



P H I L I P P E L E P E U T

PHILIPPE LEPEUT

A G R E G A T
(principe)

Copyright 1992
© Entretien: Olivier Kaepelin
© Texte: Fabrice Hergott
© Tous droits réservés



Académie de France à Rome
Villa Médicis

Olivier kaepelin: Peut-on parler de votre travail comme étant celui d'un peintre?

Philippe Lepeut: Certainement, j'adopte ainsi un point de vue qui place mon travail dans un champ théorique, une archéologie, un corpus d'oeuvres. Je fais une distinction entre la peinture et le tableau, car si l'une et l'autre se recoupent, ils ne se superposent pas pour autant. Le tableau se traduit par une apparition formelle, des éléments matériels précis : châssis, toile, peinture, des outils, un format... et une relation particulière au mur. L'intégrité de l'oeuvre, son caractère compact crée une relation détachée par rapport au plan. La peinture doit se comprendre dans un sens plus large, une relation essentielle au mur et au lieu, à l'espace et à l'architecture. Cela peut également rapprocher mon travail de la sculpture, à travers la question du déplacement du spectateur, de la multiplicité des points de vue. Rosalyn Krauss dans un article intitulé "on frontality" parle de l'oblique, de la position latérale, qui ont beaucoup d'importance dans ce que je construis.

Olivier kaepelin: Vous parliez de champ théorique, de concept?

Philippe Lepeut: Je remplacerais le mot concept par celui de *principe* qui traite d'une proposition première constituante. Depuis 1987, dans "baptême/phôtismos," puis "nymphé," "dessiccation," "transfert," "nuage déplié en nymphé," et maintenant "agrégat," un ensemble de principes donne lieu à des développements. C'est une cohérence conceptuelle, un point de vue intérieur. Un flux conceptuel avec des apparitions d'oeuvres.

Olivier Kaepelin: Vous évoquez des éléments liés les uns aux autres, une certaine mobilité. Vous parlez de flux et vous avez cité le nuage, comment tout cela s'agence-t-il? S'agit-il de démonstration?

Philippe Lepeut: Non, disons qu'un travail me semble trouver sa véritable force lorsqu'il peut se nommer précisément. Ce n'est pas démonstratif, il y a toujours un décalage entre les étapes conceptuelles, théoriques et ce qui est véritablement enfoui dans l'oeuvre.

Olivier Kaepelin: Peut-on parler de ce flux?

Philippe Lepeut: La peinture- et à travers elle des idées- circulent d'un principe à

l'autre. C'est là le flux principal. Entre les principes, il y a des conjonctions, rien n'est clos, des éléments se mêlent. Chaque principe relance la question de la peinture en multipliant les angles d'attaque. Je me sens devant une impossibilité à représenter de façon globalisante. Chaque principe porte en lui sa fin et la promesse de celui qui suivra, mais qui reste à inventer.

Olivier Kaepelin: Il y a donc un grand nombre de points de vue. C'est un paradoxe intéressant car si le "point" est fait dans le sens photographique, quelque chose, au sein de l'image, ne cesse cependant de bouger.

Philippe Lepeut: "rond dans l'eau," "nymphé," sont effectivement des réalités mouvantes, mais aussi permanentes. En même temps, comme le nuage, ce sont des formes qu'on peut répertorier: cumulus, nimbus, stratus... et ces formes, pourtant nommables, sont toujours différentes et n'épuisent jamais la surprise.

Olivier Kaepelin: Qu'est-ce qu'un "principe" pour vous ?

Philippe Lepeut: C'est le moment du prototype, du modèle. Après je suis dans la reconduction, le développement. L'"agrégat" le plus manifeste que j'ai réalisé est la première version, le numéro zéro. C'est celle qui est à même le mur de l'atelier, vouée à la disparition, puisque je l'effacerai en partant. Pour "nymphé" ou "baptême/phôtismos," il en va de même, le prototype est toujours voué à disparaître. Ensuite, il donne naissance à une production, mais c'est la mise en place du protocole qui m'intéresse, la virtualité qu'il contient.

Olivier Kaepelin: Pourquoi le répéter ?

Philippe Lepeut : Nous sommes dans un système où il faut que les oeuvres se montrent. Mais dans le protocole comme dans la répétition, il y a quelque chose qui induit du "numérique." Les "nuages dépliés en nymphes" sont des nuages "numériques." Cet aspect du virtuel m'intéresse, l'informatique permet d'activer et d'actualiser, à tout moment, des banques de données à travers des protocoles. A l'Ecole des Arts Décoratifs, j'ai une banque de données concernant douze nuages que je peux à tout instant actualiser.

Olivier Kaepelin: Vous travaillez sur la virtualité, la mobilité de la pensée. Tout ceci peut à tout moment prendre forme. Y a-t-il pourtant des éléments qui n'atteignent jamais cet état ?

Philippe Lepeut: Oui, bien sûr, les principes s'élaborent lentement. Il y a un important travail de manipulation, d'expérimentation et de notation-dessins (lavis). Je pars souvent avec une ou plusieurs idées (relevant plutôt de l'intuition) qui vont converger ou s'exclure pour finalement prendre forme. Car *in fine*, il faut que l'oeuvre existe plastiquement.

Olivier Kaepelin: Parlons des figures de nuages, des "agrégats."

Philippe Lepeut: Il y a, dans mon travail, comme un jeu de contraires. Je suis, en fait, parti de la liquidité et le nuage serait cette forme solide du liquide. Jeu d'inversion, de retournement permanent. De l'eau au nuage, du nuage à l'eau, de la représentation de l'eau à sa substance (les "ronds dans l'eau," les "bulles"). Va-et-vient entre la chose et son contraire, sa représentation, son action. A chaque fois que l'on se retourne, on se retrouve décalé. On est dans un mouvement tournant qui pose la question des flux. Dans mon premier catalogue figurait un poème de Coleridge, "Kubla khan," qui débute par l'apparition du fleuve sacré Alphée. Ce fleuve traverse l'histoire de l'art. Poussin le représente dans la première version de "Et in arcadia ego," qui se trouve d'ailleurs à Rome. C'est un thème emblématique qui anime mon travail depuis 1985 et prends des apparitions formelles extrêmement *hétérogènes*.

Olivier Kaepelin : Est-ce que la question de la liquidité, du changement de règne, indépendamment d'une interprétation philosophique peut être comprise comme une proposition poétique ?

Philippe Lepeut: De même que les principes que je mets en place sont matriciels, on pourrait parler d'une liquidité matricielle. Il y a un sens dans l'eau, dans le déplacement d'un point à un autre, une vectorialité inéluctable. Avez-vous remarqué combien Rome est une ville d'eau, jusque dans les petites grottes des églises baroques ?

Olivier Kaepelin: Parlons de la conception des "agrégats" qui s'est déroulée à Rome. Tout a commencé par l'idée de panoramique.

Philippe Lepeut: La qualité des nuages m'a frappé en arrivant à Rome. Ils induisent un cadre élargi. J'ai tout de suite sû qu'ils seraient mon motif romain. Avant ça, il y avait déjà eu le travail des "nuages dépliés en nymphes" effectué à Paris. Les nuages sont un élément très important dans les plafonds baroques des églises. Ils sont des éléments architecturaux de la peinture où l'espace va vers l'infini. Le nuage est le dernier élément entre nous et Dieu, la dernière forme solide, sorte de marche-pied entre la terre et l'éther,

entre la physique et la métaphysique. Le nuage est un "passage," un passage d'un espace physique à un espace mental.

Olivier Kaepelin: Vous parlez du baroque.

Philippe Lepout: L'histoire de la peinture traverse mon travail comme un substrat qui le nourrit. Les "agrégats" sont constitués par la question des modifications du point de vue. Dans mon oeuvre, l'oblique était déjà en place mais il se trouve que la posture baroque l'a affirmée à travers les notions de points de vue, de déplacement du spectateur, d'ondes, d'oculus. Ainsi, le plafond de Saint-Ignace est un prototype de la peinture baroque. Le cercle de marbre au sol permet un point de vue sur le plafond de la lanterne que l'on perçoit concave mais qui, en fait, est plat. On ne sait pas où commence l'architecture et où s'arrête la peinture. Si on bouge tout se défait, ce qui donne lieu aux anamorphoses, aux images doubles.

Olivier Kaepelin: Qu'est-ce qui vous intéresse dans l'oblique ?

