

YEARS
ANNIV
ERSARY

10

10

MASTER
PIECES

16.09 - 16.10.2025

HELENE BAILLY

GALERIE

GALLERY

Fondée en 2007 et installée depuis 2015 rue du Faubourg Saint-Honoré, la Galerie HELENE BAILLY est spécialisée dans l'art Impressionniste, Moderne et d'Après-Guerre. Reconnue pour son approche érudite et son engagement à présenter des œuvres de qualité muséale, elle favorise les dialogues entre les mouvements artistiques et les époques. Avec un accent particulier sur des artistes tels qu'Edgar Degas, Albert Marquet, Kees van Dongen, Pablo Picasso, Francis Picabia, Joan Miró, Alexander Calder, Victor Brauner, Alberto et Diego Giacometti, Maria Helena Vieira da Silva, Claude et François-Xavier Lalanne, Françoise Gilot, et Manuel Cargaleiro, entre autres, elle propose une sélection soigneusement choisie d'œuvres majeures.

Founded in 2007 and located since 2015 at rue du Faubourg Saint-Honoré, the HELENE BAILLY Gallery specializes in Impressionist, Modern, and Post-War art. Recognized for its scholarly approach and commitment to presenting museum-quality works, the gallery fosters dialogues between artistic movements and eras. With a particular focus on artists such as Edgar Degas, Albert Marquet, Kees van Dongen, Pablo Picasso, Francis Picabia, Joan Miró, Alexander Calder, Victor Brauner, Alberto and Diego Giacometti, Maria Helena Vieira da Silva, Claude and François-Xavier Lalanne, Françoise Gilot, and Manuel Cargaleiro, among others, it offers a carefully curated selection of major works.



Située au 71, rue du Faubourg Saint-Honoré, la galerie publie des catalogues académiques pour chacune de ses expositions, avec des contributions d'historiens de l'art de premier plan. Elle joue également un rôle actif dans la recherche et la documentation des grands artistes, contribuant aux Catalogues Raisonnés, notamment ceux de Léon Pourtau et Henri Delavallée, et mène actuellement des recherches sur Francis Picabia.

Located at 71, rue du Faubourg Saint-Honoré, the gallery publishes academic catalogs for each of its exhibitions, featuring contributions from leading art historians. It also plays an active role in research and documentation on major artists, contributing to Catalogues Raisonnés, including those of Léon Pourtau and Henri Delavallée, and is currently conducting research on Francis Picabia.

Profondément ancrée dans le monde institutionnel et académique de l'art, la galerie collabore avec des musées et des fondations afin de faciliter des acquisitions, des prêts et des initiatives de recherche. Parmi ses partenariats récents figurent le Musée d'Orsay et le Musée du Quai Branly à Paris, la Fondation de l'Hermitage, le Museum of Modern Art de New York, la National Gallery of Victoria à Melbourne et le Museum Singer Laren aux Pays-Bas.

Deeply rooted in the institutional and academic art world, the gallery collaborates with museums and foundations to facilitate acquisitions, loans, and research initiatives. Recent partnerships include the Musée d'Orsay and the Musée du Quai Branly in Paris, the Fondation de l'Hermitage, the Museum of Modern Art in New York, the National Gallery of Victoria in Melbourne, and the Museum Singer Laren in the Netherlands.

Hélène Bailly Marcilhac est membre du Comité Professionnel des Galeries d'Art et du Syndicat National des Antiquaires. Elle est experte agréée auprès de la Chambre Européenne des Experts-Conseils en Œuvres d'Art. En 2024, elle a cofondé l'Association Matignon Saint-Honoré, dédiée au renforcement de la scène artistique du 8^e arrondissement de Paris.

Hélène Bailly Marcilhac is a member of the Comité Professionnel des Galeries d'Art and the Syndicat National des Antiquaires. She is an accredited expert with the Chambre Européenne des Experts-Conseils en Œuvres d'Art. In 2024, she co-founded the Association Matignon Saint-Honoré, dedicated to strengthening the artistic scene of Paris's 8th arrondissement.

PROJET D'EXPOSITION

À l'occasion du dixième anniversaire de son espace du Faubourg Saint-Honoré, la galerie HELENE BAILLY célèbre une décennie d'engagement au service de la mise en valeur des avants-gardes. Pour cela, la galerie propose la (re) découverte de dix chefs-d'oeuvres, sélectionnés tant pour leur caractère exceptionnel, que parce qu'ils témoignent de ce qui est au cœur du travail de la galerie ; faire découvrir, de l'impressionnisme à l'art moderne et d'après-guerre, le meilleur de chaque artiste et de chaque courant.

À travers cette sélection, la galerie HELENE BAILLY rend hommage aux avants-gardes et à un siècle de peinture.

On the occasion of the tenth anniversary of its Faubourg Saint-Honoré space, the HELENE BAILLY Gallery celebrates a decade of commitment to showcasing the avant-gardes. To mark this milestone, the gallery presents a (re)discovery of ten masterpieces, selected not only for their exceptional quality but also for their embodiment of the gallery's mission: to highlight the finest works of each artist and movement, from Impressionism to Modern and Post-War art.

Through this selection, the HELENE BAILLY Gallery pays tribute to the avant-gardes and to a century of painting.

ARTISTES EXPOSÉS

HENRI-EDMOND CROSS (1856-1910)

PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880-1938)

KEES VAN DONGEN (1877-1968)

HENRI MARTIN (1860-1943)

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

JEAN DUBUFFET (1901-1985)

PABLO PICASSO (1881-1973)

SERGE POLIAKOFF (1900-1969)

JOAN MIRO (1893-1983)

1 HENRI-EDMOND CROSS (1856-1910)

Avec ce grand portrait en pied intitulé, *La Toilette* Henri Cross affirme son appartenance au mouvement néo-impressionniste. Au contact de Signac, Angrand et Van Rysselberghe, il s'est imprégné des théories du groupe pour en faire ressortir son propre style. Peint en 1904 lors d'un séjour à Saint-Tropez, cette œuvre incarne les recherches artistiques du peintre à cette époque.

D'une manière novatrice, il se détourne des paysages maritimes pour peindre une scène d'intérieur représentant le réveil d'une jeune femme nue assise sur un drap blanc. Le modèle est installé au centre de la chambre dans une composition intimiste où les ombres et les lumières s'équilibrent naturellement. La lumière estivale du matin est évoquée par l'éclat scintillant des touches de couleurs pures juxtaposées. Cross compose son tableau à partir d'une multitude d'aplats de bleu, vert, blanc et rose, placés les uns à côtés des autres. Cette technique lui permet de saisir la lumière typique du Midi de la France se faufilant à travers la fenêtre en arrière-plan.

C'est avec une grande subtilité que Cross développe ici le "chromo-luminarisme" rappelant également l'œuvre de Henri Matisse. Réunis dans le Midi au cours des étés 1904 et 1905, Matisse et Cross se découvrent des horizons communs. Tous deux en quête d'harmonie et en début de rupture avec le pointillisme, ils exécutent une série d'œuvres qui les conduisent à modifier leur pratique coloriste. Grâce à Matisse, Cross apprend que la couleur n'est pas qu'une question de technique mais également de perception. Le pigment appliqué en aplat doit être poussé à son paroxysme comme en témoigne la présente œuvre annonçant le fauvisme.

Le peintre et son modèle est un sujet classique que Cross, par le choix des teintes audacieuses, renouvelle en lui donnant des allures arcadiennes. La beauté de la jeune femme s'apparente à celle d'une muse directement sortie d'un tableau de la renaissance. Les touches de rose et de blanc contrastées par un vert acide donnent vie à ce corps voluptueux dont la luminosité qui s'en dégage le spectateur.

