

FRANÇOIS ROUAN
présenté par
Dominique Cordellier
et par Laure Blanc-Benon



Crâne Etude 1, encre sur papier, Laversine,
1989, 56 x 76 cm



Crâne Etude 2, encre sur papier, Laversine,
1989, 56 x 76 cm



Crâne Etude 3, encre sur papier, Laversine,
1989, 56 x 76 cm

Dominique Cordellier

*Vie de François Rouan*¹

Si, depuis la sortie de l'âge obscur qui a vu le déclin des arts jusqu'à leur parfaite décadence et le renouveau de la bonne manière de peindre, l'art de manier les couleurs a jamais tiré une audacieuse maîtrise d'une certaine timidité, c'est à maître François Rouan, de Montpellier, qu'il le doit. Car c'est une chose bien connue que d'un certain embarras, que l'on nomme parfois gaucherie ou gêne, ou d'un manque d'aisance dans la société des hommes peut naître une hardiesse extrême et fort nouvelle qui renvoie la confusion et l'incapacité pusillanime sur ceux mêmes qui, outrecuidants, croient détenir l'assurance du génie.

Ayant pris possession du jour et connu les premières lumières de la nuit et du soleil à Montpellier alors que les malheurs de la guerre jetaient leur ombre de cheval fou sur les félicités de la cité, François Rouan reçut les primes lueurs des beaux-arts dans cette ville. Son père, attentif aux talents de son fils comme le sont tous les pères quand ils savent eux-mêmes ce qu'ils sont, le croyait plutôt disposé à l'abstraction des mathématiques où, il est vrai, le jeune François faisait honneur à ses maîtres, et il concevait pour lui un ingénieux avenir dans l'entendement des nombres. Encore aujourd'hui, c'est avec les mots de cette belle science que, petit, il a étudiée avec tant de soin et qui organise le monde en quantité, ordre, mesure, espace, continuité, probabilité, fini et infini, que François Rouan s'attache parfois à expliquer, pour qui l'écoute, l'ineffable palpitation de la peinture des maîtres anciens qu'il considère. Et comme à Montpellier, il était, ainsi que je l'ai dit, fort jeune et fort timide, devant une femme nue que lui présentait son professeur pour qu'il déduise de ce modèle les bonnes règles du dessin, il restait transi. Morfondu et tremblant, il voyait trop de quoi il s'agissait. Aussi détesta-t-il cette petite mort de l'art que représentait pour lui l'étude académique, alors que ses camarades, qui n'en firent rien, dessinaient bravement. Après les trémulations de quatre années d'apprentissage, il fit le voyage de Paris où il arriva au moment où paraissait l'automne et, se souvenant peut-être que cette saison avait été celle de ses débuts dans la capitale, il préféra longtemps présenter ses œuvres, non à ce moment de

1. Empruntant sa plume à Giorgio Vasari, l'architecte florentin, Dominique Cordellier vient d'ajouter une *Vie* aux célèbres *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori italiani*, de 1568, et cette *Vie* est ni plus ni moins celle de François Rouan (*François Rouan*, Galilée, Paris, 2009). Nous le remercions, ainsi que les éditions Galilée, de nous avoir autorisés à reprendre cet « à la manière de » plein de talent et d'humour, dont la précision biographique complète avec bonheur les pages d'analyse de Laure Blanc-Benon qui vont suivre.

l'année, mais en mai. Il trouva à loger son talent dans un palais vieux de plus d'un siècle, près de la rivière de Seine, face à l'ancien Louvre. Roger Chastel, quand il ne peignait pas lui-même, y faisait métier d'apprendre à peindre aux jeunes qui avaient accompli leurs humanités. Plus tard, parvenu à l'un de ces sommets de l'art que la nature rend accessible à ses enfants les moins rebelles à ses dons, jamais François n'a feint d'avoir oublié cet enseignement et jamais non plus je ne l'ai entendu dire ce qu'il en avait retenu, mais, moi qui ne l'ai rencontré que longtemps après ce temps, je crois qu'il a appris là l'honnêteté d'un métier que l'on fait avec ses mains.

Honnête, il l'était au point qu'il s'engagea à changer le monde, non par simple révolte mais par complète révolution. La grande ville recélant beaucoup de ressources, il fréquenta alors plusieurs compagnies de jeunes bourgeois en rupture de ban qui, regardant toujours plus à l'Est et voulant s'affranchir des mœurs des anciens et de leur manière de vivre dans l'ombre de l'argent, préconisaient à grand renfort d'imprécations d'utiliser la force pour délivrer les faibles de toutes les forces qui les opprimaient. Et comme il savait déjà mettre ses idées sur du papier sans se servir seulement des mots, il fit plusieurs projets d'affiches qui étaient les manifestes de ces compagnies. On y voyait du papier lacéré et comme des macules de sang s'achevant en coulures qui disaient le sort injuste de peuples lointains et la violence qu'ils subissaient; et il est vrai que la guerre de feu qui ruissela alors en pluie sur le Vietnam fut pour tous ceux qui vécurent ce temps et y survécurent une abomination. Mais, à la fin, comme il voyait que son combat consolidait le monde qu'il voulait abattre, il dit leur fait à ces compagnies qui ne voulurent plus l'accepter en leur sein. Il aimait alors à travailler en grand, sur papier ou sur toile, et il lui arriva même de peindre une toile deux fois plus large que haute, qui mesurait près de sept brasses sur quatorze, qu'il exposa aux regards de tous et dont tous parlèrent plus tard comme digne de mémoire sans l'avoir jamais vue.

