

The background of the cover is an abstract, textured composition. The top portion is a solid, vibrant orange. Below this, there are large, flowing, and somewhat blurred shapes in white and a soft, dusty red. The overall effect is that of a layered, painterly or marbled surface, possibly representing a piece of art or a historical document.

MONTPARNASSE & L'ÉCOLE DE PARIS

HISTOIRES D'ATELIERS

HELENE BAILLY

MONTPARNASSE & L'ÉCOLE DE PARIS

HISTOIRES D'ATELIERS

Commissaire invité : Armand Camphuis

HELENE BAILLY



Juliette Minchin, Hydromancie 35 / Hydromancie 33, 2022.

6	<i>Montparnasse et l'École de Paris : histoires d'ateliers, par Armand Camphuis</i>	82	Marie Laurencin
		90	Henri Laurens
16	<i>Paris, Pépinière d'artistes par Sylvie Buisson</i>	102	Fernand Léger
26	Chronologie des ateliers d'artistes à Paris	112	Juliette Minchin
28	<i>Il ne s'agit pas de rejouer l'histoire, par Yvannoé Kruger</i>	120	Amedeo Modigliani
36	Alexandre Archipenko	124	Lisa Ouakil
40	Valentina Canseco	130	Alberto Savinio
46	Marc Chagall	134	Dune Varela
52	Robert Delaunay	140	Ossip Zadkine
56	Léonard-Tsuguharu Foujita	144	<i>Mutations de l'atelier, par Armand Camphuis</i>
62	Moïse Kisling	151	Catalogue
78	Elemer de Korody		

MONTPARNASSE & L'ÉCOLE DE PARIS

HISTOIRES D'ATELIERS

Dans une conférence donnée en 1939 à New-York et publiée en 1943 sous le titre *Le Mystère de la Création Artistique*, Stefan Zweig dresse un déroutant parallèle entre l'acte créateur et l'acte criminel, auxquels il reconnaît une caractéristique commune : leur dimension inconsciente¹. Au-delà de son étrangeté, ce rapprochement entre deux extrêmes de l'action humaine témoigne d'une fascination collective pour l'instant de la création artistique. Fascination durable, qui prend racine dans la reconnaissance chez certains artistes d'un don mystérieux et se diffuse aux modalités de la création et à ses espaces. La curiosité suscitée de nos jours par les outils, les lieux de vie ou les secrets de fabrication des maîtres anciens en est une illustration éloquente, qui culmine dans l'espace le plus intimement lié à la création de l'œuvre d'art : l'atelier d'artiste.

Avec cette exposition, la galerie HELENE BAILLY rend un double hommage aux ateliers mythiques du quartier du Montparnasse, berceau de la modernité, et au dynamisme de la scène contemporaine parisienne. En promouvant le dialogue d'une génération mythique et d'une nouvelle garde remarquée, elle célèbre Paris comme un pôle incontournable de l'art mondial. Plus encore, elle nous invite à approfondir notre compréhension des métamorphoses de l'atelier d'artiste et des enjeux esthétiques qui rassemblent deux générations d'artistes, de la première École de Paris à la scène contemporaine. L'École de Paris² est une invention complexe, dans la mesure où elle rassemble une extrême diversité de mouvements reliés par une relative unité de temps et d'espace. Cubisme, orphisme, dadaïsme et surréalisme se mêlent à des explorations esthétiques individuelles sous une appellation commune

dont le principal mérite est de rendre compte du foisonnement artistique qui anime Paris dans la première moitié du XX^e siècle. « Le soleil de l'art ne brillait alors qu'à Paris », dira Marc Chagall en 1943, signe de l'influence décisive de la capitale sur la modernité européenne³.

Le rôle que tient Montparnasse dans cette épopée est déterminant. Plus central que Montmartre, le quartier offre cependant des solutions de logement à bas coût, permettant l'installation de nombreux ensembles d'ateliers : la Ruche en 1902, l'Académie de la Grande Chaumière, en 1904, la Cité Nicolas Poussin, en 1905, l'Académie Ranson, en 1908, ou l'Académie Vassiliev, en 1912. Les lieux de sociabilité se multiplient également, cafés, restaurants, night-clubs et cantines, permettant une intense circulation des idées et des pratiques artistiques nouvelles.