Cross n'hésite pas à associer la tradition et l'innovation. En arrière-plan, il peint une armoire vitrée où se reflète les deux montants du lit et une partie de la chambre. Cette technique de mise en abyme permettant d'introduire la profondeur dans la scène est une réminiscence du tableau de Van Eyck représentant les époux Arnolfini. A gauche de l'armoire, Cross a peint une fenêtre avec ses montants et sa peine puis un miroir.

La Toilette est une œuvre majeure et charnière dans la carrière de l'artiste. Elle concentre la technique du néo-impressionnisme et le fauvisme naissant.

Le succès de l'exposition de 1905 permet à Cross de financer la venue d'une modèle à Saint-Clair, Cécile.

Auparavant, l'artiste partageait des modèles en atelier avec Théo Van Rysselberghe lors de ses séjours parisiens. Trouver aux environs du Lavandou un modèle féminin acceptant de poser nu dans la nature était une gageure à l'époque. Cross commence par peindre Cécile en intérieur, comme dans *La Toilette*. Il s'imprègne de ses traits harmonieux, de ses formes voluptueuses, de sa chevelure rousse, relevé en un chignon particulier. Cela lui permet de cerner sa morphologie, mais aussi de la mettre en confiance avant de poser en extérieur. En effet, Cross profite de sa présence pour effectuer de nombreuses études en plein air qui lui servent pour les tableaux peints ensuite en atelier.

With this large full-length portrait titled *La Toilette*, Henri Cross affirms his place within the Neo-Impressionist movement. Influenced by his contact with Signac, Angrand, and Van Rysselberghe, he absorbed the group's theories and gradually developed his own distinctive style. Painted in 1904 during a stay in Saint-Tropez, this work embodies the painter's artistic explorations at the time.

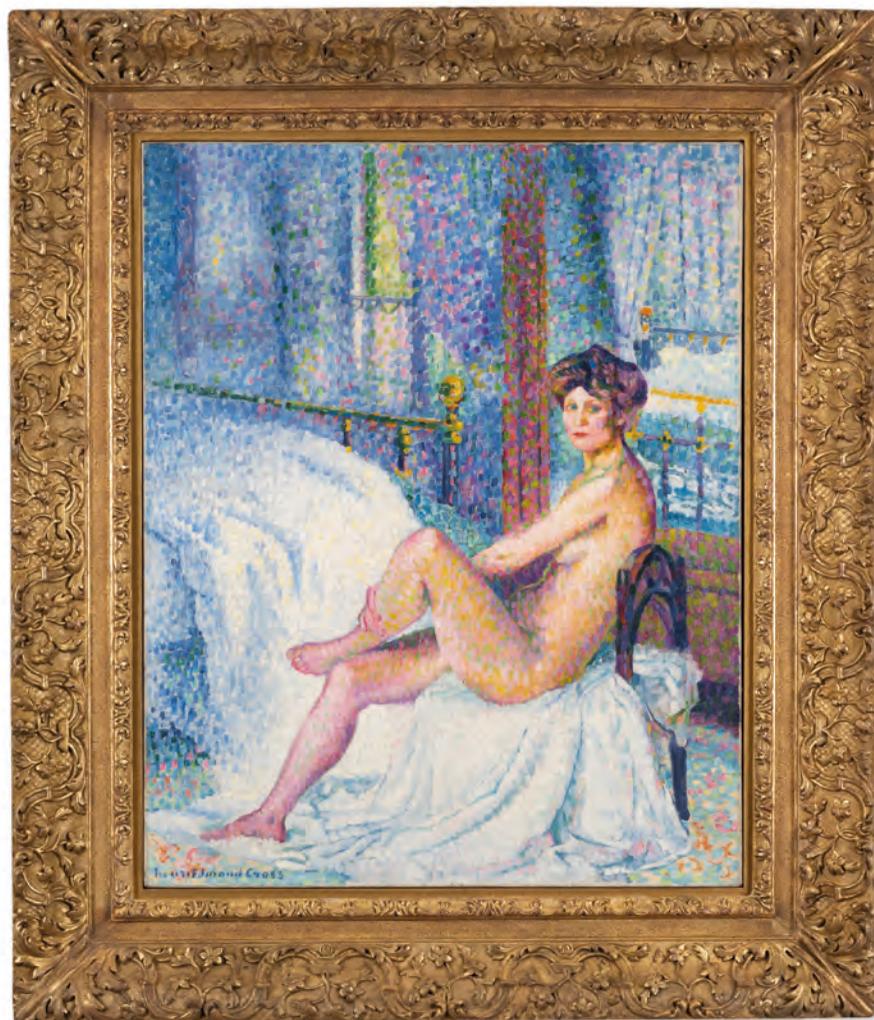
In a novel approach, Cross turns away from maritime landscapes to depict an intimate interior scene: a nude young woman awakening on a white sheet. Positioned at the center of the room, the model is rendered in a quiet, balanced composition where shadows and light interact naturally. The morning's summer light is conveyed through shimmering dabs of pure color applied side by side. Cross builds the image through flat areas of blue, green, white, and pink, evoking the southern French light filtering through the window in the background.

With great subtlety, Cross here develops a form of "chromo-luminarism", echoing the work of Henri Matisse. The two artists, who met in the South of France in the summers of 1904 and 1905, discovered shared artistic aims. Both were searching for harmony and beginning to move away from pointillism, producing a series of works that would lead to a shift in their approach to color. Matisse taught Cross that color was not just a technical matter, but also a question of perception. Pigment applied in flat tones could be pushed to expressive extremes, as demonstrated in this work, which anticipates Fauvism.

The theme of the painter and his model is a classical one, yet Cross reinvents it through bold color choices that give the scene a dreamlike, Arcadian quality. The model's beauty evokes that of a Renaissance muse, with pink and white tones heightened by acidic greens, giving life and radiance to the voluptuous body and its glowing presence. Cross blends tradition and innovation with confidence. In the background, a glass-fronted wardrobe reflects part of the bed and room — a mise en abyme reminiscent of Van Eyck's Arnolfini Portrait. To the left, he includes a window and a mirror, further anchoring the scene in space and depth.

La Toilette stands as a pivotal work in Cross's career, synthesizing Neo-Impressionist technique and the emergence of Fauvism.

The success of the 1905 exhibition enabled Cross to bring a model, Cécile, to Saint-Clair. Previously, he had shared studio models in Paris with Théo van Rysselberghe. At that time, finding a female model near Le Lavandou willing to pose nude in nature was rare. Cross began by painting Cécile in indoor settings, as seen in *La Toilette*. He studied her harmonious features, voluptuous form, and distinctive red hair styled in a chignon — all to familiarize himself with her morphology and build trust before posing her outdoors. He then took advantage of her presence to carry out numerous open-air studies, which later served as references for paintings completed in the studio.



La Toilette, 1902 - 1905
Signé en bas à gauche: Henri Edmond Cross
Huile sur toile
81 x 65 cm / 32 x 26 in.



2 PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

Vase De Roses est une peinture réalisée par Pierre-Auguste Renoir entre 1909 et 1910, qu'il vend vers 1911 au baron Rudolf von Simolin. Ce tableau reflète son attrait pour les compositions florales, un thème qu'il explore tout au long de sa carrière. Renoir et son épouse, Aline Charigot, partageaient une affection commune pour les bouquets de fleurs. Aline, particulièrement sensible à la beauté des arrangements floraux, décorait leurs maisons avec des fleurs soigneusement choisies, souvent dans des vases trouvés au hasard des étalages. Ambroise Vollard, marchand de Renoir, soulignait dans ses *Mémoires* que lorsqu'Aline composait un bouquet, Renoir n'avait plus qu'à le peindre.