Cependant, comme il avait besoin de peindre et ne savait pas quoi peindre, il résolut de faire une peinture sans objet, que l'on appelle abstraite. Parce qu'il s'était mis par la pensée à l'école d'Henri Matisse, bien que celui-ci, qui avait peint des figures de plate peinture avec des papiers découpés, fût mort déjà depuis dix ans, il fit des aplats de papier en couleurs, parfois en bandes, parfois en carrés oblongs, auxquels il donnait une consistance particulière en les zébrant au pinceau de touches inégales souvent ton sur ton. Il les superposait, réfléchissant à la préséance de l'un sur l'autre, et les disposait sur un fond presque neutre suivant des stratégies de joueurs d'échecs. Pendant près de trois années entières, il préserva dans ses collages une survivance de bleu de cobalt sous l'empiètement de pièces de papiers colorés qu'il croisait sur un damier de carreaux blancs, tous également peint mais de taille variables. Il y avait alors à Paris quelques peintres, presque tous originaires du Midi, qui, pareillement informés de l'art d'Henri Matisse et d'une forme de peinture abstraite revenue d'Amérique

où elle avait prospéré, formèrent un groupe que certains nomment Support/Surface et d'autres Supports/Surfaces, qui voulait rappeler que la peinture était le fait de la matière et du matérialisme. Et comme rien n'est plus théorique que ce qui est matériel, ils tenaient de fort beaux discours dans des cahiers qu'ils appelaient *Peinture*. De même, ce qui est théorique pouvant être matériel, ils exposaient leurs œuvres ensemble. Il y avait là Claude Viallat, Daniel Dezeuze et Marc Devade, qui bientôt furent rejoints par Christian Jaccard et Jean-Pierre Pincemin. Et quand quelques-uns peignaient par répétition d'empreintes ou avec des cordes et des filets, comme des pêcheurs, d'autres fabriquaient des grilles souples et coloraient des bâtons. Cependant, nul procédé n'était mieux partagé entre eux que les bandes de couleur, horizontales ou verticales, découpées, qui, tendues ou non, composaient bien souvent leurs toiles. C'est pourquoi, comme il avait rêvé comme eux d'une révolution orientale et avait déjà travaillé avec des bandes de différentes couleurs, on crut que François Rouan était des leurs. Il s'en tenait à l'écart néanmoins et trouvait les initiales de leur groupe aussi dogmatique que de sinistre mémoire. François Rouan était alors plus proche d'un peintre de plus de vingt ans son aîné, qui, venu de Hongrie à Paris alors que lui n'était encore en province qu'un enfant qui ne savait pas ses lettres, avait peint différentes sortes de tableaux. Ayant observé que Simon Hantaï, qui pour l'heure avait fui Paris et s'était installé non loin de Fontainebleau, dans l'ancienne commune de Meun près d'Achères-la-Forêt, avait décidé désormais de ne plus partir de rien et de violer la virginité de toiles trop blanches et trop tendues en les roulant en boule et en les trempant, nouées et pincées, dans de la couleur avant de les déployer tout étoilées de peinture et de recommencer, François Rouan pensa faire en long ce que Hantaï faisait en rond. Il peignit donc deux toiles, ce qui n'était encore rien quoique cela coûtât déjà quelque effort, les découpa en bandes qu'il retissa ensemble, mêlant l'une à l'autre en cachant alternativement la moitié de chacune, et la surface ainsi produite, devenue double d'épaisseur et inégale, devint en même temps accueillante à un long travail de la brosse et du pinceau. La toile étant horizontale, on aurait pu dire qu'il peignait en basse lisse. Travaillant à l'œuf, à la colle ou à la cire, il déposait de la pointe du pinceau, sans trop d'adresse mais au péril de la patience, de petites signatures d'illettrés, des hachures, des vermisseaux, des souvenirs de veinures vues dans la pierre, de frondaisons brouillées de soleil ou encore de fragiles colonnettes antiques. Il fit, en croisant ses toiles par lanières, en surchargeant un par un chaque carré du treillage et en les outrepassant, des toiles qui n'étaient plus flottantes mais compactes, et l'on aurait dit des murs de marbres plutôt que des voiles. Chaque carré était comme un tableau dans le tableau et, moi qui les ai comptés, je peux vous dire que j'en ai vu une fois près de quatre mille côte à côte, par un prodige très grand, dans un tableau de cinq brasses sur trois. Maintes fois, à Rome, Brigitte Courme, qui dessinait très bien aux crayons de couleur et savait graver en