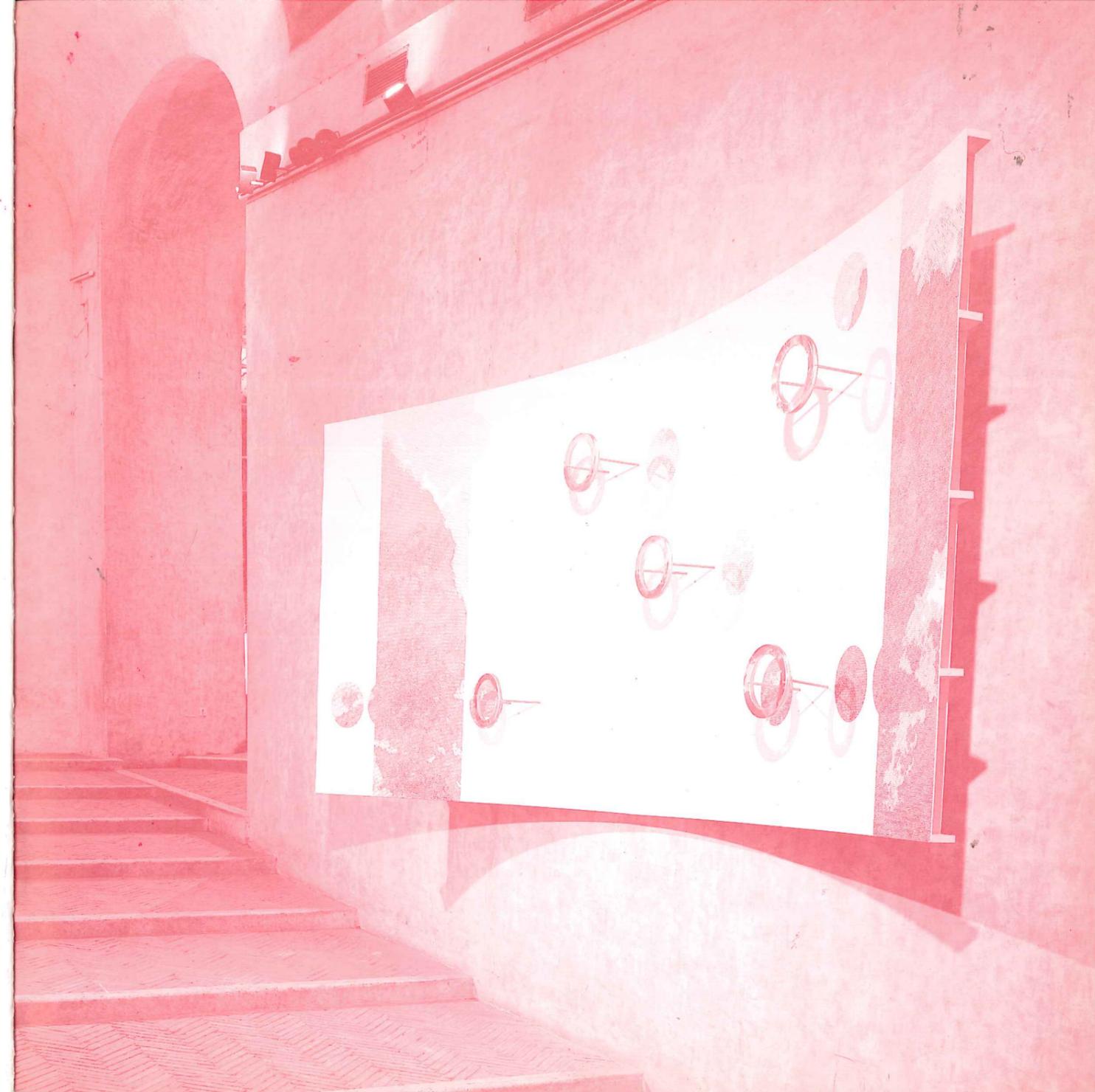
Philippe Lepout: Initialement l'oblique était une manière de décoller la peinture de la paroi et d'affirmer sa relation au mur. La peinture est liée au mur, on ne tourne pas autour. Faire sortir la peinture du mur avec des châssis de plus en plus épais était une manière d'augmenter la perception de la tranche et aussi de l'arrière. Le châssis des "nymphes" fait 20 cm d'épaisseur, il apparaît comme une structure participant de l'oeuvre. L'oblique est cet écart du corps vers l'arrière.

Olivier Kaepelin: Qu'est-ce que l'arrière ? Est-ce une structure ou une machinerie physique induisant une machinerie mentale ?

Philippe Lepout: Disons une machinerie. "Si je ne le vois pas, Dieu le voit". Cela oblige à tout penser, à la fois ensemble et en moments séparés, en déplacements.

Olivier Kaepelin: On a devant votre travail le sentiment d'un "cosmos." L'eau, les nuages, sont-ils des agents de liaison avec la totalité ?

Philippe Lepout: On est bien entendu dans un écosystème mais mes objets sont toujours mentaux, ils n'appartiennent pas au quotidien. La pensée serait comme un trou noir, au sens astronomique, laissant voir des événements, des objets comme des témoins. Ces objets sont à interroger pour ce qu'ils sont, pour retourner à la pensée, quitte à ce qu'il y ait un déplacement par rapport à la pensée initiale. Ce n'est pas important. L'essentiel est qu'un autre flux se constitue. ■



POUSSES PAR LE ZEPHYR

L'air frais, formé gazeuse de l'eau, s'écoule entre les feuilles des arbres à quelques mètres du sol. L'air, l'eau, le souffle du vent et l'écoulement des eaux sont les sujets des œuvres de Philippe Lepeut. Elles sont parvenues à s'interposer entre la perception de l'air et de l'eau comme l'aurait fait une toile de Monet devant l'image d'un pré en été. Mais chez lui, il n'y a pas véritablement de toile ni de peinture. Les objets eux-mêmes sont réduits au plus fin : la surface d'une feuille de papier, le dépôt progressif d'un mélange de colorant et de résine produit par dessiccation. Il est vrai que l'eau et l'air n'ont pas d'images aussi fixes. Ils sont visibles dans la mesure où ils sont en contact avec d'autres éléments solides ou opaques qui agissent sur eux comme des révélateurs. Certaines de ses œuvres récentes peuvent évoquer ses marbrures mouvantes et irisées de l'essence dans les flaques d'eau aux abords des stations-service après la pluie. D'autres, cette vision vertigineuse du ciel saturé d'éblouissements. Ph. Lepeut se tient à la verticale entre le ciel et le sol, faisant jouer l'eau qui va de l'un à l'autre sous forme de vapeur et de pluie.

Toute œuvre d'art est là pour faire croire qu'elle est la première, la première goutte visible dans un univers incandescent. Le primitivisme n'est pas seulement un retour à l'origine mais sa re-création. Peindre les choses telles qu'un enfant les voit au sortir du ventre de sa mère, c'est ce que voulait Cézanne (je cite de mémoire). Un siècle plus tard et après toute l'histoire de l'art moderne, le pouvoir séparateur du regard de l'artiste s'étant développé, il peint (montre par des moyens intégrant la peinture ou issus d'elle) ce que l'enfant voit avant même que le monde ne lui apparaisse clairement. Peut-être voit-il ses larmes sur ses pupilles où se mêlent encore les restes de l'eau maternelle qu'il vient de quitter.

Au Centre de Rome, l'intérieur du Panthéon s'inscrit dans une sphère parfaite. C'est un œil gigantesque ouvert sur le ciel. On est d'abord étonné par les proportions du lieu. Depuis deux-mille ans, cette pupille sans cornée ni cristallin laisse passer la pluie et le rayon d'un soleil tournant. Les soirs d'orage, celle-là doit s'écraser avec fracas sur le sol

bombé de ce très vieux temple, repoussant le flux des visiteurs vers les bords et la sortie. Cet œil est aussi une oreille où se répercutent les étonnements des touristes et les commentaires de leurs guides. Les ouvriers qui restaurent une chapelle, quelques visiteurs blasés, fatigués de devoir lever la tête, préférant chercher sur les côtés le tableau susceptible d'éclipser l'effet de cette grande machine.

Ph. Lepeut appelle les siennes "agrégat". Les cercles de résine qui sont fixés par des tiges de métal à vingt ou trente centimètres de la surface du dessin au crayon sont comme des lunettes; elles servent sans doute à fixer le passage des nuages que le dessin ajouté à la photographie ont immobilisés. Traité et retraité, un nuage ne perd rien de sa qualité vaporeuse; il reste insaisissable. En cela, il est une image de la difficulté à fixer le réel. Un nuage plus encore qu'un fruit, un animal ou une figure humaine ne peut être supprimé. S'il s'évapore, il renaîtra ailleurs en respectant scrupuleusement l'affirmation de Lavoisier (rien ne se perd, tout se transforme). Même quand il pleut, il ne peut disparaître. Bien au contraire; en fondant, il s'épaissit, s'agglomère à d'autres nuages qui viennent obscurcir le ciel. Dans l'ombre du mouvement météorologique se dessine celui de l'œil humain cherchant dans le vague une forme concrète qui perpétuellement s'approche et se perd. L'artiste possède une conscience vague (nuageuse) qui lui fait choisir de peindre (le terme est impropre) quelques nuages plutôt que tout autre sujet. Il mime une approche de son sujet avec ce léger vertige du promeneur étendu sur l'herbe d'un parc à contempler les nuages dans le brouhaha d'un dimanche après-midi. Que les nuages se découvrent alors comme des animaux indomptés et indomptables n'est plus qu'un effet de l'ivresse produite. L'homme allongé oublie son corps et s'oublie lui-même. Il respecte ainsi la tradition de l'art moderne. Il n'est plus que le nuage qui passe, l'éblouissement qui lui fait plisser les yeux, et devient tout entier la sensation de ce qui passe au-dessus de lui.