La diversité culturelle du Montparnasse, où s'installent des artistes venus de toute l'Europe, mais également des États-Unis ou du Japon, offre au quartier un dynamisme incomparable. À cette émulation intellectuelle s'ajoute le soutien d'un marché de l'art en pleine expansion, porté par des collectionneurs et des galeristes de renom. Jusqu'au milieu des années 1930, Paris est la capitale mondiale des arts, portée par le dynamisme de cette fourmilière cosmopolite qu'est le quartier du Montparnasse.

¹ Zweig, S. (1943). *Le Mystère de la Création Artistique* (Tassel, D. Trad., 4^e éd.). Pagina d'Arte.

² Warnod, A. (1925). *L'État et l'Art Vivant*, Comoedia.

³ Cité dans Cassou, J. (1960). *Le Panorama des Arts Plastiques Contemporains*. Gallimard.

Les grands ateliers partagés deviennent le lieu de diffusion des théories esthétiques nouvelles, où se nouent amitiés et rivalités entre des figures mythiques de l'art moderne : Modigliani, Chagall, Léger, Kisling, Picasso, Laurencin, Sonia et Robert Delaunay, Laurens, Zadkine, Soutine, Vassiliev, Foujita... Ils assument une fonction d'interface entre l'artiste et son environnement, suppléés en cela par de nouveaux lieux de sociabilité qui font du Montparnasse un immense atelier à ciel ouvert. L'École de Paris se nourrit de conditions favorables à son émergence : dynamisme économique des Années Folles, soutien des galeries et des mécènes, diversité culturelle, intensité des relations sociales entre artistes et concentration des lieux de création.

L'atelier est alors le lieu où l'artiste s'affirme comme artiste, le symbole d'une vie consacrée à la création. Il est également un lieu de sociabilité, où se diffusent les dernières théories esthétiques et où artistes, collectionneurs, galeristes et modèles se rencontrent. L'émergence d'un marché de l'art organisé permet aux galeries de conserver la fonction de promotion et d'exposition de l'œuvre d'art.

La seconde moitié du XX^e siècle voit l'établissement de New-York comme pôle mondial de la création artistique. L'apparition de l'art conceptuel et du land art remettent en question la matérialité de l'œuvre d'art et la fonction même de l'atelier. En 1971, Daniel Buren promeut la production *in situ* en réponse à une limite majeure de l'atelier : parce qu'il est distinct de l'espace d'exposition, l'œuvre produite en son sein est neutralisée lorsqu'elle rejoint cet espace qui, par ses conditions d'accrochage et d'éclairage, la

« *Le soleil de l'art ne brillait alors qu'à Paris.* »

Marc Chagall, 1943.

⁴ Buren, D. (1971). « Fonction de l'Atelier », in *Écrits* Vol. 1, CAPC-Musée d'Art Contemporain, 1991.

⁵ Site internet www.poush.fr, consulté le 28/04/2025.



Café Le Dôme à Montparnasse, vers 1935, Paris. © Rue des Archives.

montre semblable à toutes les autres⁴. Face à cette déréalisation de l'œuvre sortie de l'atelier, une génération d'artistes revendique une production décentralisée, concentrée sur l'adaptation de l'œuvre à son espace de monstration final.

On assiste cependant, depuis quelques années, à la création de grands ateliers partagés en banlieue parisienne. Ils signalent le retour de Paris au premier plan de la scène artistique mondiale et la nouvelle relation de l'artiste à son atelier. L'atelier d'artistes et centre d'art Poush, fondé en 2020 à Clichy et installé à Aubervilliers depuis 2022, illustre cette nouvelle manière de penser l'atelier. 270 artistes du monde entier y travaillent actuellement, parmi lesquels Valentina Canseco, Juliette Minchin, Lisa Ouakil et Dune Varela. Dans cet espace de 20 000m² cohabitent ateliers, structures curatoriales et espaces d'exposition⁵. Des événements publics et des journées portes-ouvertes rythment l'année, offrant aux artistes une visibilité importante.