Renoir a développé une touche délicate et subtile lorsqu'il exerçait comme décorateur de porcelaine au début de sa carrière. Son goût pour la couleur et les textures trouve ses racines dans son admiration pour Rubens et les maîtres vénitiens. Cette toile met en évidence son talent de coloriste, avec une palette variée et harmonieuse.

Dans *Vase Aux Roses*, les rouges, les roses, jaunes, verts et bleus des fleurs se fondent doucement les uns dans les autres, formant des courbes arrondies, comme des bijoux étincelants enveloppés de gaze. Les fleurs disposées dans un vase bleu et blanc remplissent la toile et illustrent la joie de vivre de Renoir. Le fond légèrement texturé met en valeur les couleurs éclatantes du bouquet, tandis que le bleu du vase fait écho aux feuillages, créant une harmonie subtile.

Cette œuvre réunit à la fois la sensibilité esthétique d'Aline et la maîtrise picturale de Renoir, aboutissant à une création intime mais universelle. En 1910, Pierre-Auguste Renoir vivait principalement dans le sud de la France, où il s'était installé pour des raisons de santé. Souffrant de polyarthrite rhumatoïde depuis les années 1890, Renoir cherchait un climat plus doux pour soulager ses douleurs. À cette époque, il résidait souvent dans sa maison de Cagnes-sur-Mer, près de Nice, dans une propriété appelée *Les Collettes*, qu'il avait achetée en 1907. Cette maison entourée d'oliviers et de jardins fleuris lui offrait un cadre paisible et inspirant pour ses bouquets de roses.

Vase De Roses is a painting created by Pierre-Auguste Renoir between 1909 and 1910, which he sold around 1911 to Baron Rudolf von Simolin. This canvas reflects Renoir's long-standing interest in floral compositions, a theme he explored throughout his career. Renoir and his wife, Aline Charigot, shared a mutual affection for flower arrangements. Aline, known for her sensitivity to floral beauty, would often decorate their homes with carefully selected bouquets in vases found by chance. As noted by Renoir's dealer Ambroise Vollard in his memoirs, whenever Aline arranged a bouquet, Renoir would simply paint it.

Renoir's delicate touch in this painting can be traced back to his early training as a porcelain painter. His sense of color and texture was deeply influenced by his admiration for Rubens and the Venetian masters. In *Vase de Roses*, shades of red, pink, yellow, green, and blue blend seamlessly, creating soft rounded forms that resemble sparkling jewels wrapped in gauze. The flowers fill the canvas from edge to edge, while the blue-and-white vase anchors the composition. The subtly textured background enhances the vibrancy of the bouquet, and the blue hues in the vase echo the surrounding foliage, creating a refined harmony.

In *Vase De Roses*, the reds, pinks, yellows, greens, and blues of the flowers blend softly into one another, forming rounded curves like sparkling jewels wrapped in gauze. The flowers, arranged in a blue and white vase, fill the canvas and illustrate Renoir's joyful approach to life. The slightly textured background enhances the bouquet's vibrant colors, while the blue of the vase echoes the foliage, creating a subtle harmony.

This work brings together Aline's aesthetic sensitivity and Renoir's pictorial mastery, resulting in a creation that is both intimate and universal. In 1910, Pierre-Auguste Renoir was living mainly in the south of France, where he had settled for health reasons. Suffering from rheumatoid arthritis since the 1890s, Renoir sought a milder climate to relieve his pain. At the time, he often stayed at his house in Cagnes-sur-Mer, near Nice, on a property called *Les Collettes*, which he had purchased in 1907. Surrounded by olive trees and flower-filled gardens, this peaceful setting provided him with inspiring surroundings for painting his rose bouquets.



Vase De Roses, 1909-1910
Signé au centre à gauche: Renoir
Huile sur toile d'origine
55,5 x 46 cm / 21 7/8 x 18 1/8 in.



3 ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880-1938)

Cette puissante nature morte, caractéristique du style expressionniste de Kirchner présente une lampe à huile, une tasse de café rose, une corbeille de fruits et d'autres éléments récurrents dans ses oeuvres des années 1911-1912, comme la lampe à pétrole. La scène est peinte dans de subtils tons de rose, ocre, jaune et vert. La disposition des objets du premier plan est contrebalancée par les deux femmes nues assises, visibles à l'arrière-plan.

Ce tableau s'inspire de l'atelier de Kirchner au 80 de la Berlinerstrasse à Dresde, un petit espace, où il s'installe en 1909 et où il reste jusqu'à son départ pour Berlin en 1911. Plusieurs photos prises par l'artiste montrent l'intérieur de son atelier et les impressionnantes fresques sur les murs. L'atmosphère, les couleurs et la composition de notre oeuvre rappellent "La nature morte à la danse" d'Henri Matisse. Notamment la corbeille de fruits sur la table tout comme le mouchoir rose rappelant la tasse de café dans notre composition.

Le sujet du nu évoluant naturellement et simplement dans un paysage est un élément majeur de l'oeuvre de Kirchner, et plus généralement de l'oeuvre des membres de la Brücke, groupe artistique dont Kirchner est un membre actif. À cette époque, il n'était pas rare que Kirchner rejoigne des artistes tels qu'Eric Heckel et Karl Schmidt-Rottluff pour des expéditions à travers l'Allemagne, notamment sur l'île de Fehmarn et les bords du lac de Moritzburg. Les artistes passaient des journées entières à se baigner et jouer nus avec leurs modèles, vivant dans des tentes ou des huttes. Cette expérience naturiste, alliée à l'art tribal qu'il voyait dans les musées à Dresde, inspirent Kirchner pour ses fresques de baigneurs nus et les scènes érotiques qui couvraient les murs de son atelier, comme ces deux femmes à l'arrière-plan de cette oeuvre.

À l'époque, Kirchner étant au sommet de son expérience expressionniste. Le pouvoir de la frontalité de notre toile, avec ses éléments placés face au spectateur, rappelle l'audace et l'assurance de la vision de l'artiste. En distordant la perspective et la combinaison des thèmes, il transcende les lois de la perception et crée une conception symbolique de l'espace.

This powerful still life, characteristic of Ernst Ludwig Kirchner's expressionist style, features an oil lamp, a pink coffee cup, a fruit basket, and other recurring elements seen in his works from 1911–1912, such as the oil lamp. The scene is rendered in subtle tones of pink, ochre, yellow, and green. The foreground arrangement is counterbalanced by two seated nude women in the background.

This painting is inspired by Kirchner's studio at 80 Berlinerstrasse in Dresden, a small space where he settled in 1909 and remained until his move to Berlin in 1911. Several photographs taken by the artist show the studio's interior and the impressive frescoes covering the walls. The mood, color palette, and composition of this work recall Henri Matisse's Still Life with Dance, particularly the basket of fruit on the table and the pink handkerchief, which echoes the coffee cup in Kirchner's painting.

The subject of the nude moving naturally and simply within a space or landscape is a central theme in Kirchner's work, and more broadly in the work of the Brücke group, of which he was a founding member. At the time, Kirchner often joined fellow artists such as Erich Heckel and Karl Schmidt-Rottluff for artistic retreats across Germany, notably on the island of Fehmarn and by the shores of Lake Moritzburg. These days were spent bathing and playing nude with their models, living in tents or makeshift huts. This naturist experience, combined with exposure to tribal art in Dresden museums, strongly influenced Kirchner's wall frescoes of nude bathers and erotic scenes, as seen in the two women in the background of this painting.

Kirchner was at the height of his expressionist practice during this period. The frontal power of the composition, with its objects directly facing the viewer, reflects the boldness and confidence of his artistic vision. By distorting perspective and combining themes freely, Kirchner transcends conventional perception and creates a symbolic conception of space, merging intimate interior with psychological intensity.