On aimerait pouvoir se servir de certaines œuvres pour mieux comprendre comment fonctionne le monde. Mais ce pouvoir d'élucidation a-t-il seulement un sens? Avoir par l'intermédiaire d'un tableau (sans limiter ce mot à la peinture) la révélation d'une conscience accordée à l'instant où le regard se porte sur lui. L'eau, le ciel, les nuages, la

fluidité universelle, le "tout coule" d'Héraclite, l'écoulement de l'eau, la lecture du ciel, appartiennent autant à l'histoire générale qu'à l'histoire personnelle. Elle traverse la phyllogénèse et l'ontogénèse, l'histoire de l'espèce et celle de l'individu.

Les fluctuations du temps, ou leur perception, ont une importance comparable à la sexualité. Problème brûlant de l'individu, vital pour l'espèce, celle-ci est comme le double intérieur d'une activité extérieure réglée sur le mouvement perpétuel des saisons. Un nuage qui passe n'est-il pas aussi l'image d'une passante qu'il est trop difficile d'aborder, ou, plus généralement, le reflet de toute présence qui se répète presque à l'identique d'heure en heure, de jour en jour ou de saison en saison. Le coup de foudre dans cette métaphore météorologique, y est aussi rare que ne le sont les grands orages sous nos latitudes. Seul un gant abandonné peut encore faire le lien.

Ph. Lepeut recherche le regard souverain et calme que l'on devrait garder devant une apparition. Comment se fait-il que le moindre objet se dégage de la lumière qui en plein jour l'entoure? Sans doute existe-t-il pour lui une analogie entre l'apparition de la vie et l'élaboration artistique. Son sujet peut aussi être vu dans l'autre sens. Non pas comme le dépôt d'une réalité issue d'un monde troublé que l'art seul permet d'élucider, mais l'apparition d'un au-delà, qui, à l'endroit marqué par l'œuvre d'art, émergerait dans le monde commun. Ce serait alors la naissance d'Aphrodite issue de ses œuvres comme de sous le ventre de quelque base secrète sous-marine, par un ponton dissimulé dans une caverne. La feuille de papier, le carré de résine, ou le rectangle préalablement dessiné sur le mur comme un éclaircie constituent cette aire d'arrimage.

Toutes les conditions moins une sont réunies pour qu'apparaisse le corps féminin. Quand j'écris ces deux derniers mots, c'est plutôt une abstraction, une plaisanterie de collégien. "Corps féminin" est le sobriquet d'une réalité retardée, puisque ce n'est pas la chose elle-même qui est représentée mais l'imminence de son apparition. Des nuages qui se regroupent annoncent la pluie ou l'orage. Pourquoi dans l'orage, le tonnerre précède-t-il la pluie de quelques minutes, jusqu'aux premières gouttes? Un art de la météorologie, ou, mieux encore, un art de l'attente qu'elle produit puisque chacun de ces mouvements ou de ses attitudes répétitives est source de poésie. Le ciel est une réalité incontournable.

Une certaine image de la volupté telle qu'elle se présente au sortir du sommeil. Aphrodite naissante. Sortie de l'onde, nue et éclatante, comme le soleil apparaît derrière un nuage, une ligne sur la blancheur du papier, que Ph. Lepeut humecte pour qu'elle ne s'efface pas, lui donnant ainsi une fondation liquide dans l'élément insaisissable du visible naissant. Une légende rapporte qu'Aphrodite serait née de l'écume qui s'est formée autour des organes sexuels d'Ouranos jetés à la mer par Cronos. Novalis : "Que notre corps soit un flot cultivé, cela ne fait aucun doute"

Dans les œuvres de Ph. Lepeut ce qui est montré est ce qui est retenu, sans description supplémentaire. Le fugace devient le permanent. Le temps est suspendu dans sa matérialité. L'eau est la manifestation de cet état le plus proche de son absence de substance. Ce qui est montré est la matière retenue dans sa fuite. Dans le cas des œuvres sur papier, le support participe encore à cet écoulement. Le bois à papier flottant sur les rivières vers les usines; la pâte liquide du bois broyé, sa dégradation, sa capacité à partir en fumée aussi rapidement que l'eau qui s'évapore. Cet écoulement de l'eau sous sa forme liquide ou vaporeuse est retenue par une image disparaissante fixée sur un support que l'humidité de l'air dévorera petit à petit, un instant habité par la conscience matérielle du temps qui passe.

L'eau est aussi la plus vieille métaphore du temps qui passe. Les rides les moins provisoires de l'eau sont l'effet du choc produit par un caillou. Incursion de l'enfance revenant sur elle-même, de l'eau dénaturé par son rajeunissement (l'eau douce est elle une forme adulte de l'eau de mer?). Sous toutes ses formes, le spectacle de l'eau coïncide avec un état de complète oisiveté où le temps est suspendu, ou, pour l'enfant en particulier, quand il paraît inépuisable. Regarder passer les nuages est un peu participer à la vanité du temps. Cette fluidité absolue aux différences répétitives. Les météorologues ont ce privilège de s'occuper de ce qui est reconnu comme l'activité la plus futile. Il est d'ailleurs étrange comme la préoccupation la plus sérieuse rejoint la plus futile. Parler du temps, c'est parler pour ne rien dire (le temps qui passe est pourtant le sujet le plus grave). Le thème classique de la jeune fille et la mort vaut un nuage passant devant un oculus. Qui est la jeune fille, qui est la mort? La faux est la course des nuages dans le ciel. L'usage

qu'en fait Ph. Lepeut ne fait pas l'inventaire de ces possibilités. Il les effleure en leur donnant une forme qui dans sa mise en œuvre va en se refroidissant. Le jeu est de maintenir toutes les caractéristiques de l'eau tout en la gelant. Les ronds dans l'eau, ces pièces réalisées dans la résine (sang/eau des arbres) retiennent une chose qu'il est impossible de maintenir, une activité qui est celle de l'ennui par excellence. L'eau participe à une sorte de décontraction volontaire, une manière d'occuper le temps sans rien engager. Observer les nuages, se tourner les pouces ou regarder les mouches voler. En japonais, l'expression consacrée est "se tenir près de la fenêtre", sous entendu: pour contempler le paysage et regarder passer les nuages. Les nuages aujourd'hui sont moins regardés d'en dessous qu'au dessus, depuis les cabines des avions qui avec les trains sont les dernières occasions d'oisiveté. Ces volumes blancs ne plaisent plus que s'ils ressemblent à des Magritte ou éventuellement à des Turner. Depuis la cuvette où se trouve Paris, le ciel est peu regardé. La blancheur changeante de la façade des immeubles est l'indicateur du temps qu'il fait. La pluie est une aide, elle permet de décider s'il faut pour se déplacer prendre plutôt le bus ou le métro.

