

Eliott Packer

FR

Portfolio
2026

Hide and Sick

Par Gabriella Gasparini

Le ra(p)t de la ville.
Rat, comme rattus rattus.
Ra(p)t, comme raptus.

Le rat apparaît soudainement, toujours quand on s’y attend le moins. Le rat, parasite qui s’insinue sous les lattes du plancher, qui glisse dans les canalisations transperçant les immeubles. Le ra(p)t, un enlèvement brutal, un raptus qui brise la continuité du temps. Le mot porte cette dualité entre animal pestilent et acte violent, corps qui s’infiltré et événement qui surgit. C’est de cette fracture sémantique que le rat émerge comme figure disruptive. Dans cette fissure, dans cette petite déchirure entre le monde des apparences et celui de l’opacité, où nous découvrons les œuvres d’Eliott Paquet.

Dans *Hide & Sick*, Paquet joue précisément sur cette dualité. En entrant par le tourniquet, *Stryge #6*, nous descendons dans le souterrain, là où les métros filent et les parasites grattent le métal.

Participer à *Hide & Sick*, c’est accepter les règles du jeu : embrasser la duplicité, l’hypocrisie d’une société qui exige notre transparence et qui, derrière la vitre, cache l’obsène. C’est là, dans ce jeu d’ombres et de miroirs, que Eliott Paquet veut nous retenir.

Le rat est l’infiltrateur par excellence, le hacker primordial. Il se faufile dans les plaies ouvertes de l’architecture, là où le verre trempé rejoint l’acier et les égouts pour finir dans les canalisations. Le rat court le long de ces joints et conduits invisibles, colonisant clandestinement le domestique. Entre les murs de cristal invisibles qui nous séparent tragiquement de notre voisin, nous le trouvons : le rat.

L’hôte Pasolinien de notre temps, le rat fait irruption dans notre espace le plus intime, celui de l’intimité familiale. La figure du rat a toujours porté des connotations négatives, symbole de maladie et de contamination, de trahison et de perfidie, d’infestation incontrôlable et de délabrement urbain. Présence souterraine obsédante, elle évoque à la fois la peur des masses et la pensée parasitaire qui, comme chez l’homme aux rats de Freud, ronge sans relâche de l’intérieur.

Mais si, au contraire, nous avons mal interprété la figure du rat ? Dans *L’hôte inquiétant*, Umberto Galimberti observe que, dans la société contemporaine, l’exposition totale de soi sur les réseaux sociaux ou à la télévision est vécue comme plus acceptable — et paradoxalement moins honteuse — que la nudité physique. Aujourd’hui, partager ses détails les plus intimes suscite en effet moins de honte que de se montrer nu. Mais la nudité ne révèle que le corps, tandis que la transparence numérique livre au public ce qui devrait rester secret. L’intime est ainsi rendu public. Byung-Chul Han décrit cela comme un régime de visibilité qui ne libère pas mais affaiblit : plus on montre, plus on « est » plus on devient fragile, exposé, anxieux. Ce faisant, nous nous reflétons dans une ère d’individualisme chronique, nous identifiant à l’idée que nous ne serons jamais à la hauteur des autres. Il suffit de lever les yeux vers l’immeuble de verre en face pour se sentir jugé par le regard d’autrui, emprisonné dans une société qui se reflète de manière obsessionnelle. D’un côté, la conscience aiguë de ses propres manques ; de l’autre, dans toute son exhibition, l’autre — avec tout ce qu’il possède.

Dans son *‘Palais de Cristal’*, Dostoïevski entrevoit déjà ce danger, l’utopie de la transparence comme une ménagerie qui dépouillerait l’homme de sa profondeur. Dans le souterrain, en revanche, le protagoniste des *Carnets du sous-sol* se compare à un rat qui ronge les murs de la rationalité, survivant caché, rancunier, mais son intégrité intacte.

Eliott Paquet, dans le sillage de Dostoïevski, nous invite à être davantage rat. Une fois franchi le tourniquet de *Stryge #6*, la rupture a lieu, libérant le ra(p)t de la ville moderne. Les œuvres d'Eliott Paquet nous invitent à hacker les mécanismes pseudo-libératoires des villes contemporaines, faites de transparences qui, à y regarder de plus près, dissimulent des idéologies de contrôle et de surveillance travesties en émancipation. C'est à ces points de rupture que se situent les sculptures, dans *Stryge #5*, l'aluminium se plie en jambes de rat ; dans *Atomic Purple*, les panneaux d'aluminium anodisé révèlent câbles et entrailles technologiques ; dans *Apple*, une pomme rongée réapparaît, preuve que ce qui vit sous terre finit toujours par ressurgir.

Ces œuvres nous rappellent que la transparence est une illusion narcotique. Voir plus ne signifie pas comprendre plus. Dans cette perspective, le rat devient l'antidote à la pathologie du présent : l'anxiété. Quand tout est exhibé, il ne reste rien à préserver, et la nudité psychique permanente nous rend toujours plus inadéquats. Au lieu de se tourner vers l'intérieur, en protégeant les profondeurs de l'âme comme un espace sacré et inaccessible, nous abandonnons tout à la surface. Dans un présent consumé par l'angoisse, être rat signifie nager à contre-courant, restituer à notre « moi » la profondeur qui lui revient, se soustraire à la vitrine permanente de l'autre. Tandis que nous nous reflétons fiévreusement dans des surfaces lisses — comme Narcisse dans l'eau — en perdant inexorablement notre profondeur intérieure, le rat refuse le regard, choisit l'opacité et se protège en habitant les failles. Le rat agit en coulisse, immunisé contre l'anxiété chronique qui ronge l'être humain transparent.