Nature Morte À La Lampe, 1912
Signé et titré au dos: E. L. Kirchner; Stilleben mit lampe
Huile sur toile d'origine
95 x 95 cm / 37 3/8 x 37 3/8 in.

4 KEES VAN DONGEN (1877-1968)

Dans *Le Sentier De La Vertu*, peint en 1913, Kees Van Dongen dépeint une scène forestière traversée par des cavaliers et des promeneurs, probablement inspirée du Bois de Boulogne, haut lieu de promenade parisien de l'époque. La composition est structurée par une série de troncs d'arbres verticaux et élancés qui définissent la perspective et créent un effet de grille presque abstraite. Cette trame sylvestre encadre des silhouettes élégantes, souvent en uniforme ou en tenue de cavaliers, figures caractéristiques de la bourgeoisie mondaine que Van Dongen affectionnait. Le titre, aux connotations morales ironiques, suggère un regard critique et ambigu sur cette société de parade et de conventions, que l'artiste observe à la fois avec fascination et distance.

Cette œuvre marque un moment charnière dans la carrière de Van Dongen, à l'aube de la Première Guerre mondiale. Contrairement à ses toiles fauves du début du siècle, caractérisées par des couleurs vives et violentes, *Le Sentier De La Vertu* adopte ici une palette dominée par des tons gris, bleus et verts atténués. Ce choix chromatique donne à cette scène une atmosphère hivernale, presque spectrale. Ce passage à une gamme plus nuancée témoigne d'une évolution vers un langage pictural plus contemplatif, bien que toujours expressif, où l'artiste explore la dissolution des formes dans l'espace.

Peint à une époque où Van Dongen jouissait déjà d'un succès mondain à Paris, il exposait chez Bernheim-Jeune et fréquentait la haute société, *Le Sentier De La Vertu* reflète son double positionnement : celui d'un chroniqueur du paraître et d'un critique discret du monde qu'il peint. Cette œuvre peut se lire comme une scène de théâtre social. Le titre lui-même pourrait renvoyer à un chemin moralement balisé ou à un espace ambigu, où la vertu se confond avec les jeux de l'apparence et du désir.

In *Le Sentier de la Vertu* (1913), Kees Van Dongen depicts a forest scene traversed by horse riders and strolling figures, likely inspired by the Bois de Boulogne, a popular promenade spot in Paris at the time. The composition is structured by a series of tall, vertical tree trunks that define the perspective and create an almost abstract grid-like effect. This woodland framework encloses elegant silhouettes, often in uniform or riding attire, figures emblematic of the fashionable bourgeois society Van Dongen frequently portrayed. The title, with its ironic moral overtones, suggests a critical and ambiguous view of this world of display and convention, which the artist observed with both fascination and detachment.

This work marks a turning point in Kees Van Dongen's career, on the eve of the First World War. In contrast to his earlier Fauvist paintings, known for their bold and explosive colors, *Le Sentier De La Vertu* features a palette dominated by subdued tones of grey, blue, and green. This chromatic shift gives the scene a wintry, almost spectral atmosphere. It reflects a move toward a more contemplative visual language, still expressive, but more restrained, in which Kees Van Dongen explores the dissolution of forms within space.

Painted at a time when Van Dongen was already enjoying social and commercial success in Paris, exhibiting at Bernheim-Jeune and moving within high society, *Le Sentier de la Vertu* reflects his dual position: both as a chronicler of appearances and a discreet critic of the world he portrayed. The work reads like a piece of social theatre. The title itself may refer to a morally guided path, or to an ambiguous space where virtue blends with the rituals of appearance and desire.

Le Sentier De La Vertu, 1913
Signé en bas au centre: Van Dongen
Titre et daté au dos: *Le Sentier De La Vertu*; janvier 1913
Huile sur toile d'origine
130 x 97 cm / 51 1/8 x 38 1/4 in.



5 HENRI MARTIN (1860-1943)

Henri Martin est originaire de Toulouse, où il a remporté le Grand Prix Municipal à l'École des Beaux-Arts de la ville. Ce prix lui a permis d'étudier à Paris, où il s'est ensuite installé.

En 1900, il achète Marquayrol, une grande maison du XVII^e siècle construite sur une colline surplombant le pittoresque village de Labastide-du-Vert dans le Lot, au sud-ouest de la France.

Cette demeure située dans un village paisible à tout pour séduire le peintre qui va s'y accomplir artistiquement en menant des recherches sur les ombres, la lumière et la couleur pendant plus de quarante ans.

Marquayrol devient le refuge de Martin loin de Paris, et c'est là qu'il y passe, chaque année, les mois entre mai et novembre, se délectant de la lumière du sud qui lui manquait tant en ville. Martin a cultivé un vaste jardin à l'italienne à Marquayrol, agrémenté de chemins bordés de cyprès, d'un bassin circulaire avec une statue, et d'une terrasse avec une pergola, visible dans l'œuvre présente, dont les vignes formaient une canopée offrant ombre et abri du soleil estival. Le jardin idyllique de Martin, ainsi que la maison elle-même et le village voisin, sont une formidable source d'inspiration.

C'est également à Marquayrol que le style unique de Martin, une synthèse d'une approche largement impressionniste combinée avec une technique de pointillisme, atteint sa maturité. "En découvrant Marquayrol", a noté Claude Juskiewenski, "Henri Martin avait trouvé son équilibre, son épanouissement personnel et artistique" (*Henri Martin*, cat. d'expo., Musée de Cahors Henri Martin, 1993, p. 103). Henri Martin n'est pas un théoricien de l'impressionnisme ou du pointillisme mais un artiste qui trouve dans une touche libre et virevoltante, une forme de sincérité. Peignant essentiellement sur le motif, il s'inspire de ce qu'il observe, voit et ressent.

Henri Martin was originally from Toulouse, where he won the Grand Prix Municipal at the city's École des Beaux-Arts. This award enabled him to continue his studies in Paris, where he later settled.

In 1900, he purchased Marquayrol, a large 17th-century house perched on a hillside overlooking the picturesque village of Labastide-du-Vert in the Lot region of southwestern France.

This peaceful village setting proved ideal for the artist, who spent more than forty years there exploring light, shadow, and color with deep sensitivity. Marquayrol became Martin's sanctuary away from Paris, where he spent the months from May to November each year, relishing the southern light he so missed in the city.

Martin developed a vast Italian-style garden at Marquayrol, complete with cypress-lined paths, a circular pond with a statue, and a terrace with a pergola, seen in the present work. The pergola's vines formed a canopy that provided shade and shelter from the summer sun. The idyllic garden, along with the house and the nearby village, became a rich source of inspiration for the artist.

It was also at Marquayrol that Martin's distinctive style, a synthesis of a broadly Impressionist approach with pointillist technique, reached full maturity. As Claude Juskiewenski noted, "In discovering Marquayrol, Henri Martin had found his balance, his personal and artistic fulfillment" (*Henri Martin*, exh. cat., Musée de Cahors Henri Martin, 1993, p. 103). Martin was not a theorist of Impressionism or Pointillism, but an artist who, through a lively and spontaneous brushstroke, achieved a form of sincerity. Painting primarily en plein air, he was guided by what he observed, saw, and felt directly from nature.

La Pergola De La Cuisine À Marquayrol, Un Matin d'Automne, circa 1920
Signé en bas à gauche: Henri Martin
Huile sur toile d'origine
67 x 99 cm / 26 3/8 x 39 in.



6 FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Harmas, créée en 1928, est une œuvre de Francis Picabia faisant partie de sa série des *Transparences*, à laquelle il aimait donner des noms énigmatiques.