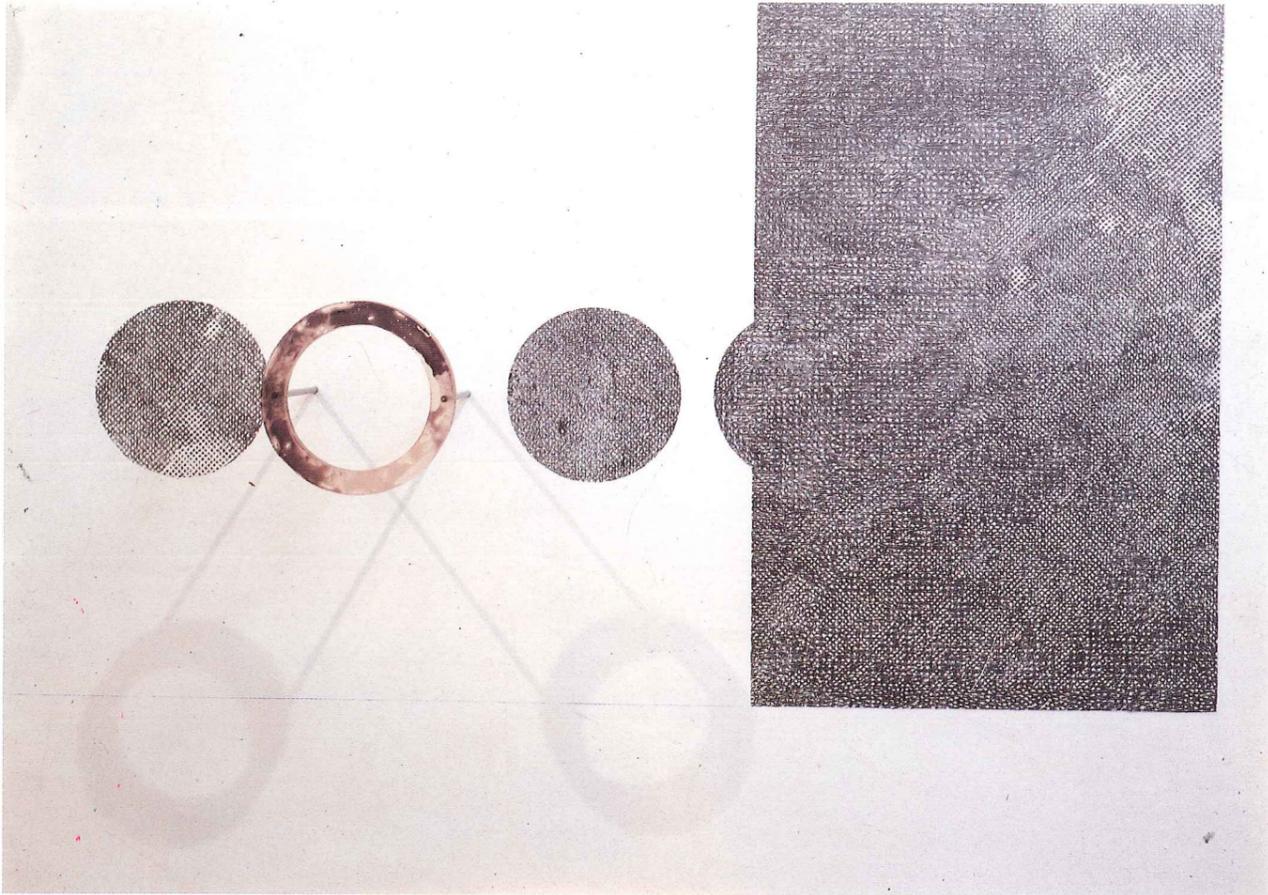
Alors, comment faire pour avoir un regard plus tranchant et ne pas se laisser emporter par le flot de ses pensées. Le flot constant de la pensée à peine plus contrôlable que le flot nocturne des rêves où le rythme est souvent plus entêtant que la forme. La musique est en effet plus forte que le sens qui n'apparaît que de temps en temps, comme un poisson crevant la surface de l'eau pour une respiration facultative. Le fond perçant parfois la forme, il est préférable de reconnaître que c'est cette éclaircie, ce contact avec l'air qu'il faut privilégier: Dans l'atelier de Rome, voyant ses photographies et ses tableaux, il m'a semblé que nous vivions dans nos villes dans un monde semi-aquatique, à quelques centaines de mètres sous une surface que matérialisaient les nuages. La coupole d'une église est l'image d'une bulle d'air, tout comme dans les résines de Ph. Lepeut.

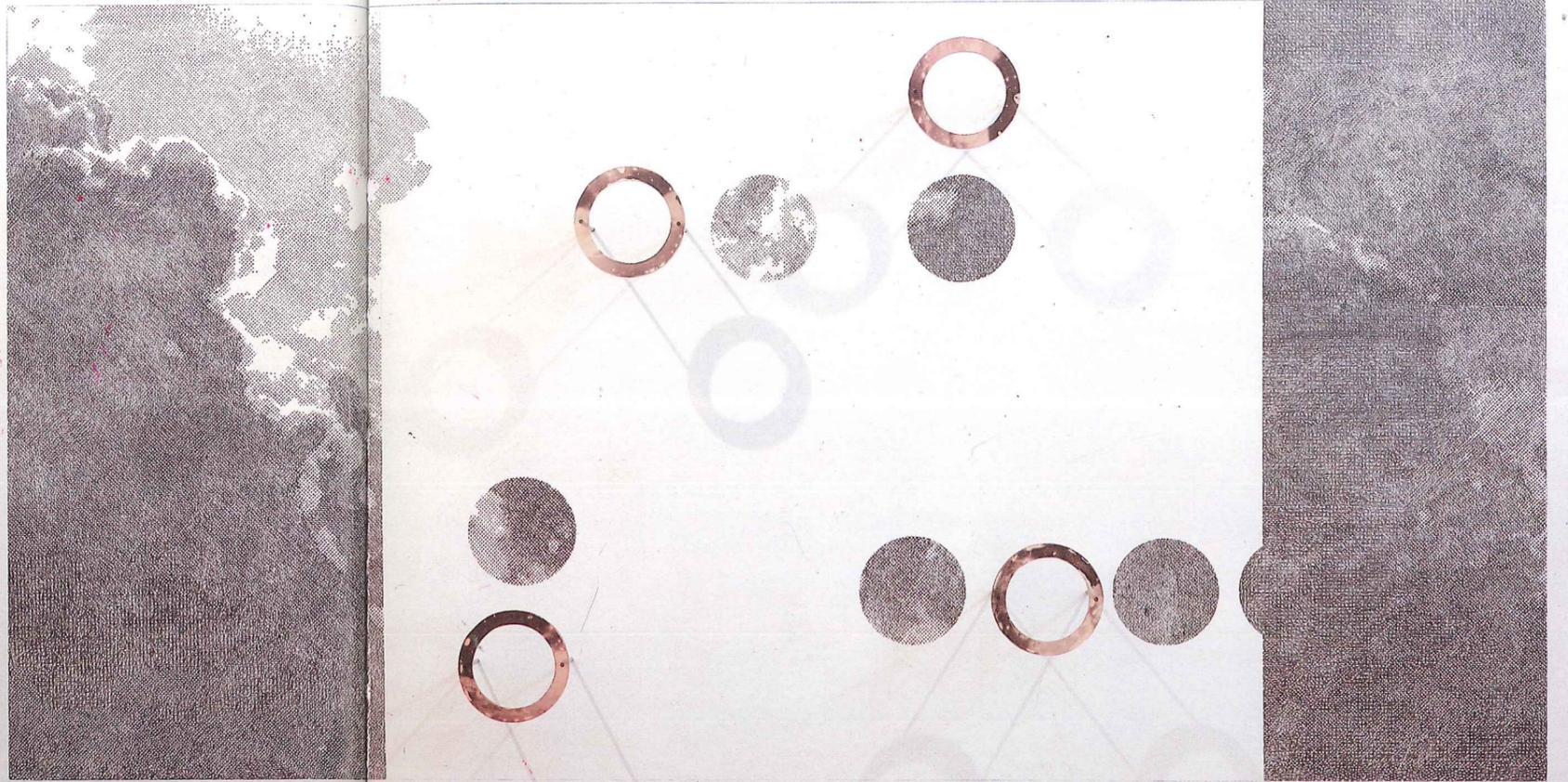
Cette imperfection de la fluidité de la ville, était une chance de clarté, de transparence et de légèreté. Il semblerait que la légèreté, une apparente légèreté, ait toujours été plus pure que la profondeur. Pour autant que ses moyens techniques le permettaient, ses premiers tableaux utilisaient la matière fluide de la peinture à l'huile diluée. Un peu plus tard, ses "Nymphes" sont issues du mélange d'eau et de colorants picturaux qui en se

déposant produisent des formes aléatoires. Une sédimentation de ses flux, de ce qu'elle a contenu et mêlé, est ensuite montrée par l'artiste comme pour en dégager une règle. Toute son œuvre, associe l'aléatoire de certains phénomènes physiques ou optiques et la recherche d'un ordre inhérent aux apparences, comme s'il se doutait que la profondeur était une caractéristique de la transparence.