Les œuvres exposées par Eliott Paquet, en ce sens, ne sont pas de simples allégories, mais des manuels de co-survivance. Elles nous apprennent à vivre autant avec les opacités qu'avec les transparences, à habiter la contradiction sans la dissoudre, et à trouver refuge précisément là où le verre se fissure et où s'insinue le royaume des rats.





Stryge 5
80 x 40 x 120 cm
Local beech, solvent stain, encaustic wax, anodized aluminium
2025





Atomic Purple #3

42,5 x 28,5 x 5 cm

Anodized aluminium, MDF, polyurethan painting

2025

Stryge 6

120 x 70 x 98 cm

Local beech, solvent stain, encaustic wax, anodized aluminium, poplar plywood, PMMA, LEDs
2025







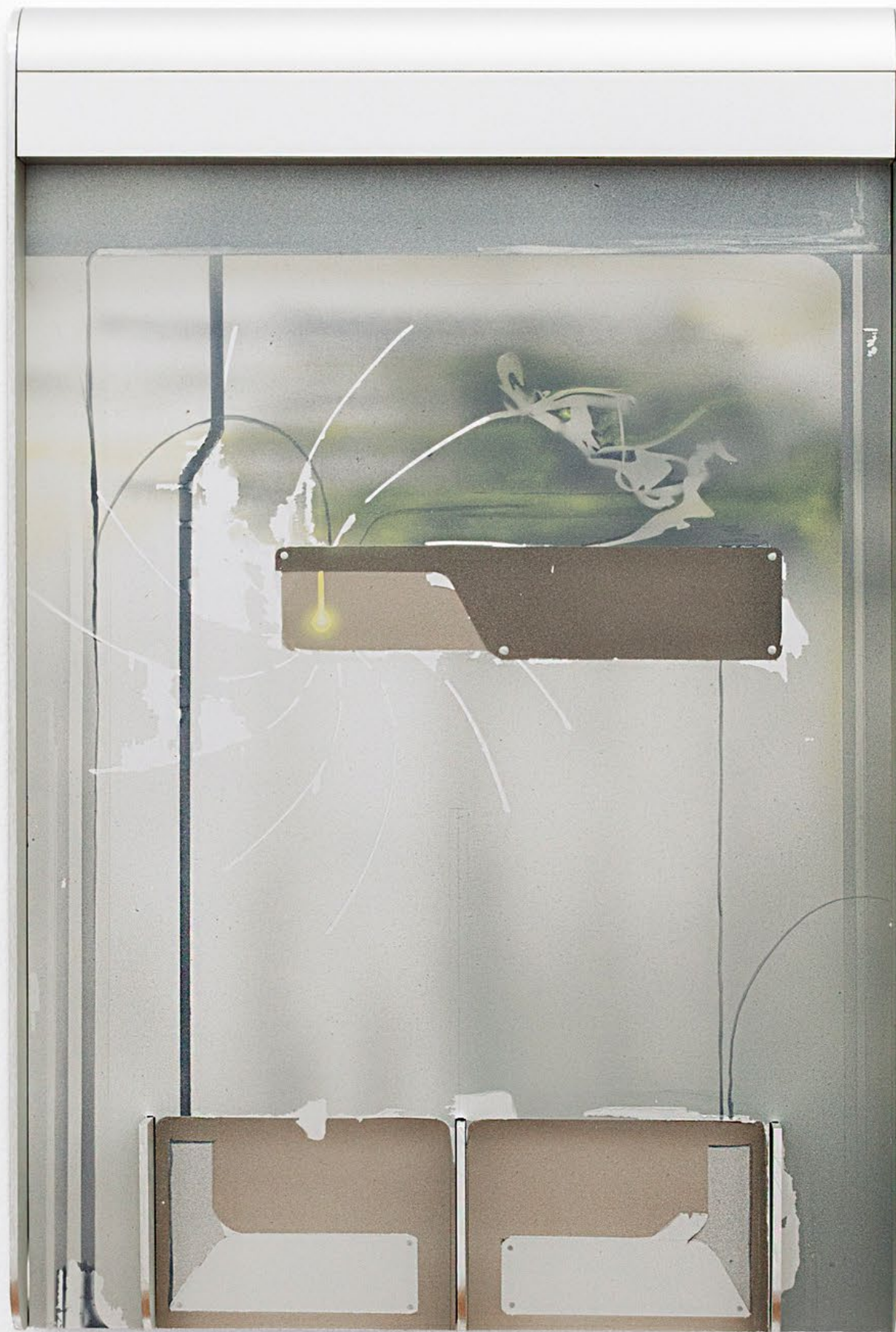
Fragment

9 x 10 x 14 cm

Local beech, solvent stain, encaustic wax

2025



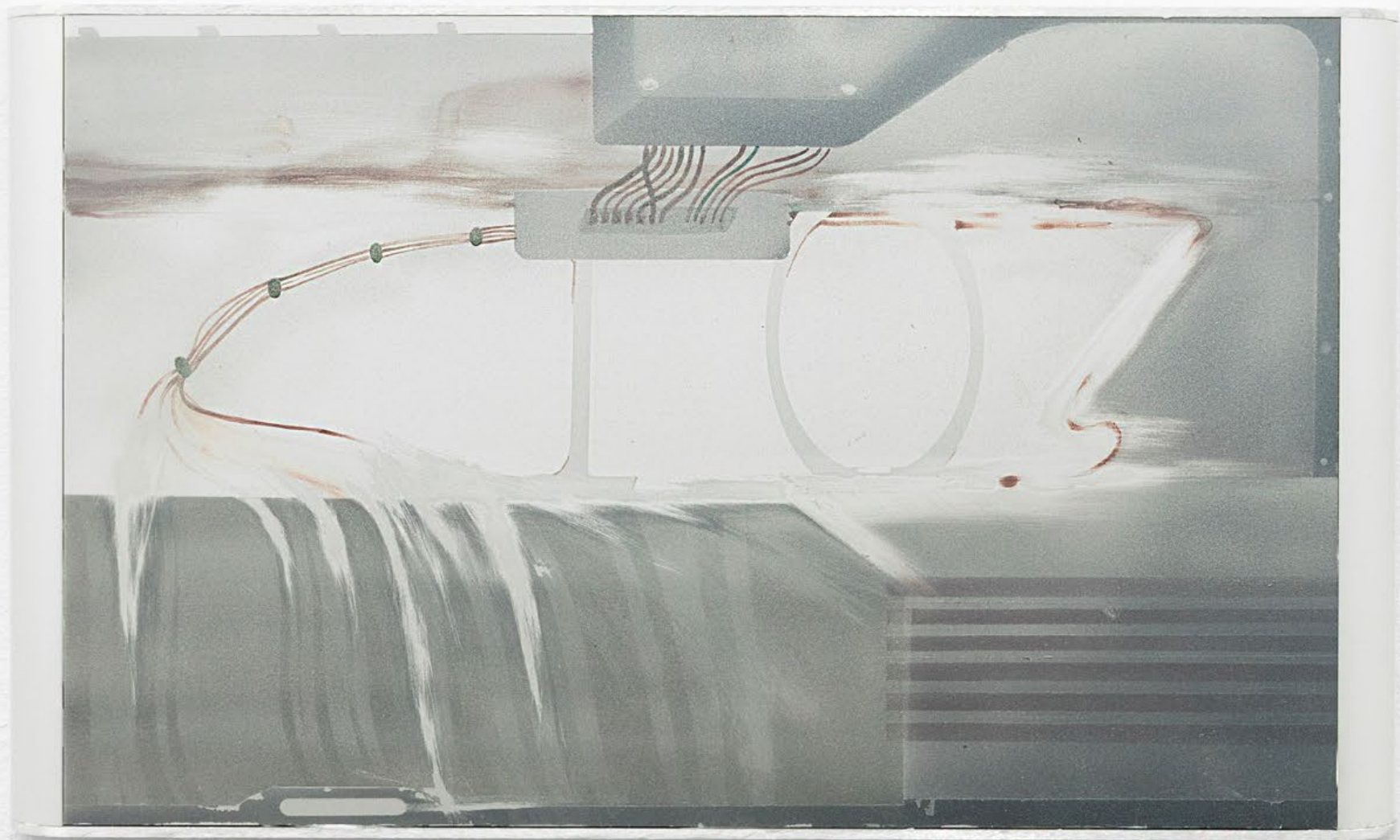


Atomic Purple #2

42,5 x 28,5 x 5 cm

Anodized aluminium, MDF, polyurethan painting

2025



Atomic Purple #5

25 x 35 x 5 cm

Anodized aluminium, MDF, polyurethan painting

2025

Ceci tuera cela

Par Indira Béraud

« *Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! Que le cœur d'un mortel)* »

Le Cygne, Charles Baudelaire (to Victor Hugo), 1861.

Glissée au dernier étage d'une usine réaffectée d'Aubervilliers, l'exposition d'Eliott Paquet, « *Ceci tuera cela* », surplombe Paris, de tout son long. Comme une lettre d'amour déposée devant sa porte, sa sincérité touche, mais écorche, elle laisse en bouche le goût âcre du lait tourné. Une lettre d'amour impitoyable, qui dresse le portrait acerbe d'une capitale changeante, brutale, dont l'opulente beauté se voudrait exclusive. Dans le contexte du Grand Paris où les plans d'urbanisme attirent les investisseurs, les dynamiques de gentrification achèvent nombre de ceux qui cherchent à y trouver refuge. Et l'architecture, caractéristique d'une époque, est démolie au profit de nouvelles normes esthétiques et fonctionnelles, souvent dictées par les impératifs de rentabilité.