taille-douce – ce à quoi elle initia Rouan –, l'aida à ourdir et tramer ce genre de toiles. Il peignit de cette manière, à l'huile, les *Sorties de Rome* qu'il reprit un peu plus tard et transforma en douze *Portes*, presque toutes obscures, sauf la dernière qu'il peignit à Lunghezza, près de Tivoli, avec de la couleur et où celui qui regardait longuement pouvait bientôt entr'apercevoir, ici ou là, des jeunes filles faisant la chaîne, pratiquement identiques à celles que maître Ambrogio Lorenzetti avait peintes dans une *Allégorie du Bon Gouvernement* sur l'un des grands murs de la salle des Neuf, au palais public de Sienne. François Rouan avait plaisir en effet à faire transhumer certains motifs des peintures anciennes vers la sienne. En Italie, il passait souvent ces portes de Rome qu'il avait peintes sans que l'on puisse les reconnaître, et il se plaisait alors à aller étudier, non à Florence, mais à Sienne. Un jour qu'il venait de finir de copier la fresque de maître Ambrogio Lorenzetti où l'on voit suspendue au premier plan ladite danse de jeunes filles qui fait un cortège d'une belle variété d'allures à toute une cité prospère, il attacha ses copies, toutes peintes de très belles matières, sur le toit de la voiture qui devait le reconduire à Rome. Or il advint que, chemin faisant, comme la voiture prenait de la vitesse, le vent s'engouffra sous les copies, les souleva, les arracha du toit, fit qu'elles allèrent finir sur la route où elles furent piétinées et mises en morceaux par les véhicules suivants. Il est un fait que tous les motifs que François Rouan s'est appliqué à transcrire n'ont jamais connu un meilleur sort que ces copies, quand bien même il les rapportait intacts à son atelier, car ils se sont toujours retrouvés en menues pièces, que ce soit sur la route, dans ses carnets ou dans les entre-lacs de ses tableaux où l'on n'en distingue que des fragments.

Ces fragments, chacun peut les chercher dans d'autres de ses tableaux peints eux aussi sur ces toiles entrecroisées d'une tissure bien plate et qui lui faisaient venir à la bouche les mots de « saisons », de « jardins de marbres » ou de « coffres », selon qu'ils étaient verticaux, carrés ou horizontaux. Et rien ne fut plus extraordinaire sans doute que ces *Saisons*, non seulement par la richesse infinie des couches, des couleurs, des motifs et des retours de la peinture en elle-même, mais aussi par leur forme en ovale qui avait de hauteur la taille d'un grand homme et de largeur celle d'une petite femme. Mais comme, à la fin, ceux qui voyaient ces peintures n'en retenaient toujours que le procédé de tressage sans trop d'égards pour ce qu'il sous-tendait, François Rouan, deux ans après avoir regagné la France, décida de ne plus tisser les toiles mais seulement la peinture. Il la treillis-sait au-delà, au-dedans, au-dehors, en-deçà, au-dessus, au-dessous, au-devant, en carrés et en losanges, sans plus avoir besoin de l'armure d'un tissage ou d'une texture.

Ce retour en France venait après sept années passées à Rome et en Italie, où François Rouan avait été l'hôte de la république de son pays à la villa Médicis. Il y avait là, en même temps que lui, toutes sortes de jeunes gens de mérite, tous pensionnés sur les deniers du peuple, sous la tutelle d'un