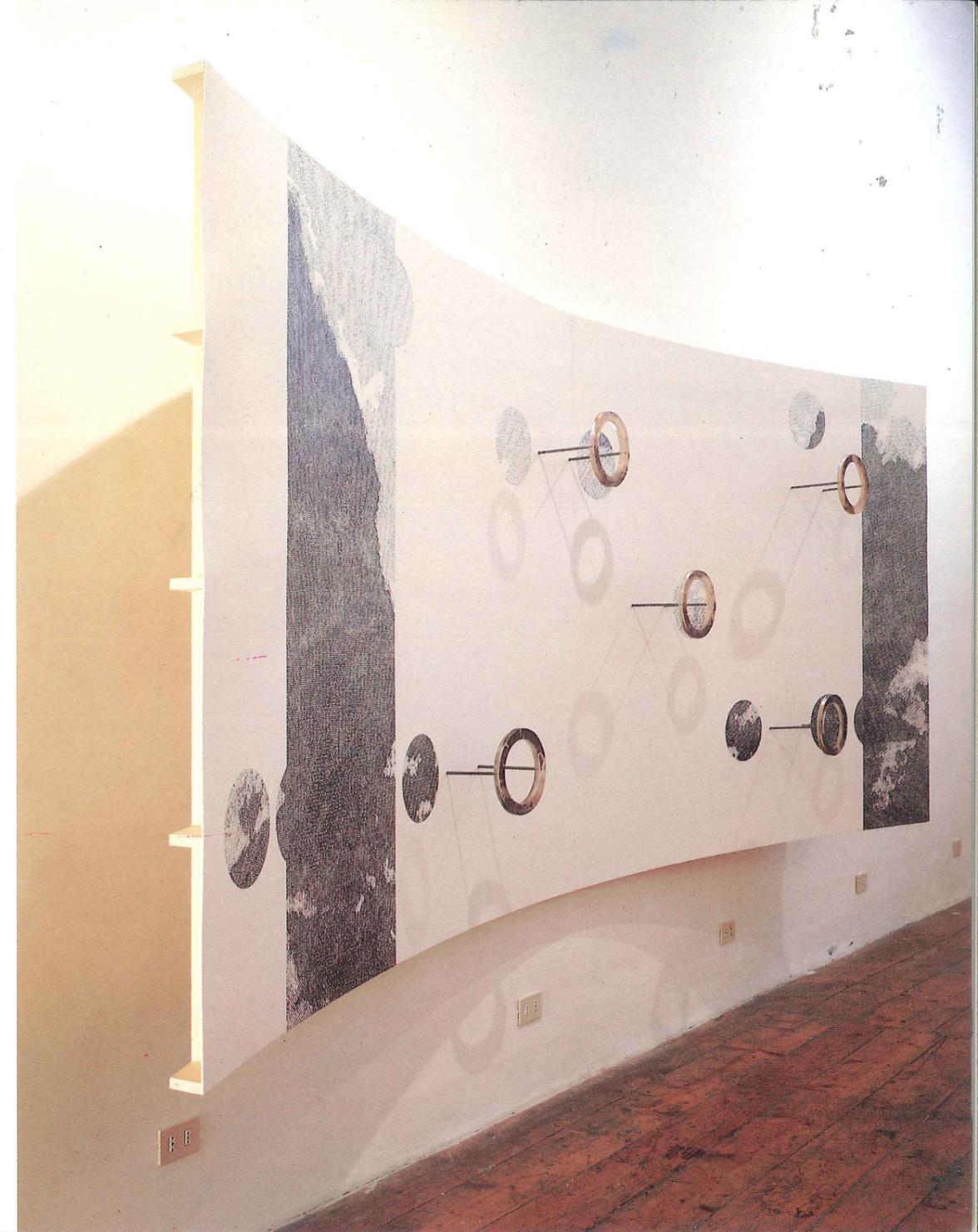
Au terme de ces quelques pages, je constate que chaque idée, chaque ligne, paraît s'étaler dès qu'elle est exprimée comme le contenu d'un verre d'eau répandu sur une table. Cela coule. D'abord hors de moi, puis des bords vers le sol, et disparaît. Une heure après avoir écrit la moindre ligne, je ne n'en retrouve plus que quelques traces, mais j'ai oublié ce que je voulais dire. Il est vrai que l'ordinateur sur lequel j'écris y est peut-être pour quelque chose: sa mémoire supplée à celle du préfacier. Deux touches enfoncées forment un mot. Le mot est sur l'écran où l'on ne voit plus ma main que dans les coquilles, en particulier certaines inversions dyslexiques dont le stylo est incapable. Elles font écho à ces cercles de résines qui déforment le cours des nuages immobiles jusqu'à les retourner. Ce sont les points où le mouvement oscillatoire s'arrête, suspendu un instant, puis repart dans l'autre sens. Il est vrai qu'il n'y a pas de vent dans ces œuvres, ou plutôt si: le regard. La pensée qui paraît suivre naturellement le cours de l'eau peut s'insinuer partout. Elle n'ouvre aucune porte mais glisse dans la moindre ouverture et traverse silencieusement des domaines que la pensée corporelle laissait opaques. Est-ce l'étendue du sujet, ou plutôt, la légèreté qui confine à la fluidité de l'objet qui sert aussi de support? Ces lignes naviguent sur l'eau de son œuvre. Elles dessinent une des premières cartes d'une œuvre qui est elle-même une carte accompagnée de ses instruments de lecture. Leur fonction serait alors de savoir ce qui dans un nuage et dans le ciel, est susceptible de se retourner, quel est l'endroit décisif où tous les mouvements, toute la vision se suspendent pour passer de l'autre côté, entrer là où le ciel, l'eau, ne sont qu'un immense rideau, un peu théâtral dans les plis duquel le spectateur attentif découvre, avant qu'il ne se lève, un monde plus étrange, plus mystérieux que celui de la pièce qui dans quelques minutes aura dissipé tout le charme de cette première et silencieuse représentation.