Rien de nouveau, cependant, à ces reconfigurations urbaines aux répercussions socio-politiques et stylistiques. Le célèbre roman de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. 1482 (1831), témoigne, en ce sens, de la modernisation de la cité à l'époque médiévale. L'exposition « *Ceci tuera cela* » tire d'ailleurs son titre de l'ouvrage. L'expression y est prononcée par l'archidiacre de Notre-Dame, alors qu'il observe la façade de l'édifice chrétien, la main posée sur un livre. En formulant ces mots, il affirme que la circulation des savoirs, par le biais des textes imprimés, marquera la fin de l'obscurantisme religieux, participant ainsi à la disparition d'une société féodale régie par l'Église catholique. Mais cette déclaration revêt également un autre sens, traduisant cette fois l'intuition d'Hugo : si l'architecture gothique — dont les vitraux et les fresques racontent les mythes bibliques — jouait un rôle crucial dans l'éducation des populations, l'invention de l'imprimerie contribuera à lui ôter cette fonction. De fait, le livre illustré deviendra le médium privilégié pour instruire, ou plus généralement diffuser des idées. Tandis que le style haussmannien, qui s'impose au XIX^e siècle avec ses larges boulevards et ses immeubles uniformes, répondra d'abord aux préoccupations hygiénistes, puis aux exigences de rationalisation portées par la modernité.

Interrogeant les répercussions des innovations techniques sur le patrimoine architectural — sa préservation ou son remplacement —, ainsi que leurs conséquences sociales et politiques, le corpus d'œuvres compose un paysage sordide mais burlesque, à mi-chemin entre la place publique et les entrailles du métro francilien. Un lieu habité par des stryges — une chimère moqueuse, grotesque et démoniaque — dont les pattes maniérées intègrent chacune des pièces. La créature, dont la série d'œuvres porte le nom (*Stryges 1, 2, 3, 4*), provient de Viollet-le-Duc. En 1843, alors chargé de la restauration de Notre-Dame, ce dernier prend la liberté d'y ajouter des chimères. Contrairement aux gargouilles, qui avaient pour fonction première d'évacuer l'eau de pluie, ces chimères néogothiques sont totalement dépourvues d'utilité. Il s'agit surtout, pour celui qui inspirera plus tard John Ruskin et William Morris, de redonner ses lettres de noblesse à l'ornemental, au travail artisanal tout en célébrant l'architecture médiévale.

Ces réflexions imprègnent les recherches d'Eliott Paquet, dont le travail plastique se resserre autour de considérations formelles. Les références se confrontent, oscillant entre un fonctionnalisme standardisé, hérité du design contemporain d'une part, et des idéaux artisanaux hérités du néogothique, du mouvement *Arts and Craft* et de l'art nouveau d'autre part. Parallélépipèdes en aluminium anodisé au design ultra léché rencontrent le travail artisanal du bois. Et là où la surface métallisée, dénuée d'aspérités, évoque un appareil high-tech fabriqué à la chaîne, les formes rebondies aux lignes cartooniques, qui font la patte singulière de l'artiste, témoignent des gestes de sa main, méticuleux et endurants. Ainsi, chaque pièce matérialise le contraste entre une production industrielle au rythme effréné, plus formatée, et un savoir-faire manuel, un désir d'originalité et la noblesse des matériaux.

Dans l'antre des stryges, une lumière rougeâtre émane d'un lampadaire — clin d'œil à l'architecte Hector Guimard —, tandis que le métro file à toute allure. Une nappe sonore, réalisée de façon entièrement analogique par Hector Garoscio, reprend sa clameur. Et les vibrations d'un grondement mécanique inondent pleinement l'espace avant de s'éteindre progressivement, en un souffle étouffé. Au mur, sur fond d'atmosphère éthérée, une série de peintures (*City 1, 2, 3, 4, 5*) réalisée à l'aérographe calque les motifs du réseau de transport souterrain. Le métro file à toute allure, mais n'empêche guère les créatures de s'y abriter. Une fumée sinueuse s'échappe d'une pipe à crack ; on ne saurait dire s'il s'agit d'une stryge sous substance ou d'un vieux sage, observateur d'une époque prise dans la boucle de l'accélération, qui fonce et se métamorphose plus vite que le cœur d'un mortel.





City 1

47,7 x 29,7 x 2,2 cm

Anodized aluminium, MDF, polyurethan painting

2024





City 2

47,7 x 29,7 x 2,2 cm

Anodized aluminium, MDF, polyurethan painting

2024



City 3

47,7 x 29,7 x 2,2 cm

Anodized aluminium, MDF, polyurethan painting

2024



Stryge 1
106 x 22 x 82 cm
Anodized aluminum, local beech, solvent-based stain, encaustic wax
2024







Stryge 3

390 x 50 x 240 cm

Anodized aluminum, local beech, solvent stain, encaustic wax, PMMA, LED
2024







City 4

47,7 x 29,7 x 2,2 cm

Anodized aluminium, MDF, polyurethan painting

2024



Stryge 2
118 x 28 x 125 cm
Anodized aluminum, local beech, solvent-based stain, encaustic wax
2024