vieux peintre que tous appelaient Balthus, bien que cela ne fût pas exactement son nom, et beaucoup du prestige de ce peintre venait du fait que bien des gens le croyaient le fils naturel d'un célèbre poète dont, par correction, je tairai le nom. Face à ceux qui font profession de parler de peinture et s'arrogent le droit de transformer leur ignorance du passé en certitude de l'histoire des arts, comme je l'ai fait moi-même au prix d'un très grand labeur dans mes *Vite*, François Rouan avait coutume d'évoquer comme un maître ce Balthus que notre époque a porté au pinacle, bien que celui-ci n'ait parfois fait que des dessins inconsistants et beaucoup de tableaux dont la perversité essentielle réside dans une forme de paix aussi réglée qu'endormie. Ce Balthus avait néanmoins une véritable réserve à se livrer dans ses tableaux et, craignant que l'on ne devinât le beau feu qui couvait en lui, il s'ingéniait à couvrir le meilleur de ses peintures d'une matière épaisse, quelquefois grasse, quelquefois grumeleuse, qui était comme de la cendre éteinte, grise mais chaude, sur ce feu-là. Jamais peut-être n'y eut-il autant de beaux tableaux que sous une peinture quelconque de ce Balthus. En outre, il revenait souvent sur le même sujet, soit qu'il superposât, comme je l'ai dit, les états de ses peintures, soit qu'il les refît sur d'autres toiles. Les tableaux de Balthus ayant été réunis pour quelque temps dans un pavillon du Louvre, il vint à François Rouan la fantaisie d'aller les voir et, bien que cette peinture fût on ne peut plus différente de la sienne, car on pouvait croire qu'il s'agissait d'images, il observa ce qu'il y avait de lent et de stratifié dans ces toiles où la seule sédimentation des matières chromatiques créait un espace nouveau, particulier à la peinture et inaccessible à beaucoup. Et comme il était sûr qu'il ne les imiterait pas, il les admira. Aussi, quand Balthus quitta Rome pour s'installer en Suisse, demanda-t-il à Rouan de venir peindre dans son nouvel atelier pour le salir car il était trop neuf. Mais je veux croire, bien que je ne l'aie jamais entendu conter par personne, que François Rouan vit aussi un jour, dans un des palais de Paris qui appartenait pour lors à la Ville et était ouvert à tous, la très belle peinture d'une femme nue où Pierre Bonnard avait représenté presque au naturel son épouse au bain, vue allongée et comme par le haut, dans un grand bac d'eau tout environné de carreaux, de carrelages, de mosaïques et d'autres carrés multicolores, là droits, là en biais, qui produisait un effet d'une variété infinie. De ce tableau, se défiant de ce qu'il pouvait avoir d'affectif et d'émotionnel, il me semble qu'il a récusé la nudité ou plutôt qu'il a jugé que ce qu'elle avait de radieux était parfaitement enclos dans ces carrés et ces carreaux qui ne voulaient rien dire, et qu'il prit soin de peindre lui aussi si souvent dans ses propres tableaux. Car, sensuel envers les femmes, il l'était lui aussi, à l'infini, et jamais il ne fit le choix de se vouer ni à une ni à toutes, ainsi que le lui enjoignaient les écrits d'amour absolu du poète André Breton que, jeune, il lisait avec passion.

Et, de même qu'il n'avait peint qu'en noir et blanc quelques années avant de partir outre-monts, de même, quelques années après son retour, il

fit des tableaux qui renvoyaient le luxe des couleurs à plus tard. Toujours en noir et blanc, il s'exerça aussi à la photographie, non pour capter par artifice des images existantes, mais pour en créer de jamais vues. Pour cela, tout ce qu'il photographiait, même d'après des femmes d'une grâce parfaite qui auraient été des œuvres en elles-mêmes pour les anciens, n'était que des fragments de nudités, des percées de lumières, des zones d'ombres. Et, soit qu'il utilisât des négatifs qu'il superposait pour une unique fois, soit qu'il se remît à entremêler, en les collant, des morceaux de différentes photos, il tirait des épreuves de mercure et d'argent ombrées d'anthracite, indescriptibles, mais dont l'épiderme était velouté et sensible comme la chair elle-même. Que ce fût par nécessité ou, plus souvent, par curiosité pour son art, des jeunes femmes se donnaient à lui pour modèles, et il mettait une attention particulière à scruter les plis, poils et replis de leur cas parce que, étant par eux-mêmes feuilletés et emmêlés, ils étaient déjà, comme faites et parfaites, des peintures de sa main dès avant qu'il se fût mis au travail. Il s'est d'ailleurs appliqué à raccourcir le chemin qu'il pouvait y avoir entre le modèle d'atelier et l'œuvre, soit en enregistrant directement sur de la gélatine dans une chambre noire ces plis, poils et replis repérés sur le modèle, soit en enduisant le modèle de couleur et en le chargeant d'appliquer directement, généralement par le fondement, non son empreinte ni sa trace, mais je dirais son sceau ou son signe sur une surface trop plane pour épouser les formes. Aussi François Rouan est-il digne de figurer dans la lignée de tous ces hommes de l'art qui, depuis Ugo de Carpi, qui peignit la Sainte Face avec les pouces, jusqu'à Robert Rauschenberg et Yves Klein, ont donné corps à la peinture en faisant l'économie de l'outil. Mais, là où Klein laissait les marques de la peau isolées ou à l'état brut, lui les mettait en fusion avec le reste de sa composition comme si, en maculant la toile ou même le tirage photographique de cette façon, il n'avait voulu qu'en abs-traire la neutralité et y jeter un trouble. Ces traces n'étaient d'ailleurs pas innocentes, car elles donnaient par trop un centre à ses peintures, y occupant une place comme insulaire, chose que l'on trouve fréquemment dans les dessins qui ne se hasardent pas aux limites de la feuille, mais moins dans les tableaux qui paraissent avoir été coupés au beau milieu d'une étendue plus grande. Pour ma part, je dois dire que je ne comprends guère qu'un peintre mette au centre d'un tableau un motif essentiel car alors celui-ci devient, comme tout ce qui est central pour nous, un lieu de vérité ou de réalité dans l'œuvre, et va ainsi contre l'art. Mais dans certaines de ces œuvres, ce qui est au centre ne fait qu'y passer. Il en va ainsi dans ces sortes de tableaux en mouvement que François Rouan fait à présent en captant, quelquefois à travers des négatifs de ses épreuves, quelquefois à travers des dessins au pinceau sur papier translucide, les variations de poses d'un ou de plusieurs modèles. Il utilise une caméra presque fixe, dont il dilate plus ou moins le cadre, règle et dérègle la mise au net, fait croître et décroître l'intensité de quelques sources de lumières, avant de tailler, le tournage fini,