Cette série mystérieuse cherche à créer une troisième dimension, sans recourir à la perspective. C'est peut-être l'un des ensembles thématiques les plus intrigants et les plus aboutis de cet "artiste de tous genres", comme il se définissait lui-même. Après avoir exploré les mouvements impressionniste, dadaïste, abstrait, surréaliste et figuratif, Picabia s'attaque à ces fameuses *Transparences* qui n'ont pas perduré longtemps. Peu après 1930, il deviendra un précurseur de la culture pop en utilisant des photos de magazines pour ses peintures. Ce tableau, réalisé en technique mixte, a été acquis auprès de la Galerie Théophile Briant au début des années 30 et est resté dans la même famille.

"L'Harma" ? Il s'agit d'une espèce de papillon. Picabia possédait dans sa bibliothèque un Atlas de poche des papillons de France, de Suisse et de Belgique, rédigé en 1912 par Paul Girod, qu'il consultait régulièrement. *Harmas* désigne également en provençal une étendue caillouteuse et stérile laissée à l'abandon. Un terme utilisé par l'entomologiste Jean-Henri Fabre pour nommer sa propriété à Sérignan-du-Comtat en 1879, autre référence.

En plus de la signification anthropologique, Picabia ajoute dans ce tableau une allusion aux maîtres anciens qui l'inspirèrent grandement pour ses compositions de transparences. Ici, il reprend deux œuvres de Sandro Botticelli : Le visage situé au centre de la composition se réfère au *Portrait De Jeune Homme* conservé à la National Gallery de Londres et les mains dessinées au crayon graphite du *Jeune Homme* tenant une médaille de la Galerie des Offices de Florence.

Dans cette œuvre, des formes, des mains et des visages se superposent sur un fond bleu, avec des éléments végétaux verts s'entremêlant à des formes géométriques noires énigmatiques. Une observation attentive révèle la présence d'une tête de chat aux yeux verts. Grand

amoureux des animaux, Picabia introduit le chat dans ses œuvres dès les années 1920 et persiste dans les années 30 avec des représentations du félin de plus en plus réalistes, renouant avec le plaisir du dessin pur et la tradition classique de la ligne ingresque.

Les *Transparences*, initiées par Picabia en 1927, sont propices à la contemplation, fonctionnant comme des encyclopédies qui puisent leur inspiration dans la Bible, la mythologie, associant l'Antiquité et la modernité dans un univers onirique qui séduit les surréalistes. *Harmas* a été exposé à la galerie Théophile Briant en 1928 et a été acquis au début des années 1930 auprès de ce marchand. Il est resté dans la descendance de son premier et unique propriétaire pendant presque 100 ans.

Cette transparence a également été exposée chez un ami du peintre, Léonce Rosenberg, en décembre 1930 dans sa galerie de L'Effort moderne pour une rétrospective « Francis Picabia - Trente ans de peinture ». L'appartement de ce promoteur du cubisme et de l'abstraction – au 75, rue de Longchamp dans le 16^e – fut en partie décoré par Picabia qui a recouvert les murs de la chambre à coucher de Madame d'une dizaine de toiles, l'une des plus belles expressions de ses « Transparences », dans un ensemble pictural au mystérieux et séduisant ésotérisme. Le décor de l'appartement de Rosenberg, poussé à déménager dès 1932 en raison de la crise financière, fut aussi éphémère que les *Transparences* dans la carrière de Picabia. En effet, dès les années 1930, le peintre se tourne vers des portraits et des nus féminins, des pin-up des magazines de l'époque.

Harmas, created in 1928, is a work by Francis Picabia that belongs to his *Transparences* series, a mysterious body of work to which the artist often gave enigmatic titles. This series aimed to create a sense of three-dimensionality without using perspective, and is considered one of the most intriguing and accomplished thematic ensembles by this "artist of all genres," as Picabia liked to describe himself. After exploring Impressionism, Dadaism, abstraction, Surrealism, and figuration, Picabia turned briefly to the *Transparences*, before shifting again around 1930 to become a forerunner of Pop culture, using magazine imagery in his paintings.

Executed in mixed media, *Harmas* was acquired in the early 1930s from the Galerie Théophile Briant and remained in the same family ever since. The title *Harmas* has layered meanings: it refers to a butterfly species (Picabia owned a copy of Paul Girod's *Pocket Atlas of Butterflies of France, Switzerland, and Belgium*, 1912), and in Provençal, it denotes a stony, uncultivated area, as referenced by entomologist Jean-Henri Fabre, who gave this name to his property in Sérignan-du-Comtat in 1879.

In addition to these anthropological and naturalist references, *Harmas* includes a clear homage to the Old Masters, whose compositions strongly inspired the *Transparences*. Specifically, Picabia borrows from Sandro Botticelli: the central face is based on the *Portrait of a Young Man* (National Gallery, London), while the graphite-drawn hands echo those from *Young Man Holding a Medal* (Uffizi Gallery, Florence).

In *Harmas*, faces, hands, and vegetal forms overlay a blue background, interwoven with enigmatic black geometric shapes. A closer look reveals a cat's head with green eyes, a nod to Picabia's love for animals. He began including cats in his works in the 1920s, and by the 1930s they became more realistic, reflecting a renewed interest in pure drawing and the classical Ingres-like line.

Initiated in 1927, the *Transparences* are contemplative compositions, functioning like encyclopedias that draw from the Bible, mythology, and antiquity, merging past and present into a dreamlike world that captivated the Surrealists. *Harmas* was first exhibited at the Galerie Théophile Briant in 1928 and later shown in December 1930 at L'Effort Moderne, the gallery of Léonce Rosenberg, for the retrospective "Francis Picabia – Thirty Years of Painting". Rosenberg, a key promoter of Cubism and abstraction, even invited Picabia to decorate part of his apartment at 75, rue de Longchamp, including a series of *Transparences* in Madame's bedroom, described as one of the most striking expressions of the series' esoteric and seductive quality.

This interior decor, however, was as ephemeral as the *Transparences* themselves, as Rosenberg was forced to vacate the apartment by 1932 due to the financial crisis. Around the same time, Picabia shifted again, this time to female nudes and pin-up figures drawn from popular magazines, leaving behind the layered poetics of the *Transparences*.



Harmas, circa 1928
Signé en bas à droite: Francis Picabia
Huile et crayon sur carton
106 x 75,5 cm / 41 3/4 x 29 3/4 in.



7 JEAN DUBUFFET (1901-1985)

En juin 1956, lorsqu'il peint *Le Dêvêtu*, Jean Dubuffet est installé depuis près d'un an à Vence, en Provence. Il se prépare, sans doute, à aménager son futur atelier dans lequel il s'installera en juillet. Dans le prolongement de ses *Assemblages d'empreintes*, collages composites sur papier, Dubuffet s'est lancé dans des *Tableaux d'assemblages* à partir de novembre 1955. Cette série va lui permettre de travailler en grande liberté et d'expérimenter de nouvelles techniques et textures.

Dubuffet commence à travailler sur une toile déroulée au sol, sur laquelle il va venir brosser, gratter, éroder les huiles, usant de tout type d'outils – chiffons, journaux – dans un rapport direct et univoque à la matière. Cette manière de procéder lui permet d'avancer sans être tenu à aucun soin : « *Le principal intérêt d'une telle technique était qu'elle me permettait de faire mes maculations initiales avec grande liberté et aisance sans y être contraint par quelque souci de ne pas gêner les autres parties d'un tableau.* » (« Mémoire sur le développement de mes travaux à partir de 1952 » *Rétrospective de J. Dubuffet*, Musée des Arts Décoratifs, 1960, p. 175).