Stryge 4

170 x 150 x 108 cm

Local beech, solvent stain, encaustic wax, smoke machine, glass pipe, tent

Textile: Ulysse Bertrand

2024



La Contrée

I -

L'esprit encore embué de la nuit se réveillait doucement grâce au café d'une grande chaîne de restauration dans le train de 6h49 au départ de Paris Montparnasse. Rapidement, le train glissait hors de la ville et s'ouvrait face à moi l'éternel spectacle du lever de soleil sur le paysage rural. Il contrastait étrangement avec le contenu des reflets de la glace, une scénographie d'objets techniques et standardisés à l'extrême, au design contemporain : sièges ergonomiques, tablettes aux lignes courbes, rétro-éclairage et ventilation discrète. Dans le silence ouaté de la rame, cette expérience esthétique banale confinait presque au sublime. Le corpus d'œuvres *La Contrée*, trouve son origine dans l'expérience esthétique d'un petit matin à bord du TGV. Ce travail prend pour point de départ ce moment sensible, qui hésite entre l'esthétique industrielle du design contemporain et celle du spectacle toujours renouvelé de la nature, en prolongeant mes derniers travaux qui traitaient du lien brisé entre l'art et l'artisanat. En partant des écrits de William Morris et du mouvement *Arts & Crafts*, ces œuvres questionnaient les conséquences de l'industrialisation et de la modernité sur la valeur d'usage, la fétichisation de la marchandise, l'objet manufacturé et les structures sociales du travail.

II -

Un sentiment analogue de contrariété peut également s'éprouver dans la visite d'un musée. Les objets et tableaux en présence sont vecteurs d'émotions malgré la distance temporelle dont ils témoignent avec le visiteur. Mais dès que le regard glisse hors du cadre dans les recoins de l'espace muséal, il s'accroche à un autre type d'objets : système de ventilation, appareils de mesure hygrométrique, aire de repos et assises, éclairages directionnels encastrés, cimaises, etc. Le musée est ainsi le lieu de rencontre de deux types d'objets.

L'objet d'art exposé, appartenant au passé, est soigneusement sélectionné parmi les collections du musée. Le geste artisanal de l'artiste y est visible, voir exacerbé. Les outils et leur savoir-faire associé semblent convoqués par l'œuvre d'art; la sculpture et la peinture se donnent à voir dans toute la nudité de leur matérialité. Dans la tradition romantique, l'œuvre d'art opère un dévoilement du monde via l'expérience du sensible. Pour Caspar David Friedrich, « *lorsqu'une scène est enveloppée de brume, elle semble plus grande, plus noble et renforce les pouvoirs imaginatifs des spectateurs, augmentant les attentes* ». Le voile sur le monde se retire doucement dans l'expérience sensible du regardeur face à l'œuvre d'art.

D'un autre côté, les outils et infrastructures muséales forment quant à elles un système d'objets utilitaires. Ce sont des objets-outils en cela qu'ils ont pour but de maintenir des conditions de conservation et de présentation optimales pour les œuvres et les visiteurs simultanément : variations de températures, mesure du taux d'humidité, modalités d'éclairage, cartels de présentation, espaces de contemplation. Martin Heidegger analyse l'*objet-outil* dans *Être et Temps* (1927), postulant que notre compréhension de l'objet ne se dévoile que dans l'usage : l'outil est l'étant que rencontre notre préoccupation. Ainsi se dégagent progressivement deux modes d'être, deux types d'existants : celui de l'existant-chose (*Vorhandenheit* = l'être-à-portée-de-la-main) et celui de l'existant-outil (*Zuhandenheit* = l'être-sous-la-main). Graham Harman affine encore cette notion : « *Il y a déjà quelque chose de brisé lorsque je tourne simplement mon attention vers ces entités, et que je réfléchis de manière consciente à mes organes corporels ou au plancher de ma maison. (...) En clair, la réalité phénoménale des choses pour la conscience n'épuise pas leur être* ». Ainsi, les objets-outils n'apparaissent que brisés à notre conscience et se retirent le reste du temps derrière le voile de la monéité, dans une contrée mystérieuse qui n'appartient qu'à eux. C'est dans cette contrée des objets, dissimulés ou simplement discrets, que se situe ce travail.

Dans l'espace muséal, les objets-outils sont cachés au regard du visiteur afin de ne pas perturber l'expérience esthétique face aux objets d'art. Ce hiatus, entre l'objet d'art manufacturé et l'objet d'usage industriel, m'intéresse dans le jeu qu'il instaure dans le regard. Dans cet entre-deux, les objets techniques se cachent, œuvrant silencieusement au bien-être esthétique de la contrée muséale.

III -

La rencontre de ces deux modalités d'être de l'objet est vecteur pour moi d'une sensation esthétique forte dont je souhaite témoigner dans un corpus d'œuvres-objets, qui se situent précisément à la frontière entre peinture et sculpture, art et design. Réalisées dans l'économie propre de l'atelier, mélangeant des techniques artisanales avec des techniques plus industrielles, les objets ainsi produits opèrent une tension matérielle forte entre ouvrage manuel et produit manufacturé. Il s'agit bien de rendre compte, par la forme et la technique, de ce hiatus de la perception que j'éprouve régulièrement, et particulièrement au musée.

Les œuvres de ce corpus redistribuent les modalités sculpturales et picturales des matériaux. Certaines surfaces plaquées en bois précieux sont peintes au pistolet afin de créer des effets de dégradé et de transparence. Elles se retrouvent ainsi traitées comme des tableaux abstraits aux effets impressionnistes, tandis que des peintures murales voient le travail sculptural de l'encadrement ou du traitement des chants prendre le dessus. De ce dialogue formel des matériaux et de l'hybridation des techniques, naît une impression de simulacre artistique à la manière des faux-bois ou faux marbre décoratifs.