dans ces longues bandes de film sur lesquelles tant de choses se sont déposées et où, fugitivement, transparait une survivance d'on ne sait quoi de connaissable. Et ceux qui l'ont vu au travail ont cru revoir Jean Renoir quand il filmait, tant ils se ressemblent par leur manière de faire.

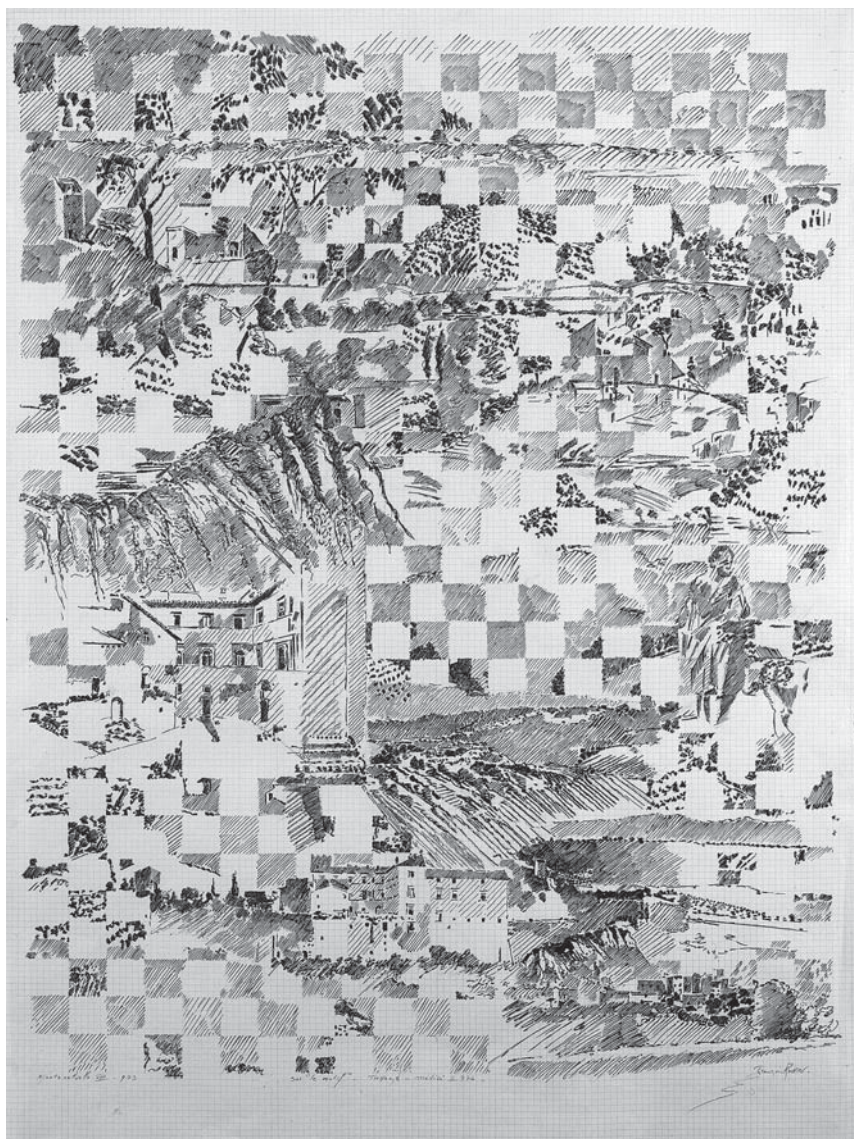
Jusqu'à ce jour, François Rouan a eu beaucoup de travail, et si ses tableaux ont été fort recherchés des personnes privées, surtout en ville, il a aussi été très demandé pour des entreprises publiques. À Paris, sous les arcades de la rue des Pyramides, pour faire un seuil à la direction des Musées de France, il a marqué le lieu de quelques croix et fait un parterre de pierre, avec de très belles incrustations tracées comme avec du sang séché dans la houille. Il a fait aussi des vitraux dans une église du même pays, ayant à l'esprit qu'il fallait bien donner quelque chose à voir à ceux qui, vivants suivant un mort, venaient aux messes d'enterrement. Il a peint encore, en fort peu de temps, pour une fête éphémère qui eut lieu au Louvre, une multitude de petites peintures où il a transcrit, en usant de très vivantes couleurs et en les disséminant au moyen de petites virgules, apostrophes, guillemets et accents de toutes sortes, presque chinois, des idées d'un ancien maître, l'abbé de Saint-Martin, Francesco Primaticcio, dont on présentait alors les œuvres. Et comme il avait osé faire placer ses peintures, où une infinité de signes vacillaient et circulaient, non loin des dessins de cet ancien maître pour montrer à quel point il en était loin et s'en tenait éloigné, il fut des personnes pour comparer les unes aux autres et se gausser du voisinage. Or il advint que, la fête finie, on retira des murs en grande hâte les dessins de Francesco qui avaient été exposés à la lumière trop longtemps, et qu'il ne resta que les peintures de François, ici et là, dans une grande enfilade de salles presque blanches; et ce blanc était aussi une couleur voulue par ce dernier. De sorte que ce fut à ce moment que ceux qui se trouvaient là mesurèrent l'étendue de son œuvre.