Il découpe ensuite les fragments qui lui plaisent le plus afin de composer l'œuvre finale sur une nouvelle toile. Appréciant de réaliser plusieurs œuvres simultanément, Dubuffet est dans son élément, et cette série de toiles restera très importante dans son futur travail : « *Je sens très bien, au moment où j'écris ces lignes, qu'après une année entière occupée à ces exercices, les peintures que je suis appelé dorénavant à faire s'en trouveront fortement marquées, dussent-elles ne plus du tout recourir à cette technique, à laquelle je reviendrai en tout cas sans aucun doute périodiquement pour y trouver une source de stimulations et de renouvellements.* »

Le Dêvêtu est un exemple saisissant de la maîtrise de cette technique. Il est possible de ressentir les différentes matières, couleurs, et formes, sans même toucher surface. Il n'est pas étonnant que cette œuvre ait été choisie pour faire partie de la première rétrospective majeure de l'artiste aux Etats-Unis, au MoMa à New York en 1962. Pierre Matisse avait été ébloui par les œuvres de Dubuffet lors de sa visite à la galerie René Drouin en 1945. Une très forte relation se noue alors entre l'artiste et le galeriste, qui, tout naturellement, en fera sa promotion et obtiendra sa représentation exclusive outre-Atlantique.

L'influence de Dubuffet sur les artistes de sa génération fut considérable. Son univers hors du temps marqué par un fort primitivisme se retrouve notamment dans les œuvres de Pablo Picasso telle la sculpture en bronze *Jeune Homme* datée de 1958.

In June 1956, when Jean Dubuffet painted *Le Dêvêtu*, he had been living for nearly a year in Vence, Provence. At the time, he was likely preparing to set up the studio he would occupy starting that July. Building on the momentum of his *Assemblages d'empreintes*, composite paper collages, Dubuffet began working on his *Tableaux d'assemblages* series in November 1955. This body of work allowed him considerable freedom to experiment with new techniques and textures.

Dubuffet worked directly on canvas unrolled on the floor, brushing, scraping, and eroding layers of oil paint with various tools, including rags and newspapers, establishing a raw, tactile connection with the material. This method allowed him to work without constraint, as he later explained: "The main appeal of such a technique was that it enabled me to make my initial smears freely and easily, without being hindered by the concern of damaging other parts of the painting." (*Memoir on the development of my work since 1952*, Retrospective at the Musée des Arts Décoratifs, 1960, p. 175).

He then selected the fragments he found most compelling and assembled them onto a fresh canvas to create the final composition. Fond of working on multiple pieces simultaneously, Dubuffet thrived in this process. This series would have a lasting impact on his practice: "I can clearly feel, as I write these lines, that after an entire year dedicated to these exercises, the paintings I am now destined to create will be deeply influenced by them, even if they no longer use the same technique, to which, in any case, I will certainly return periodically as a source of stimulation and renewal."

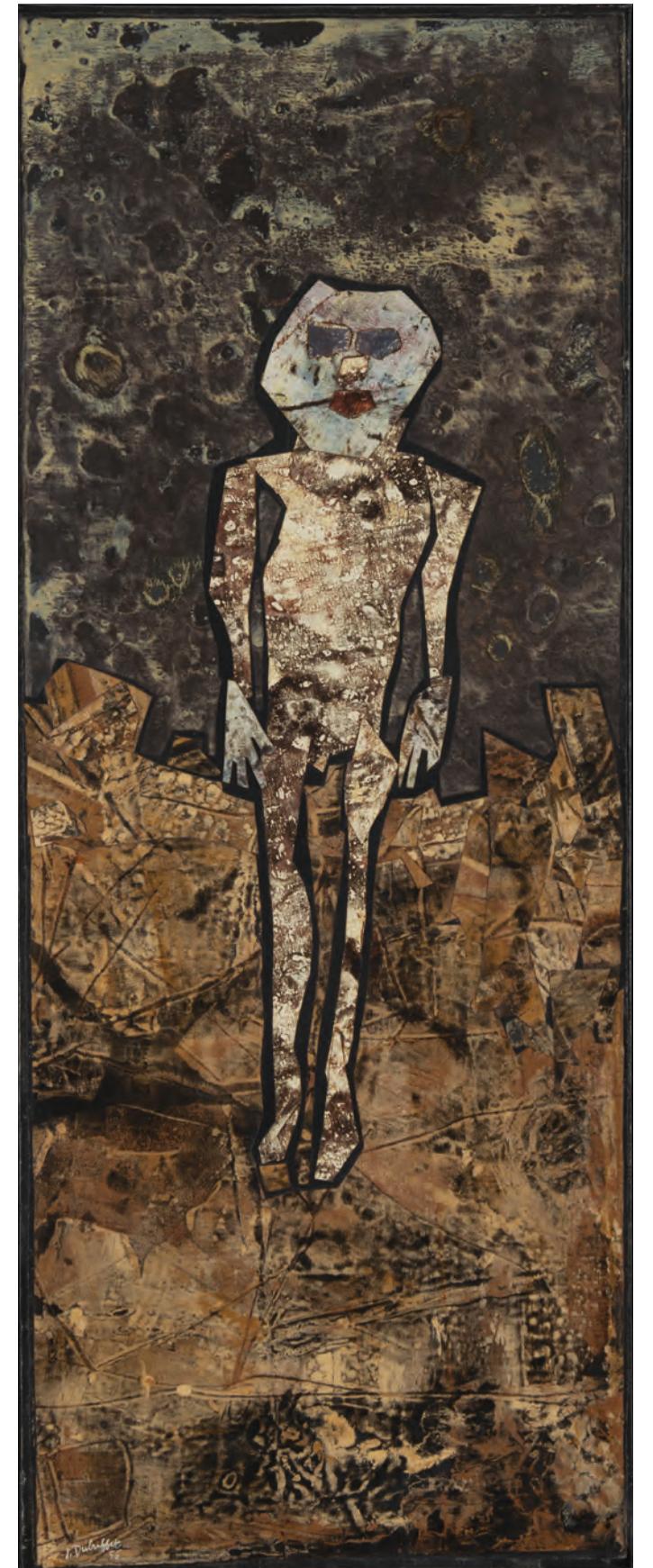
Le Dêvêtu is a striking example of Dubuffet's mastery of this method. The variety of textures, colors, and forms can be perceived almost physically, without touching the surface. It is no surprise that this work was chosen for Dubuffet's first major U.S. retrospective, held at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York in 1962.

Art dealer Pierre Matisse had been captivated by Dubuffet's work during a visit to the Galerie René Drouin in 1945. This encounter sparked a strong relationship between artist and gallerist, and Matisse went on to represent Dubuffet exclusively in the United States, actively promoting his work abroad. Dubuffet's influence on his contemporaries was profound. His timeless, primal aesthetic resonated in the works of other major artists, notably in Pablo Picasso's bronze sculpture *Jeune Homme* (1958), which echoes Dubuffet's raw and instinctual visual language.

*"Peut-être n'allais-je obtenir maintenant,
à la faveur de ma nouvelle technique,
que toutes les couleurs circulent pareillement
dans mon tableau tout entier, animant toutes
les parties de celui-ci d'un frémissement
scintillant générateur de vie."*

"Perhaps now, thanks to my new technique,
I would be able to ensure that all the colors
circulate evenly throughout the entire
surface of my painting, animating every
part of it with a shimmering tremor that
generates life."

Jean Dubuffet



Le Dêvêtu, 1956
Signé et daté en bas à gauche: J. Dubuffet; 56
Titré, contresigné et daté au dos:
Le Dêvêtu; J. Dubuffet; Juin 56
Huile sur toile d'origine (Assemblage)
120 x 46 cm / 47 1/4 x 18 1/8 in.