Du sein de ces objets, renvoyant aussi bien à l'artefact industriel qu'à l'objet précieux des arts décoratifs, apparaissent des fragments figuratifs peints, gravés ou sculptés. Ils sont des citations de tableaux romantiques bucoliques et impressionnistes, ou des dessins glanés sur internet et traduisent la nostalgie de mondes agraires ou de paysages naturels vierges de présence humaine, suscitant chez moi ce sentiment du sublime décrit par les romantiques. Ces fenêtres d'expression sensible paraissent disséminées dans leurs objets-sarcophages aux formes vaguement utilitaires et encapsulent l'esthétique muséale dans son entièreté pour en faire la scène d'un théâtre ontologique du rapport à l'objet.





Vorhandenheit - Heat

67 x 29 x 3 cm

MDF, anodized aluminium, polyurethan paint, bird's-eye maple
2023



Vorhandenheit II

150 x 30 x 15 cm

MDF, anodized aluminium, polyurethan paint, walnut

2023





Vorhandenheit I

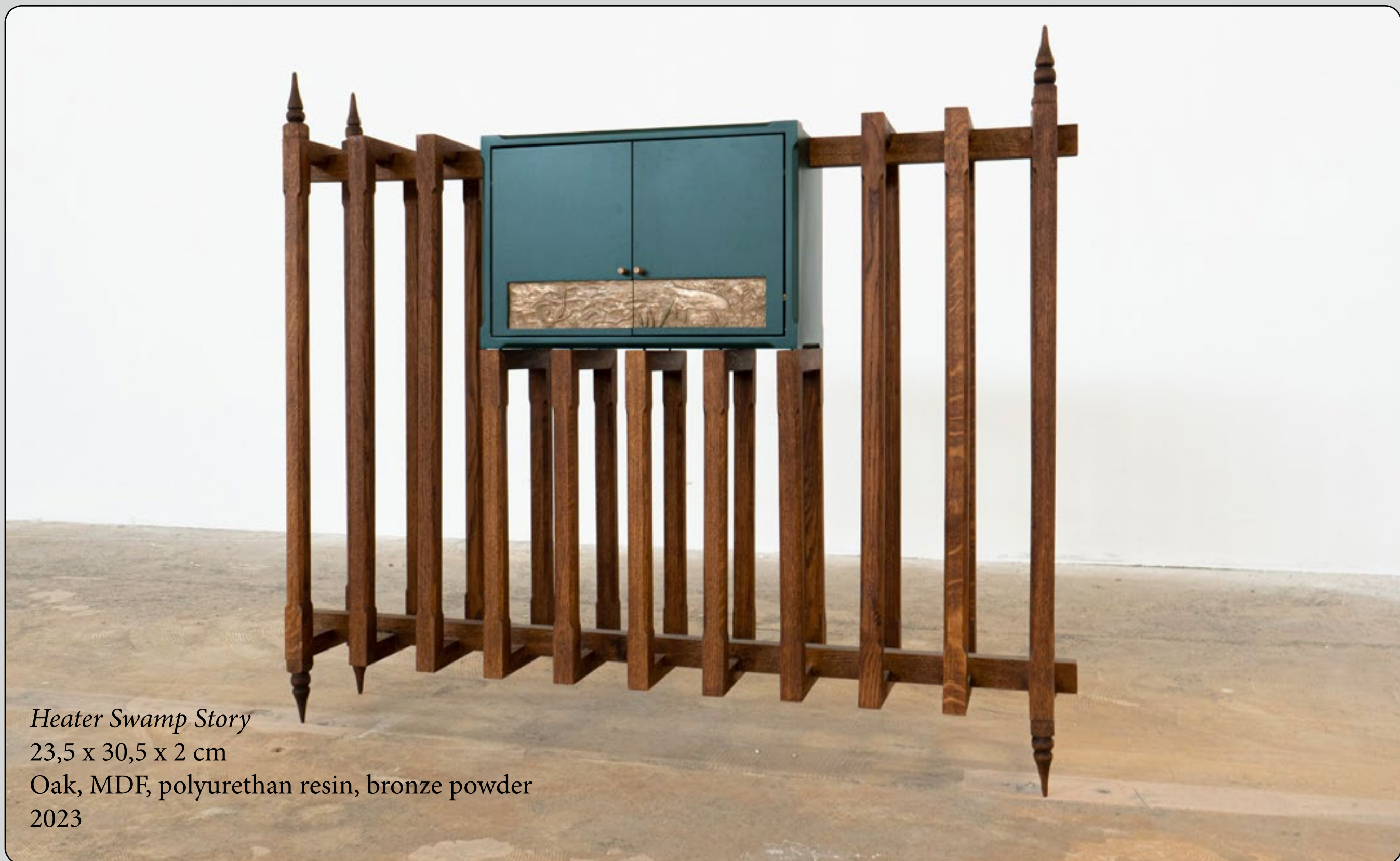
150 x 30 x 15 cm

MDF, anodized aluminium, polyurethan paint, walnut

2023







Heater Swamp Story
23,5 x 30,5 x 2 cm
Oak, MDF, polyurethan resin, bronze powder
2023