À ce jour, il a surtout été aimé et apprécié de Dominique Bozo, qui renonça très tôt à étudier les livres à peintures du XVI^e siècle pour suivre à la trace les peintres de son temps, et d'André Fermigier, qui fut un professeur d'université plein d'humeur et d'esprit, au point d'être très estimé dès qu'il fut mort. Isabelle Monod-Fontaine, qui a côtoyé François Rouan plus que quiconque, a écrit des choses pleines de retenue, aussi savantes que belles, de sa peinture, de ses enlacements et des entrelacements de ses films et de ses photographies. Le très fameux Jacques Lacan, qui a grandement impressionné ses contemporains en les égarant dans les méandres de ses discours sur l'architecture intime de la pensée, a aussi écrit sur lui quelques pages qui sont dignes du cordonnier d'Apelle. Je citerai encore un ouvrage de Denis Hollier, qui dit bien du peintre la profondeur, de son rien à peindre longuement préparé puis transposé à l'infini. Et l'on ne doit pas passer sous silence non plus la relation d'un voyageur qui passa huit jours à Laversine où François Rouan avait établi son atelier à son retour de Rome, et mit vingt ans à raconter ces huit jours. Ce voyageur, qui avait voulu être

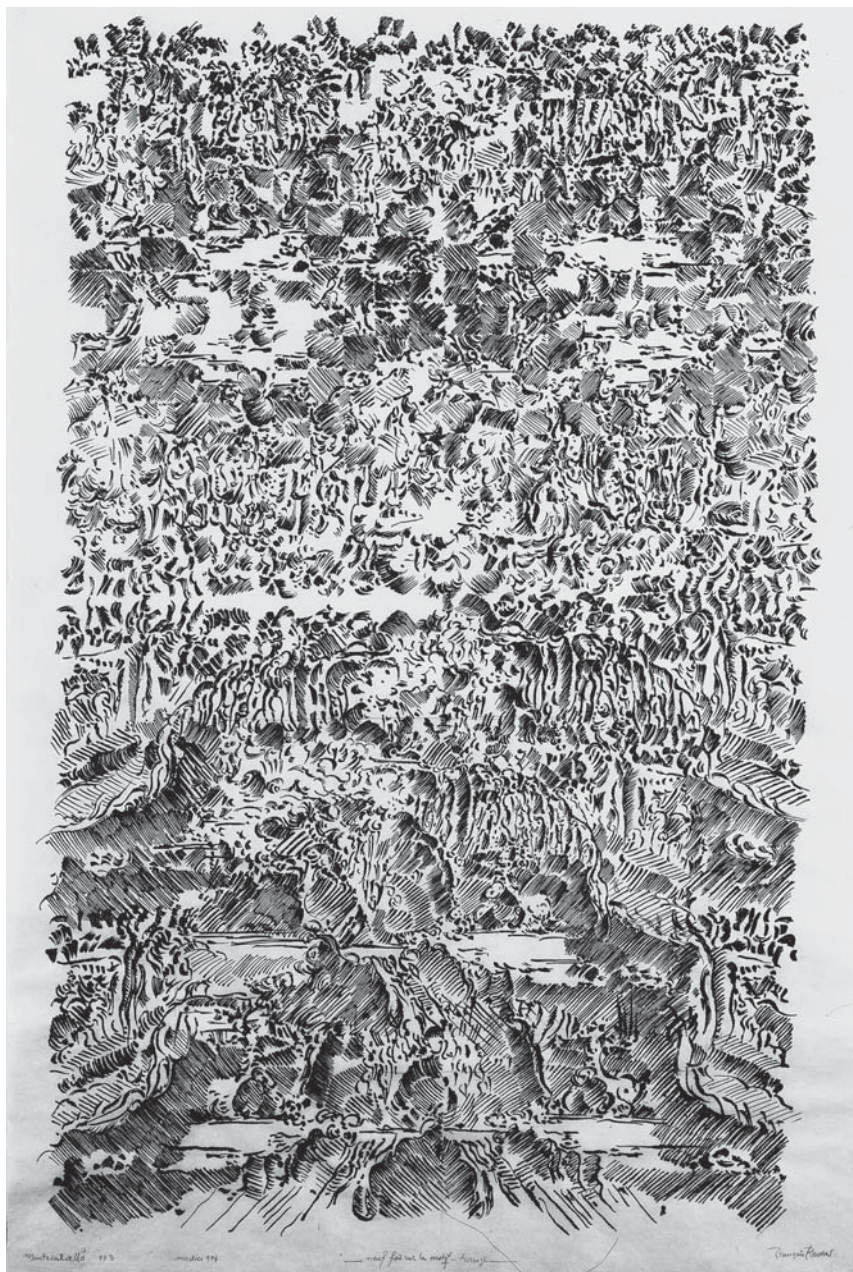
philosophe et qui était parvenu à découvrir dans les textes des penseurs de tous les temps et de tous les pays des passages dont l'intelligence résonnait sur les images qu'il aimait, resta toujours étonné devant les peintures de François Rouan, et c'était bien souvent son trouble devant les nouvelles qui lui faisait apprécier les précédentes. Aussi, cela n'a pas été la moindre des difficultés que François Rouan a eu à affronter dans sa vie de peintre que d'être environné de penseurs habiles et vains qui auraient bien voulu que la peinture fût réductible soit à une science de l'image, soit à un art du concept. Et souvent ces penseurs, je ne parle pas de ceux que je viens de dire, se sont comportés en flatteurs.