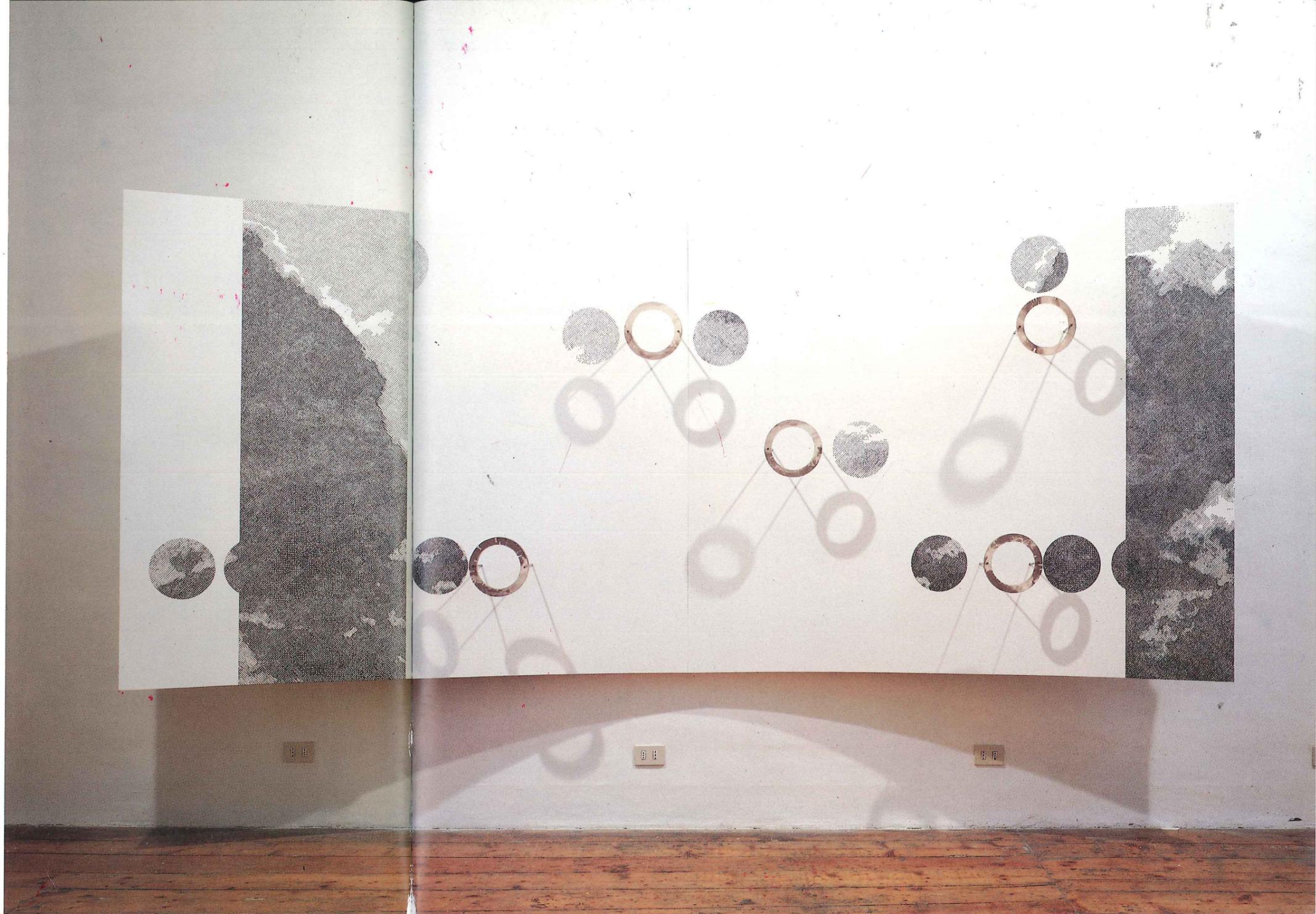
Fabrice Hergott

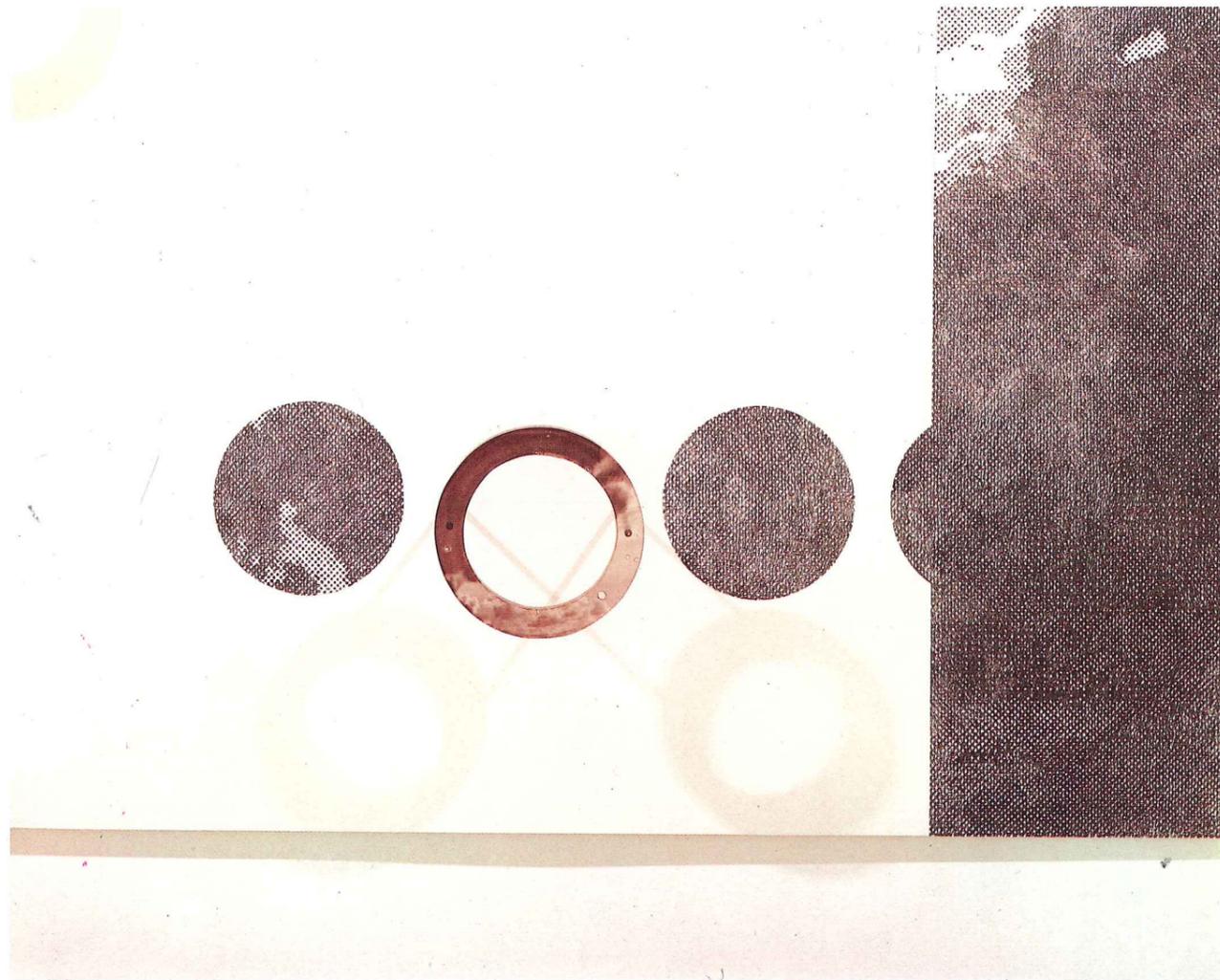


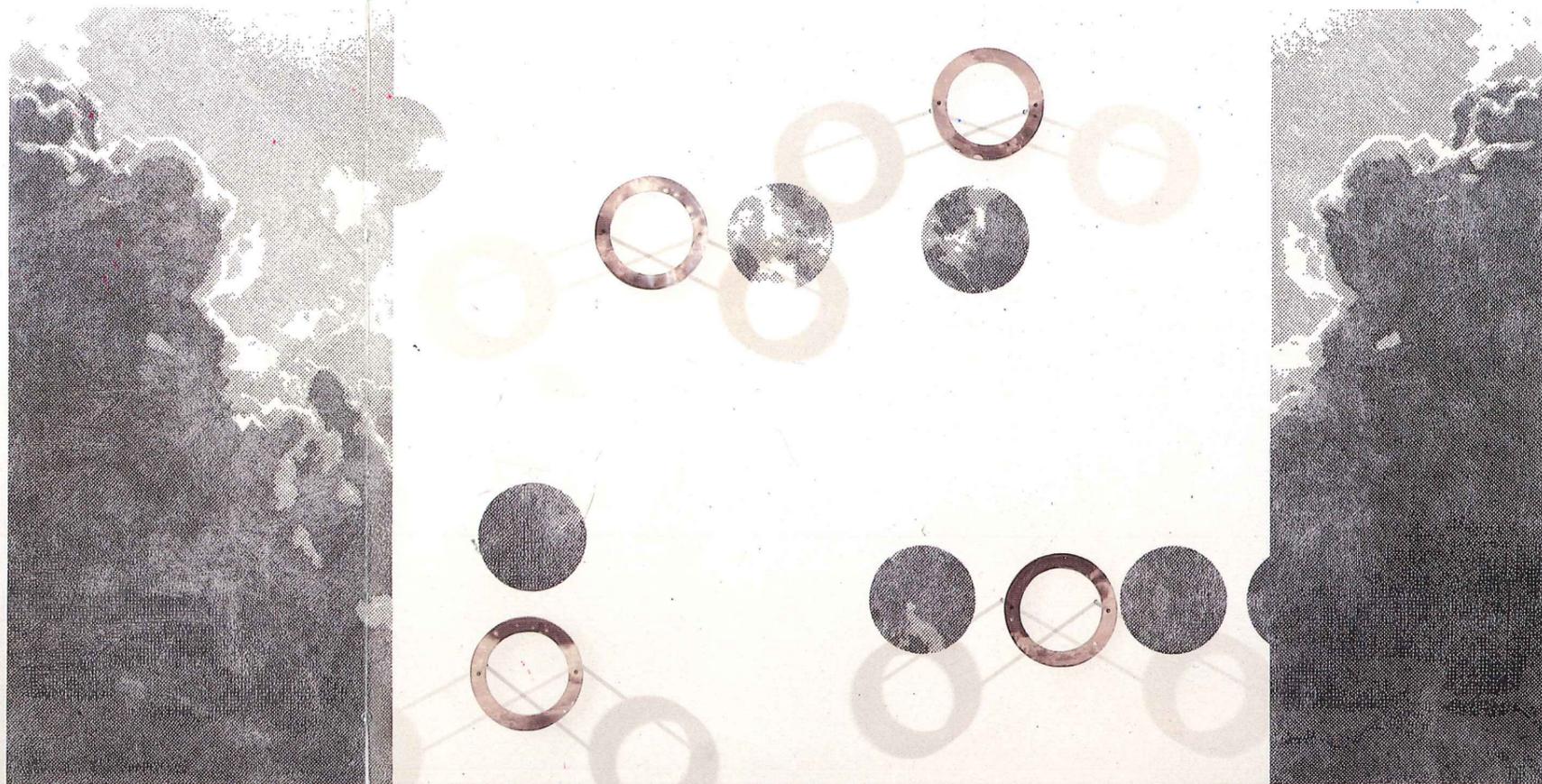