La Glaneuse

150 x 40 x 40 cm

MDF, anodized aluminium, walnut, polyurethan resin, polyurethan paint

2023





The Hand, The Head, & The Heart

L'exposition *The Hand, The Head and the Heart* prend pour point de départ la figure de Geppetto dans le *Pinocchio* (Hamilton Luske, Ben Sharpsteen, 1940) second long-métrage d'animation produit par les studios Disney et adapté du conte *Les Aventures de Pinocchio* (1881) de Carlo Collodi. Le personnage de Geppetto est un vieil homme solitaire, humble et généreux qui incarne la figure de l'artisan menuisier. *Pinocchio* est un film important dans le développement des studios Disney et permet, grâce aux prouesses techniques et aux effets spéciaux révolutionnaires pour l'époque, d'opérer une transition entre la main et la machine – entre l'animation artisanale des premiers courts-métrages et les techniques d'animation industrielles des années 1940.

Alors que l'histoire du film retrace la quête de Pinocchio pour devenir « un vrai petit garçon », le pantin de bois devient une marchandise aux traits humains interrogeant par là-même l'idée de simulacre et le processus de réification. L'univers de *Pinocchio*, notamment dans les scènes de travail forcé sur l'île des Plaisirs, engage alors une lecture située du point de vue politique et social. À partir de la figure de Geppetto, s'élabore une critique du travail et des rapports de classe, de la fétichisation de la marchandise et des conditions de production héritée du matérialisme historique marxiste. Au moment même où Walt Disney industrialise les techniques de production en intégrant le travail à la chaîne, la séparation des tâches et la mécanisation des outils, Geppetto fait figure de résistance malgré sa candeur et les traits naïfs du personnage. Il véhicule une conception du travail définie par l'Art Social apparu dans les années 1830 en France sous l'impulsion de Pierre-Joseph Proudhon jusqu'à Roger Marx et se décline en Angleterre sous la bannière *Arts & Crafts* par les travaux de William Morris, figure tutélaire de l'histoire du design, et John Ruskin, critique d'art et poète.

Geppetto, pauvre menuisier, incarne une figure démiurgique qui, de ses mains, produit la vie imparfaite, à son image. Il correspond à l'archétype de l'artisan selon William Morris, opposé à l'industrialisation et à l'aliénation au travail : il est celui qui met du cœur à l'ouvrage et aspire au retour à une « vie simple » par le travail manuel. William Morris donne une place prédominante à l'art comme réponse aux maux inhérents à une société libéralisée et industrialisée et dénonce le travail à la chaîne, les conditions du monde ouvrier, les inégalités galopantes et, dès la fin du XIX^{ème} siècle, la destruction du patrimoine écologique. Il imagine alors un « paradis terrestre » qui réunit les canons du romantisme d'inspiration gothique : un retour à l'esthétique médiévale, un monde agraire, un communautarisme joyeux qui aurait remplacé l'enfer sur terre qu'est devenu la vie en métropole.

Les oeuvres qui se répondent en écho s'inspirent formellement de l'univers fantastique, des illustrations des contes du début du XXème siècle et de l'esthétique des premiers longs-métrages d'animation Disney. Les sculptures déploient un trait *cartoonesque* dans l'espace. Produits à la main, les éléments en bois noble (chêne, noyer, sapelli) suggérant des constructions délabrées et branlantes prennent paradoxalement la forme d'objets précieux et convoquent un imaginaire médiéval tout en résonnant avec l'espace et le mobilier contemporain produit par Romain Guillet, designer de formation.

Le travail pictural à l'aérographe – un outil utilisé par les studios Disney pour gagner en productivité– représente des images de sous-bois et de forêts inquiétantes. Motif classique de la peinture romantique, les sous-bois sont les écosystèmes du renouvellement de la forêt : ils prolifèrent grâce aux cadavres végétaux et inspirent en tant que sujet une critique de la destruction créatrice chère à Joseph Schumpeter; de la cueillette du bois mort – fin du cycle de l'économie naturelle – les hommes s'approprient leur premier matériau de construction, point de départ de l'outil, de l'artisanat et de façon plus large, de l'économie humaine.





Fear in a Generous Field
160 x 55 x 37 cm
Oak, walnut, leather, flet, hardware
2022





Sous le bois 3
23,5 x 30,5 x 2 cm
MDF, acrylic paint
2021



Sous le bois 1
 23,5 x 30,5 x 2 cm
 MDF, acrylic paint
 2021



Sous le bois 2
 23,5 x 30,5 x 2 cm
 MDF, acrylic paint
 2021



Attention (Les planches)

171 x 60 x 48 cm

Oak, walnut, leather, paint, stainless steel, aluminium

2022



For Bread & Fish

100 x 330 x 20 cm

Oak, walnut, leather, aluminium, brass

2022





Sous le bois 4
16,5 x 12,5 x 2 cm
MDF, acrylic paint, leather, steel
2021



KMe&M's (Shoes)

30 x 25 x 17 cm

Oak, walnut, leather, aluminium, hardware
2022



Sans titre (Les Planches)
100 x 33 x 2 cm
Oak, sapelli, stainless steel
2021



Economic struggle (Gepetto)