Je dois ajouter que Rouan a lui-même écrit sur son art et qu'il a une très grande pratique de la lecture: il peut citer de mémoire bien des auteurs que les lettrés invoquent le plus souvent sans avoir ouvert leurs ouvrages. Il en découle que, comme il est généralement le seul à les avoir vraiment lus, il donne aux autres l'impression de ne pas les avoir compris. Parfois, alors qu'il lit, harassé de fatigue, car il met une énergie farouche dans tout ce qu'il fait, il s'endort sur son livre et, de façon merveilleuse, poursuit le texte dans son sommeil bien mieux que l'auteur ne l'aurait fait. Ce trait est bien d'une imagination qui ne s'arrête jamais et dont nul ne sait encore où elle le conduira.

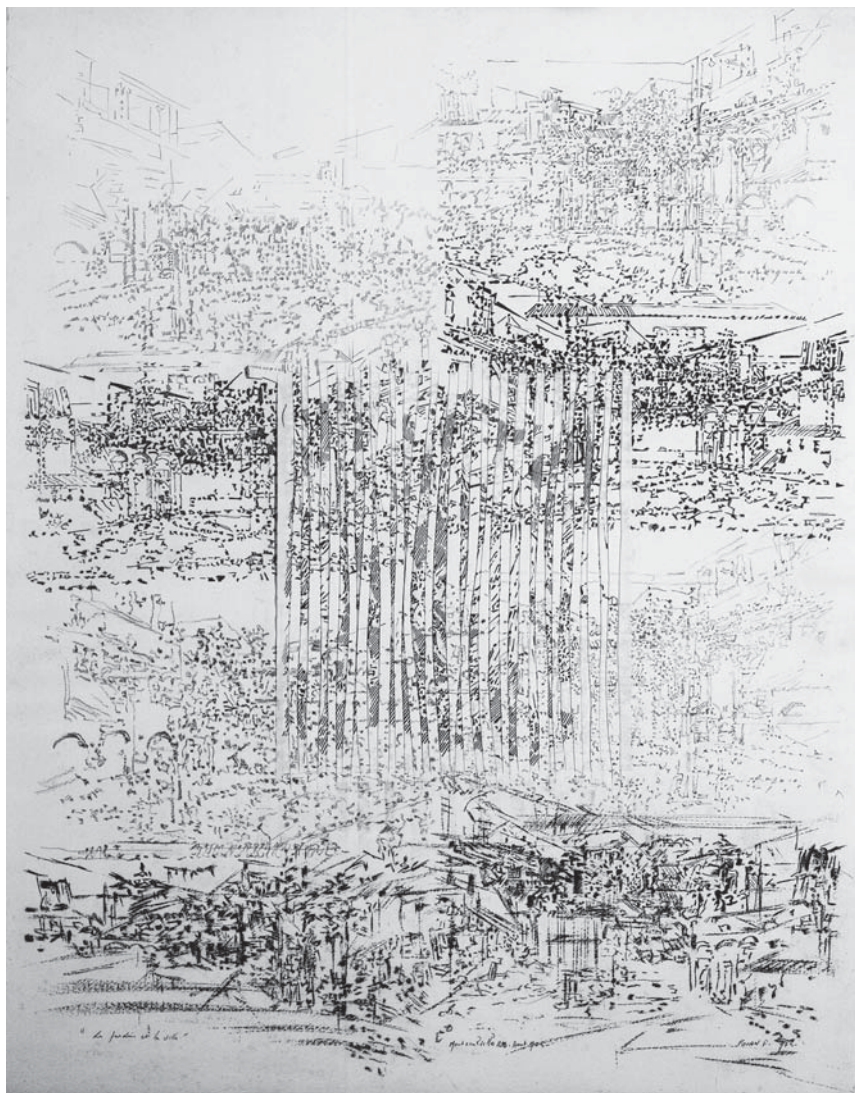
Dominique Cordellier



*Six fois sur le motif
Tressage Montecalvello*
Encre sur papier, 67 x 50 cm
1973



Neuf fois sur le motif
Tressage Montecalvello-Medici
Encre sur papier Japon, 67 x 50 cm
1973-1974