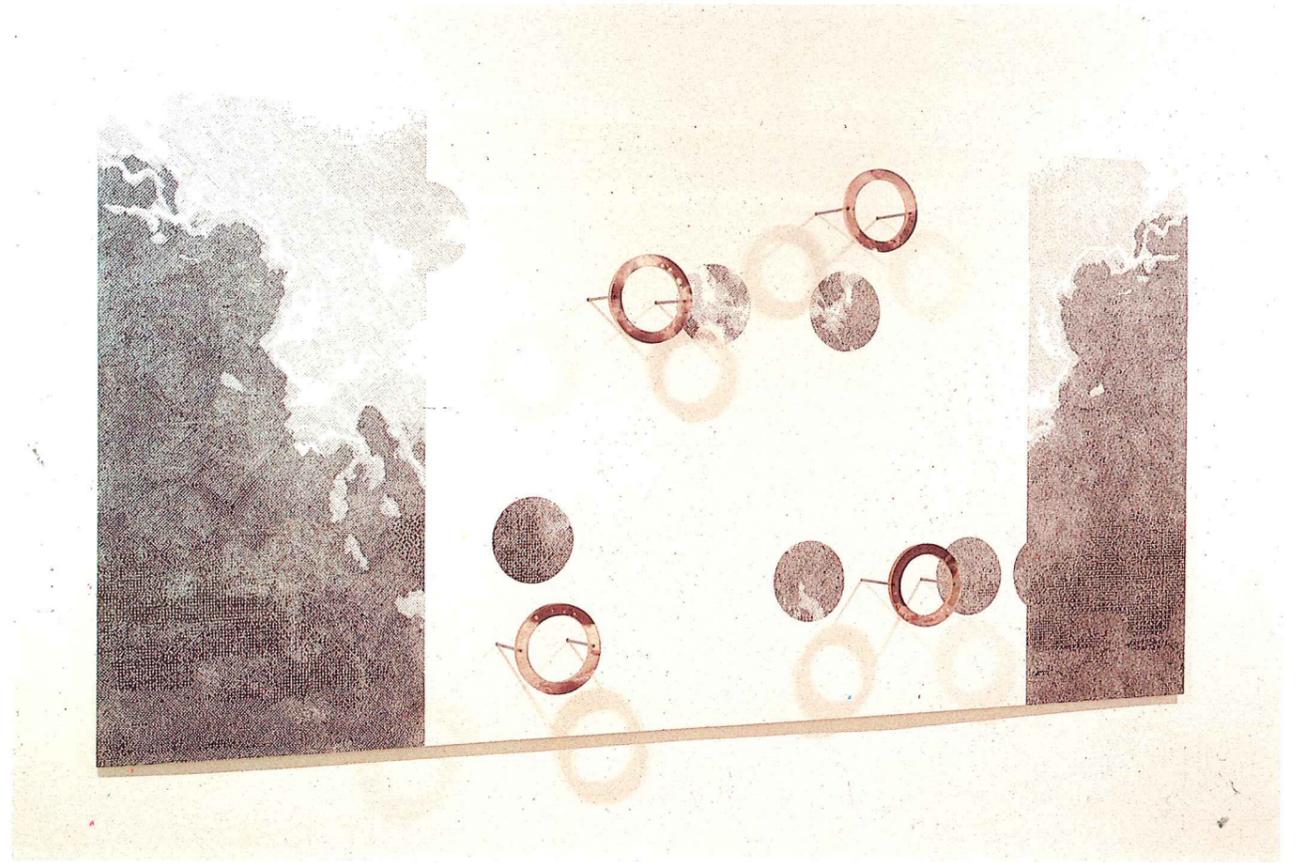


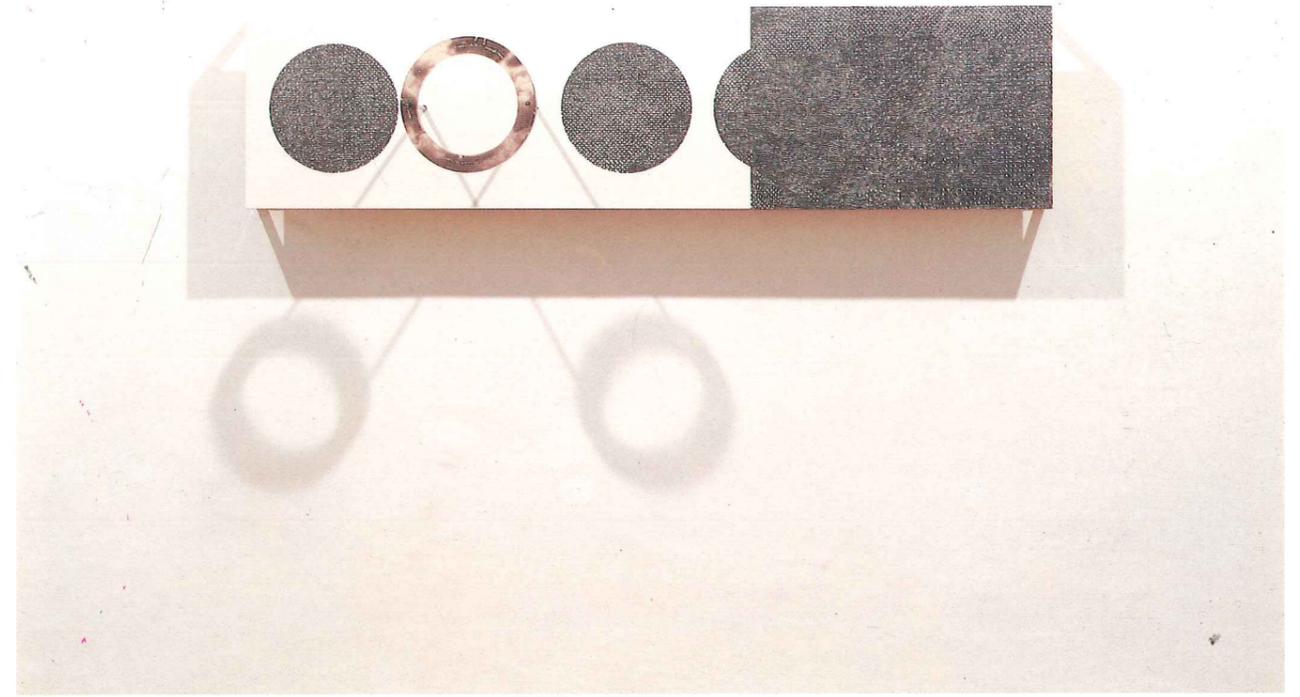


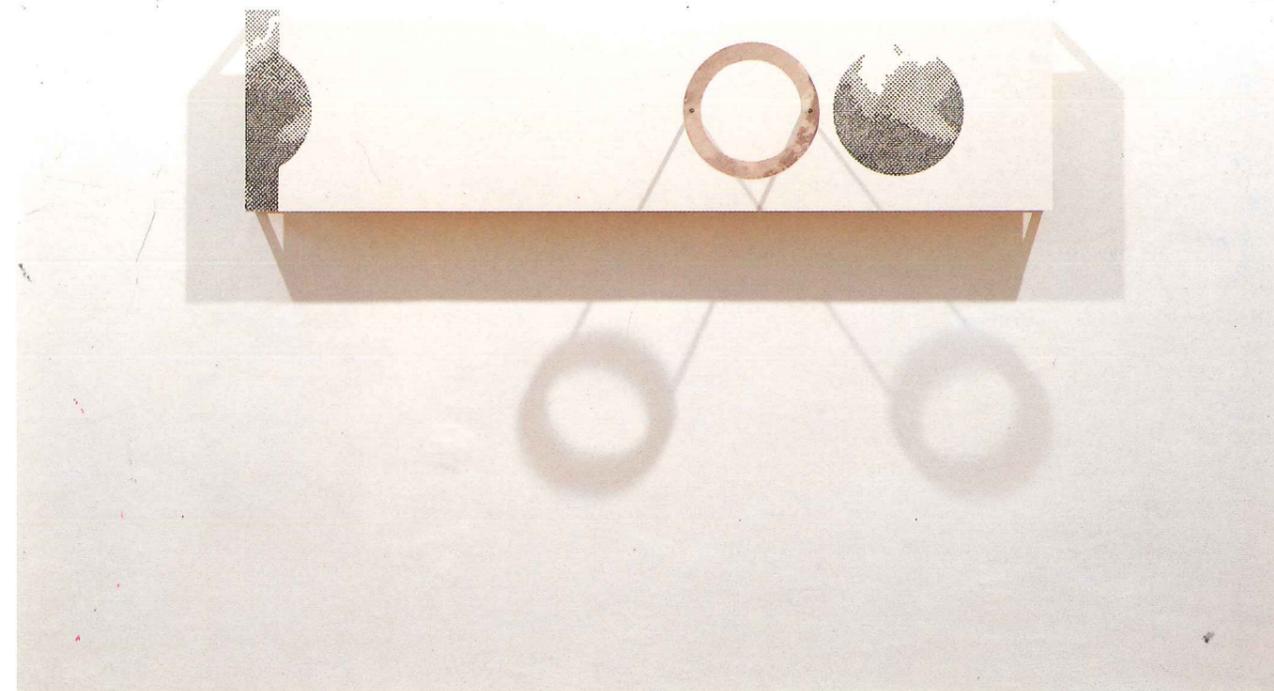
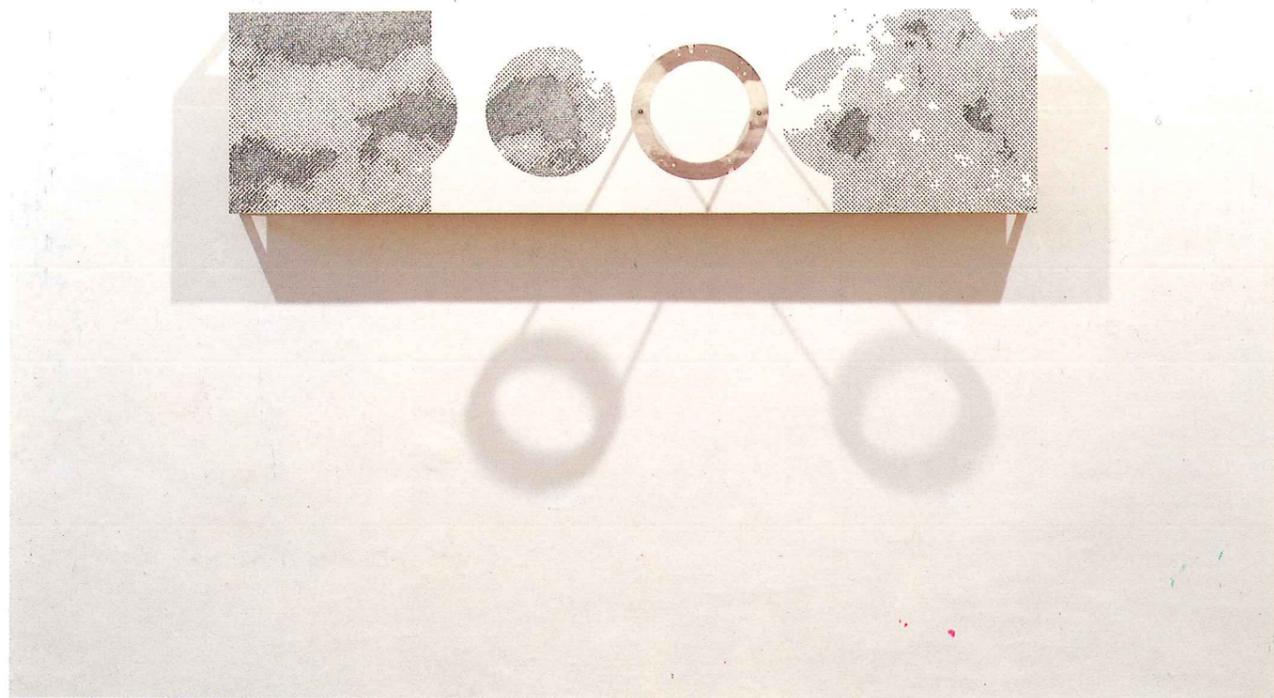