70 x 53 x 2 cm

MDF, acrylic paint

2021



Joy in the Studio (Gepetto)
44 x 54 x 2 cm
MDF, acrylic paint
2021



We do need some education

122 x 102 x 45 cm

Oak, sapelli, leather, stainless steel

2021

One Vie Simple

The spirit from the workbench

70 x 40 cm

Walnut, stainless steel

2022





The spirit from the doorlock
120 x 55 cm
Oak, walnut, stainless steel
2022

Une vie simple (hommage à William Morris)

50 x 46 x 2 cm

Oak, sycamore, glass, stained glass paint

2022



Ornament

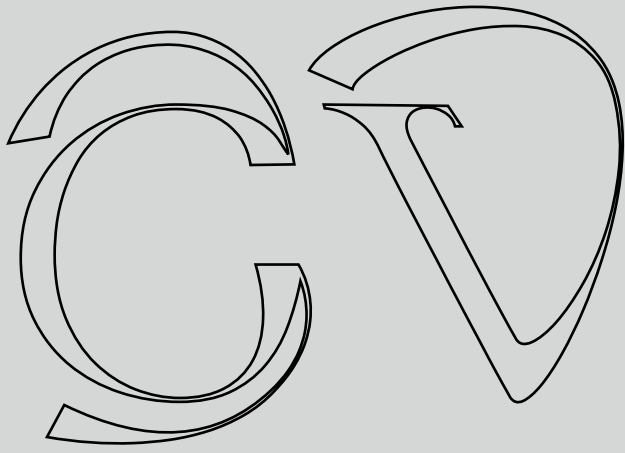
Variable dimensions

Oak, sycamore, glass, stained glass paint

2022







1/2

Eliott Paquet

31/07/1990

-

60 rue de la Commune de Paris
93300, Aubervilliers

-

www.eliottpaquet.com

paquet.eliott@gmail.com

+33 6 52 56 98 37

Education

2020 - 2015

Beaux-Arts de Paris (ENSBA) / Paris

Curating

2018 - present

Programmer, curateur and director of the artist-run-space Placement Produit / Aubervilliers

www.placementproduit.fr

Solo Shows

2025

Hide & Sick (Ceci tuera cela part II) / Cabinet Studiolo / Milan

2024

Ceci tuera cela / Poush / Aubervilliers

2022

The Hand, the Head and the Heart / Confort Mental / Paris

2020

Il n'y a pas de rapport sexuel / Placement Produit / Aubervilliers

2018

Dans cette arène sans poussière où les émotions se décolorent / Placement Produit / Aubervilliers

2016

Odysseys / Hormeta US / New York City / Cur: Laura Schwartz

2015

Welcome Back Baby - DNSAP / ENSBA / Paris / Cur: Guillaume Paris

Selected Group Shows

2025

Salon des Nouveaux Ensembliers / Mobilier National / Paris / Cur: Mobilier National & Poush
Nos espaces de liberté, sous l'eau qui dort / L'Arc / Le Creusot / Cur: Capucine Buri
Avalon / Emergency / Paris / Cur: Misha Gudwin & Iuliia Skromnaya
L'utile & l'agréable / Poush / Aubervilliers / Cur: Yvannoé Kruger

2024

Le soleil des morts / Atelier Falguière / Paris / Cur: Eladio Aguilera & Margaux Knight
Studiolo Paris / Private showroom / Paris / Cur: Indira Béraud

2023

The world is your toilet / Poush / Aubervilliers / Cur: Jack Rothert Garcia

2022

Le Métier de Vivre / ENSBA / Paris / Cur: Raphaël Giannesini

2020

Lockdown Story / Placement Produit / Aubervilliers
The ghost between the guest and the host / GiaXGia viewing room / Poush / Clichy / Cur: Raphaël Giannesini
Rooftop / Espace Public / Aubervilliers / Cur: Romain Vicari
Wagon-Lits / Placement Produit / Aubervilliers / Cur: Henri Guette

2019

Duomo In Progress / EP7 / Paris / Cur: Carlos Sanchez Bautista
Thundercage #5 / Thundercage / Aubervilliers / Cur: Romain Vicari

2018

100% Beaux Arts / Grande Halle de La Vilette / Paris
Francophilia / Beit Romano / Tel-Aviv / Cur: Tel Aviv Museum of Contemporary Art

2016

Satellite Spirit #1 / Aleph Projects / Paris / Cur: Théo-Mario Coppola
BODYSPACES I Human+Hybrids / Ripa WorldHotel / Roma / Cur: Luca Curci
Variation 2016 / Cité internationale des Arts / Paris / Cur: Dominique Moulon
sans titre (2016) / Sans Titre (Marie Madec) / Paris / Cur: Marie Madec
Bienvenue - Welcome / Galerie Mercier & Associés + Artmate / Paris / Cur: Alexandre Reverdito & Liza Vanelli
Comment bâtir un univers qui ne s'effondre pas deux jours plus tard / Maison Populaire / Montreuil / Cur: Marie Kock & Vladimir Demoule

2015

L'appartement meets Early Work / L'appartement / Paris / Cur: Timothée Chaillou
Paris YIA Art Fair / Carreau du Temple / Paris / Cur: Timothée Chaillou
Variations 2015 / Espace des Blancs-Manteaux / Paris / Cur: Dominique Moulon
L'espace entre les êtres / ENSBA / Paris Festival EXIT / MAC Créteil / Créteil