8 PABLO PICASSO (1881-1973)

À la fin de l'année 1966, durant sa convalescence à Notre-Dame-de-Vie à Mougins, Picasso se plonge dans la lecture des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas. Cette œuvre déclenche chez lui une nouvelle inspiration : celle du mousquetaire, figure héroïque et romanesque qu'il revisite à travers un prisme ibérique, proche de l'hidalgo espagnol. À la fois noble, audacieux et viril, ce personnage devient un double pictural de Picasso, permettant à l'artiste de se projeter dans une lignée de grands maîtres tels que Rembrandt, Le Greco ou Velázquez. Ce nouveau motif lui offre une manière de se confronter à l'histoire de la peinture, tout en revendiquant son appartenance à cette généalogie artistique prestigieuse.

Dans ses œuvres de cette époque, Picasso donne forme à ce mousquetaire idéalisé : longs cheveux bouclés, barbichettes raffinées, pourpoints et collerettes évoquant l'élégance du Siècle d'or. Ces portraits de gentilshommes arborent des traits distinctifs récurrents, notamment de grands yeux expressifs, joyeux ou mélancoliques, et traduisent à la fois un retour aux racines littéraires et aux origines espagnoles de l'artiste. En 1967, le mousquetaire devient lui-même peintre dans *Le Peintre Mousquetaire Aux Deux Visages* (21 février 1967), où il troque son épée pour un pinceau et une palette, tout en conservant ses attributs vestimentaires traditionnels.

Dans cette œuvre, l'artiste fusionne ses deux alter ego : le chevalier et le peintre. Il adopte une représentation typiquement picassienne faite de hachures, de tourbillons et de lignes vives, construisant la figure par aplats de couleurs dynamiques – gris, bleus, bruns, noirs – contrastés par un orange éclatant pour la palette. Ce jeu plastique s'appuie sur la double vision : le personnage est vu à la fois de face et de trois-quarts. Un trait noir divise le visage et crée un effet d'optique où deux visages coexistent sur une même surface, renforcé par l'asymétrie des yeux et les différences de tonalité des gris.

Ce dispositif visuel s'inspire directement du cubisme, développé dès les années 1930, et qui permit à Picasso de rompre avec le réalisme pour montrer plusieurs angles de vue simultanés. Le mousquetaire n'a qu'un œil ouvert, allusion directe au geste du peintre qui ferme un œil pour mieux appréhender la perspective. Cela traduit la quête d'immédiateté de Picasso à cette époque : il simplifie les formes, accentue les coups de pinceaux et privilégie une expressivité spontanée, se détachant de la perspective classique au profit d'une saisie instantanée du sujet.

Le thème du visage à multiples angles de vue, initié dès les années 1930, se retrouve aussi dans des œuvres antérieures comme *Barbu Aux Trois Visages* (1964), véritable préfiguration du concept du *Peintre Mousquetaire*. Dans cette peinture, l'homme de face révèle en réalité trois visages imbriqués selon différents points de vue. Par cette approche, Picasso rend également hommage aux portraits de Rembrandt et Velázquez. Comme l'analyse Gert Schiff dans le catalogue de l'exposition du Guggenheim de 1984, les mousquetaires de Picasso sont souvent influencés par des modèles hollandais mais imprégnés d'une ferveur espagnole qui les rapproche des figures d'El Greco, Murillo ou Antolinez, et les distingue des *staalmeesters* nordiques.

Enfin, dans les dernières années de sa vie, Picasso déploie une énergie artistique considérable pour conjurer les effets du temps. Chaque toile devient une affirmation de vie, un acte de résistance contre le vieillissement. À travers le mousquetaire, il retrouve un souffle de jeunesse, une projection idéalisée de lui-même mêlant héroïsme, amour et insouciance. Ce personnage devient l'incarnation d'une quête d'éternité artistique : non pas tournée vers l'avenir, mais vers le passé, dans une tentative de capturer l'élan vital qui l'a animé toute sa vie.

À la fin de l'année 1966, durant sa convalescence à Notre-Dame-de-Vie à Mougins, Pablo Picasso immersed himself in *The Three Musketeers* by Alexandre Dumas. This reading sparked a new source of inspiration: the musketeer, a heroic and romantic figure that Picasso reinterpreted through an Iberian lens, evoking the Spanish hidalgo. Noble, bold, and virile, the musketeer became a pictorial alter ego, allowing Picasso to project himself into a lineage of great masters such as Rembrandt, El Greco, and Velázquez. This recurring figure provided a way for the artist to engage with the history of painting while asserting his place within that prestigious artistic genealogy.

In his works from this period, Picasso portrayed the idealized musketeer with long curly hair, pointed beards, doublets, and ruffled collars, evoking the elegance of the Spanish Golden Age. These portraits often share distinctive features, such as large, expressive eyes, either joyful or melancholic, reflecting both a return to literary roots and a reaffirmation of the artist's Spanish heritage. In 1967, the musketeer became a painter himself in *Le Peintre Mousquetaire aux Deux Visages* (February 21, 1967), where he trades his sword for a brush and palette, all while retaining his traditional attire.

In this painting, Picasso fuses his two personas: the knight and the painter. Executed in a typically Picassian style, the composition is built from hatching, swirls, and vivid lines, with flat, dynamic areas of gray, blue, brown, and black, contrasted by a bright orange palette. The visual structure relies on dual vision: the figure is seen both frontally and in three-quarter view. A black line divides the face, creating an optical illusion of two coexisting profiles, further emphasized by the asymmetrical eyes and differing tones of gray.

This visual device directly echoes Cubism, developed by Picasso in the early 20th century, which allowed him to break with realism and present multiple viewpoints simultaneously. The musketeer has only one eye open — a direct allusion to the artist's gesture of closing one eye to better perceive perspective. This reflects Picasso's pursuit of immediacy during this period: he simplified forms, emphasized brushstrokes, and favored spontaneous expressiveness over classical perspective to capture a subject in its purest essence.

The theme of multi-angled faces, introduced as early as the 1930s, also appears in earlier works like *Barbu Aux Trois Visages* (1964), which foreshadows the concept of the *Peintre Mousquetaire*. In that painting, a frontal figure reveals three overlapping faces from different viewpoints. Through this approach, Picasso also pays homage to the portraits of Rembrandt and Velázquez. As Gert Schiff noted in the 1984 Guggenheim exhibition catalogue, Picasso's musketeers are often inspired by Dutch models but imbued with a Spanish fervor that links them more closely to figures by El Greco, Murillo, or Antolinez, distancing them from northern European *staalmeesters*.

Finally, in the last years of his life, Picasso channeled immense creative energy to defy the passage of time. Each canvas became a declaration of vitality, a personal act of resistance against aging. Through the musketeer, he rediscovered a youthful spirit, an idealized projection of himself that blended heroism, passion, and playfulness. This character ultimately embodied a quest for artistic eternity, not one oriented toward the future, but rooted in the past, in an effort to capture the vital impulse that had driven him throughout his life.



Le Peintre, 1967
Daté et signé en haut à gauche : 21.2.67 ; Picasso
Daté et numéroté sur le châssis : 21.2.67 ; I
Huile sur toile d'origine
100 x 81 cm / 39 3/8 x 31 7/8 in.

9 SERGE POLIAKOFF (1900-1969)

Peinte en 1967 par Serge Poliakoff, *Composition Abstraite* est une œuvre captivante incarnant l'essence même de ses recherches artistiques et de son talent pour la création de composition équilibrées et vibrantes. Dans cette huile sur toile aux sept couleurs, Poliakoff déploie une palette de teintes vives et intenses s'entremêlant harmonieusement sur la toile. Les formes géométriques se superposent et se croisent, créant une dynamique visuelle captivante. Chaque couleur se trouve en parfaite symbiose avec les autres, contribuant à l'équilibre global et à la profondeur de la composition.