Philippe Lepeut
Né à Nantes en 1957.
Bourse du Fiacre, aide individuelle à la création, 1990.
Pensionnaire de l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, 1991-1992.

Expositions personnelles

1984 - Galerie Georges Lavrov, Paris.
1987 - Galerie Guy Mondineu, Paris.
1988 - Galerie Guy Mondineu, Paris.
1990 - Manufacture des Tabacs/Artothèque, Nantes.
1991 - Galerie municipale Edouard Manet, Gennevilliers.

Expositions collectives

1982 - *"Accrochage"*, galerie Georges Lavrov, Paris; Travaux sur papier, Villeparisis, Choisy-le-Roi.
1983 - *"Anti-poison"*, galerie Georges Lavrov, Paris; First International Art Fair, Londres.
1984 - *"8+4"*, galerie Fernand Léger, Ivry sur Seine; Salon de Montrouge; Foire de Bâle, galerie Georges Lavrov.
1985 - *"Victor Hugo, carte blanche à 28 artistes"*, Montrouge; *"Art 85"*, Grand Palais, Paris; Salon de Montrouge.
1987 - *"Masques d'artistes"*, La Malmaison, Cannes; Acquisitions, P.A.R.C./Artothèque, Nantes.
1988 - Galerie des Beaux-Arts, Nantes; Acquisitions, P.A.R.C./Artothèque, Nantes.
1991 - Villa Médicis, Espace Electra, Paris.
1992 - *"Rome entre parenthèses"*, CREDAC, Ivry sur Seine; *"Villa(s)3"*, Villa Médicis, Rome et Domaine de la Garenne Lemot, Gétigné Clisson.

Bibliographie

- Laurence Imbernon, catalogue "8+4," 1984.
- Jean-Paul Seguin, Kanal Magazine, n° 33-34, 1987.
- Jean-luc Chalumeau, Opus International, n° 105, 1987.
- Michel Chapuis, France-Culture, entretiens 17 et 24 septembre 1987, 15 septembre 1988, 13 juillet 1989.
- Vanina Costa, *"Du temps à faire des figures"*, catalogue galerie Guy Mondineu, 1988.
- Vanina Costa, Beaux-Arts Magazine n° 67, avril 1989.
- Pierre Giquel, Ouest-France, 27 décembre 1989.
- Pierre Giquel, Manufacture des Tabacs, Nantes, 1990.
- Patricia Solini, Revue 303, n° 24, 1990.
- Xavier Girard, *"l'exposé des nymphes"*, catalogue *Principe*, galerie Edouard Manet, 1991.
- Eric Boullenger, La Voix Populaire, décembre 1991.
- Dany-Robert Dufour/Marilia Amarin, catalogue *"Rome entre parenthèses"*, CREDAC, 1992.
- Jean-Pierre Greff, *"7 notes de Rome"*, catalogue *"Rome entre parenthèses"*, CREDAC, Ivry sur Seine, 1992.
- Olivier Kaepelin, catalogue *"Villa(s)3"*, Villa Médicis, Rome et Domaine de la Garenne Lemot, Gétigné Clisson, 1992.
- Olivier Kaepelin, Fabrice Hergott, catalogue *Agrégat (principe)*, Villa Médicis, Rome, 1992.
- S.Trab., Corriere della Sera, 28 juillet 1992.
- Enzo Billardello, Corriere della Sera, 9 septembre 1992.
- Fernanda Moneta, Paese Sera, 9 septembre 1992.
- Enrico Gallian, L'Unita, 9 septembre 1992.
- Linda de Sanctis, La Repubblica, 11 septembre 1992.
- Lorenza Trucchi, Il Giornale, 13 septembre 1992.

Publications

- *"Paolo Boni, graphisculpture: a technical study"*, Ed. Italian Cultural Institute, New-York, 1981.
- *"Propos d'artistes"*, *"Ecrit-Voir"*, n° 10, 1988.
- Villa Médicis/Journal de voyage, n° 13-14, 1992.

Editions

- *"Amor"*, technique mixte sur zinc, 8 exemplaires, 160x65, 1988.
- *"Water Dream"*, diptyque alographique, 3 couleurs, 30 exemplaires, 34x130, ed. Artothèque de Nantes, 1989.
- *"Kayak"*, eau forte sur zinc, 1 couleur, 10 exemplaires, 55x150, 1990.

Collections

- Artothèque de Nantes.
- FRAC Champagne-Ardenne.
- Fond Départemental d'Art Contemporain du Val de Marne.
- Collections particulières.

Légendes des reproductions

1 - Vue de l'exposition "Villa(s) 3", Villa Médicis, Rome.
2 - Agrégat (1ère version), détail.
3/4 - Agrégat (1ère version) Mine de plomb sur le mur de l'atelier et transferts photographiques sur résine. 320x160 - 1992
5/6 - Agrégat (3ème version) Mine de plomb sur structure en bois et transferts photographiques sur résine. 413x180 - 1992
7 - Agrégat (2ème version), détail
8/9 - Agrégat (2ème version) Mine de plomb sur bois et transferts photographiques sur résine. 320x160 - 1992
10 - Vue de l'exposition "Villa(s) 3", Villa Médicis, Rome.
11 - Fragment 1 Mine de plomb sur bois et structure métallique, transferts photographiques sur résine. 35x140 - 1992
12 - Fragment 2 Mine de plomb sur bois et structure métallique, transferts photographiques sur résine. 35x140 - 1992
13 - Fragment 3 Mine de plomb sur bois et structure métallique, transferts photographiques sur résine. 35x140 - 1992
14 - Vue de l'exposition "Villa(s) 3", Villa Médicis, Rome.

Remerciements

Ce catalogue est le témoin des recherches menées lors du séjour à l'Académie de France à Rome, Villa Médicis.

Nous remercions pour leur soutien Jean-Marie Drot (directeur) et André Haize (secrétaire général) ainsi que tout le personnel de l'Académie et tout particulièrement pour leur aide technique Enrico Salvatore, Tommaso d'Ulizia, Antonio Guarneri et Dante Palazzi.

Nous remercions vivement Olivier Kaepelin et Jean-Jacques Couapel (CEPIA - Conseil Général de Loire-Atlantique) d'avoir permis la reproduction de l'entretien réalisé dans le cadre de l'exposition et du catalogue "Villa(s)3", Villa Médicis, Rome et domaine de la Garenne Lemot, Gétigné Clisson.

Conception graphique

Studio Antigone - Roma

Crédits photographiques

G. Vasari - Rome

G. Poncet - Paris

L. Arduin - Paris

Finito di stampare nel mese di ottobre 1992

Tipografia Albagraf srl - Pomezia

Fotolitografia Select - Roma