Le jardin et la ville
Tressage Montecalvello VIII
Encre sur papier, 67 x 50 cm
1973

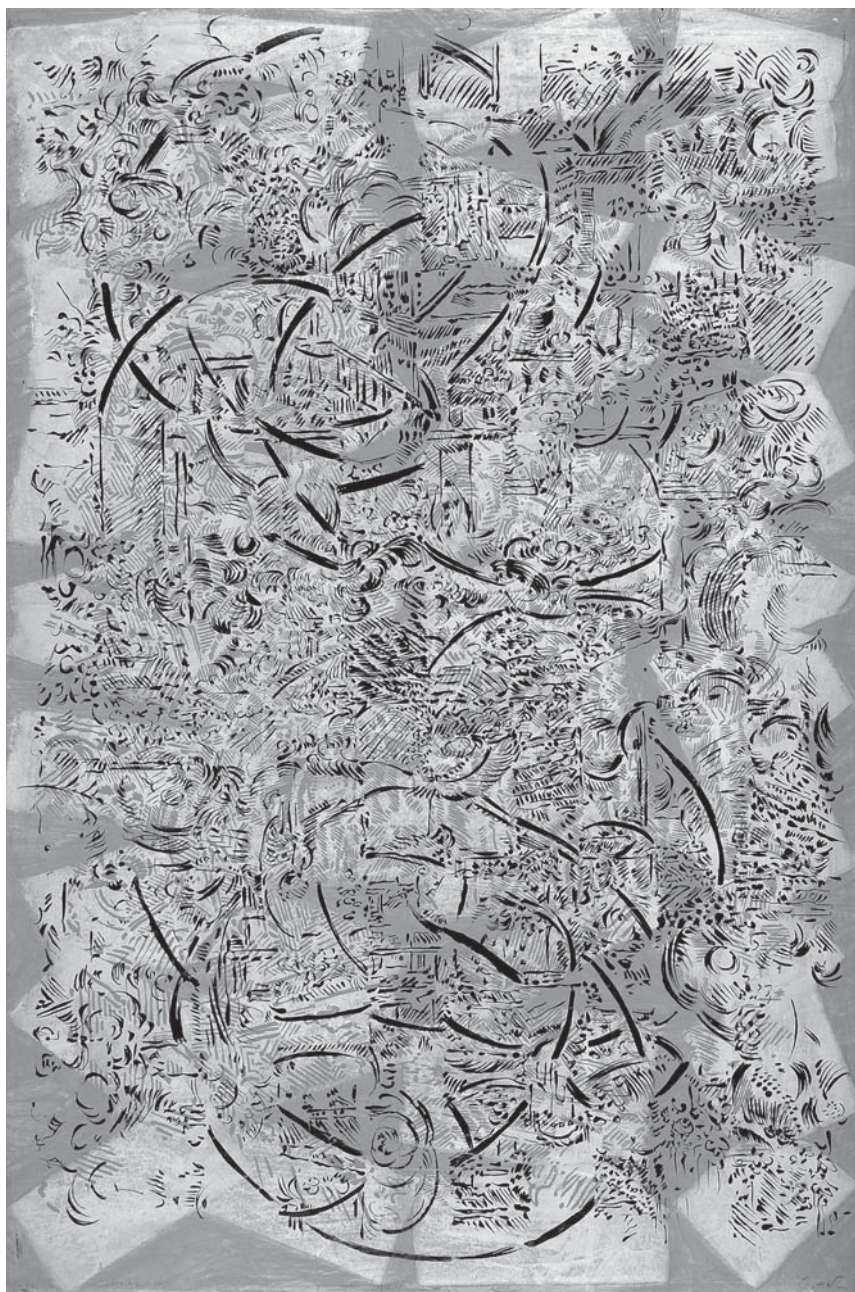


Membrillo n° 4
Tressements, peinture à la cire, 155 x 120 cm
2006/2007



Mappe

Tressement lavis, sanguine, mine orange sur papier, 99 x 64 cm
2008



Mappe paysage recouvrement
Techniques mixtes sur papier, 99 x 65 cm
2009



Saison n° V
Huile sur toile, 195 x 160 cm
Metropolitan Museum of New York, Collection Gelman
1976-1978