L'agencement des éléments dans ce tableau reflète la parfaite maîtrise de Poliakoff en matière de composition. Des lignes diagonales et verticales s'entrecroisent, conférant à l'œuvre une tension visuelle subtile. Les aplats de couleurs se déploient avec assurance, créant des zones de lumière et d'ombre qui ajoutent de la profondeur à la composition. Ses peintures entre 1947 et 1969 sont révélatrices d'une constante exploration des relations existantes entre les couleurs, des lignes, des lumières. Pour cela, Poliakoff n'utilise que des pigments purs et superpose les couleurs à l'aide de pinceaux et de spatules, qui se révèlent par transparence et par épaisseur, donnant au tableau une intense luminosité. Il joue avec les contrastes : les variations de rouges s'entrechoquent avec les différentes teintes de bleus tout en se complétant et en suscitant une réaction émotionnelle chez le spectateur. *Composition Abstraite* révèle la capacité de Poliakoff à transcender les formes figuratives et à communiquer ses émotions à travers les couleurs, les formes et les textures.

Comme tous les artistes de l'abstraction intégrale, Poliakoff explore les relations entre la ligne et la surface, le fond et la forme, la couleur et la lumière. Les couleurs concentrées, la vibration de la matière, tout comme l'agencement savant des formes qui s'équilibrent dans une tension énergétique contenue, jouent ensemble un rôle capital.

Cette lecture montrant la singularité d'une approche particulièrement sensible et l'intense spiritualité d'une œuvre n'a d'autre objet que ce « rêve des formes en soi qui est le grand mystère à élucider de 'l'abstrait' » (Pierre Guéguen). Notre tableau témoigne de l'importance de Poliakoff en tant que figure majeure de l'art abstrait du XX^e siècle. Son exploration audacieuse des couleurs et des formes lui permet de créer des œuvres qui continuent à captiver et à inspirer les amateurs d'Art du monde entier. Œuvre majeure de la rétrospective intitulée *Le Rêve Des Formes* sur l'artiste au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 2013, *Composition Abstraite* est un témoignage capital de l'héritage artistique laissé par Serge Poliakoff.

Peinte en 1967 par Serge Poliakoff, *Composition Abstraite* est une œuvre captivante qui incarne l'essence même de ses recherches artistiques et de son talent pour la création de compositions équilibrées et vibrantes. Dans cette huile sur toile aux sept couleurs, Poliakoff déploie une palette de teintes vives et intenses s'entremêlant harmonieusement sur la toile. Les formes géométriques se superposent et se croisent, créant une dynamique visuelle captivante. Chaque couleur se trouve en parfaite symbiose avec les autres, contribuant à l'équilibre global et à la profondeur de la composition.

The arrangement of forms in this painting reflects Poliakoff's exceptional command of structure. Diagonal and vertical lines intersect, introducing a subtle visual tension. Areas of pure color, applied with brushes and spatulas using pure pigments, alternate between opacity and transparency, adding layers of luminosity. Painted between 1947 and 1969, his works show a consistent exploration of the relationships between color, line, and light. Poliakoff plays with contrasts, reds collide with and complement shades of blue, provoking an emotional response from the viewer. *Composition Abstraite* exemplifies his ability to transcend figurative representation and convey emotion through color, form, and texture.

Like all artists of pure abstraction, Poliakoff explores the relationships between line and surface, background and form, color and light. The concentrated colors, the vibrancy of the material, and the masterful arrangement of shapes, balanced within a contained energetic tension, all play a crucial role.

This interpretation, highlighting the uniqueness of a particularly sensitive approach and the intense spirituality of the work, speaks to what Pierre Guéguen called "the dream of pure forms, which is the great mystery to be unraveled in 'the abstract.'" The painting bears witness to Poliakoff's significance as a major figure in 20th-century abstract art. His bold exploration of color and form enabled him to create works that continue to captivate and inspire art lovers around the world. A major work in the 2013 retrospective *Le Rêve Des Formes* dedicated to the artist at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Composition Abstraite* stands as a key testament to the artistic legacy of Serge Poliakoff.



© Cécil Mathieu.



Composition Abstraite, 1967
Signé en bas à gauche et en haut à droite: Serge Poliakoff
Huile sur toile d'origine
162,5 x 130,5 cm / 64 x 51 3/8 in.

10 JOAN MIRÓ (1893-1983)

Joan Miró, artiste espagnol, figure majeure du surréalisme, réalise *Figure* en 1981, un bronze fondu par Parellada, signé et numéroté : Miró ; 2/6.

Dans un contexte d'après-guerre marqué par l'expérimentation artistique, Miró fusionne formes organiques et objets du quotidien pour créer un être hybride, entre l'humain, l'animal et la machine. La tête, aux grands yeux évidés, rappelle les masques rituels. Le nez en forme de lune et la constellation gravée derrière le crâne renforcent son lien avec le cosmos.

Des éléments du quotidien sont détournés : un pot de peinture sur la tête, une manivelle en guise d'oreille, créant une figure énigmatique entre archaïsme et modernité. Le corps alterne surfaces lisses et textures brutes, évoquant à la fois l'érosion naturelle et le geste spontané de l'artiste.

Miró transforme l'objet trouvé en sculpture, fusionnant le primitif et le moderne, l'aléatoire et la poésie.

Joan Miró, the Spanish artist and major figure of Surrealism, created *Figure* in 1981, a bronze cast by Parellada, signed and numbered: Miró; 2/6.

In a postwar context marked by artistic experimentation, Miró merges organic forms and everyday objects to create a hybrid being, part human, part animal, part machine. The figure's hollowed, wide eyes evoke ritual masks, while a crescent-shaped nose and a constellation engraved on the back of the head emphasize its cosmic connection.

Common objects are repurposed: a paint can on the head, a crank as an ear, forming an enigmatic figure that stands between archaism and modernity. The body alternates between smooth and rough textures, suggesting both natural erosion and the artist's spontaneous gesture.

Miró transforms found objects into sculpture, fusing the primitive and the modern, chance and poetry.

Figures, 1981
Signé et numéroté : Miró ; 2/6
Porte la marque du fondeur Parellada
Bronze
Hauteur : 109 cm / 42 7/8 in.



CONTACTS

HELENE BAILLY MARCILHAC
FOUNDER & DIRECTOR
T. +33 (0)6 60 82 45 03
HELENE@HELENEBAILLY.COM

JOSEPHINE FERRAND
SALES & LOANS
T. +33 (0)6 71 86 31 66
JOSEPHINE@HELENEBAILLY.COM

SALOMÉ DE BRYAS
SALES & FAIRS
T. +33 (0)6 82 60 39 58
SALOME@HELENEBAILLY.COM

AURELIE FRANCIN
ACQUISITIONS
T. +33 (0)1 44 51 51 53
AURELIE@HELENEBAILLY.COM

MARION NGUYEN
DESIGN
T. +33 (0)6 47 71 71 71
MARION@HELENEBAILLY.COM

HELENE BAILLY

DU LUNDI AU VENDREDI, DE 9H À 19H
LE SAMEDI, DE 10H À 19H
LE DIMANCHE SUR RENDEZ-VOUS

FROM MONDAY TO FRIDAY, FROM 9AM TO 7PM
ON SATURDAY, FROM 10AM TO 7PM
ON SUNDAY BY APPOINTMENT

71, RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORÉ
75008 PARIS
T. +33 (0)1 44 51 51 51

Conception et réalisation graphique
Marion Nguyen

Crédits photographiques
Cécil Mathieu
Julien Pepy

Tous droits réservés.
© HELENE BAILLY, Paris, France

HELENE BAILLY

71, rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris

T. +33 (0)1 44 51 51 51 | gallery@helenebailly.com | www.helenebailly.com