?

Loin de tout désenchantement, et de toute facilité, Veilhan rêve donc d'harmonie : « tapisseries, dessins, tableaux, sculptures, livres, maisons, et plan de ville ne sont

en ce qui me concerne personnellement qu'une seule et même manifestation d'une harmonie stimulante au sein d'une société machiniste » déclarait-il récemment¹⁷. En paysagiste, il s'attache aujourd'hui à l'occupation équilibrée de l'espace avec les mobiles, ses nouvelles pièces. Et vise l'harmonie sociale aussi : une cohabitation épanouie des sphères professionnelles et une division heureuse du travail.

On ne peut pas reprocher à un artiste d'aimer le progrès. Mais sa surexposition est paradoxale, tant ce désir d'harmonie, ou plutôt sa mise en œuvre concrète semble aujourd'hui incompatible avec un désir grondant de réel, d'action politique, et une nostalgie de plus en plus forte pour l'avant-garde¹⁸. Il n'y a guère que *Le Coucou* qui évoquerait dans ses pièces récentes l'esthétique du choc et de la rupture chère aux avant-gardistes. Et on trouvera peu d'ironie dans son œuvre : il reste un artiste classique, qui évoque, en décalage avec l'esprit de l'époque, son désir d'une représentation universelle de l'être humain. Résolument non postmoderne.

Jill Gasparina

Xavier Veilhan
Sculptures automatiques
à la Galerie Emmanuel Perrotin,
76, rue de Turenne,
Paris 3^e.
Jusqu'au 11 mars 2005.
Tél : 01 42 16 79 79.

Le Plein emploi
au Musée d'art moderne et
contemporain,
1, place Hans Jean Arp,
Strasbourg.
Jusqu'au 16 avril 2006.
Tél : 03 88 23 31 31.
Commissaire : Patrick Javault.