Sous sa nouvelle forme, l'atelier répond aux principaux enjeux de la pratique artistique : confort de production, stimulation intellectuelle et esthétique, intégration à des réseaux artistiques, critiques, marchands et institutionnels et opportunités d'exposition. En somme, de Montparnasse à Aubervilliers, les transformations progressives de l'atelier accompagnent les relations changeantes entre l'artiste et son milieu, l'œuvre et son exposition, mais également la professionnalisation croissante du métier d'artiste. Le texte inédit d'Yvannoé Kruger, directeur de Poush, explore cet héritage et la radicalité de la création parisienne, hier et aujourd'hui.

Certaines relations esthétiques transparaissent, d'un siècle à l'autre. Cette exposition entend montrer, au-delà des conditions de leur production, l'émouvant écho d'intuitions modernes dans les recherches contemporaines. Pour cela, la scénographie laisse une grande liberté au regardeur tout en initiant discrètement certains dialogues à travers l'exposition.

En premier lieu, la question de la mémoire et le renouvellement de références anciennes traversent l'œuvre de plusieurs artistes présentés ici. Chez Juliette Minchin, le motif du drapé, réminiscence de la statuaire antique ou de la peinture religieuse européenne, prend une dimension tactile, presque architecturale. Il apparaît dans la matière, investit sa mémoire et produit une ouverture, comme celle d'*Oculus 29* (cf. Cat. 45, p. 116), où se joue un processus alchimique de transformation, de sublimation du corps dans une réalité autre. Cet ancrage de l'œuvre dans une mémoire plus complexe se retrouve dans la statuaire d'Ossip Zadkine, dont la *Tête d'Homme* (cf. Cat. 59, p. 142) se place à la croisée du cubisme et du primitivisme. Le recours à des motifs esthétiques archaïsants rappelle la mémoire organique du bois de Ceylan. D'une manière comparable, la mémoire du support transforme la possibilité d'apparition de l'image dans l'œuvre de Dune Varela. Il en va ainsi de *La Chute De L'Ange* (cf. Cat. 56, p. 136), dont les formes se confondent avec les veines du marbre, comme si l'image n'était pas imprimée, mais émanait de la pierre en fragment de souvenir. Chez Marc Chagall, le souvenir heureux de l'enfance à Vitebsk se mêle à la frénésie de la vie parisienne, comme dans le beau Collage D'Après *Les Jeux Du Cirque* (cf. Cat. 7, p. 51), où souvenirs et symboles archaïques composent une ode aux traditions juives et aux joies populaires.

Une autre trajectoire intéressante, esquissée par le dialogue des artistes présentés ici, est celle de la représentation du corps et de la figure féminine. Avec ses *Trois Jeunes Filles Aux Fleurs* (cf. Cat. 24, p. 84), Marie Laurencin compose une scène onirique, habitée d'une atmosphère sereine et joyeuse, vibrante de ses tons pastels. Le triptyque *Chimère* (cf. Cat. 4, p. 44), de Valentina Canseco, célèbre aussi une image sacrée de la puissance féminine, une vitalité profonde qui dépasse le corps pour s'exprimer par la couleur et ses transformations. La même tension vers l'abstraction, vers une douceur sourde, traverse l'œuvre de Lisa Ouakil. Dans son huile sur toile *Chauds Murmures* (cf. Cat. 54, p. 129),

dont la matière balance entre relief et fluidité, Lisa compose un corps-paysage, caresse donnée au territoire qu'elle représente.

Les artistes présentées ici manifestent, dans la lignée de Marie Laurencin, une création féminine brillante qui renouvelle notre regard et se place aux avants-postes des explorations contemporaines. Leur radicalité esthétique rappelle celle du mouvement cubiste, merveilleusement illustrée par la *Femme À l'Éventail* (cf. Cat. 31, p. 95) d'Henri Laurens, dont la succession de plans en rupture renvoie à l'ambition d'une sculpture totale, qui montrerait chaque aspect du réel.

À mesure que les œuvres cohabitent dans l'espace, des dialogues silencieux se nouent entre elles. La galerie devient ainsi un atelier d'exposition, au sein duquel les œuvres continuent leur lente métamorphose et se chargent de significations nouvelles, poursuivant le travail commencé dans l'atelier. Si ses fonctions ont évolué au fil du temps, celui-ci reste l'espace privilégié de la pratique, de la rencontre et de l'invention, des premières avant-gardes aux expériences contemporaines. Il est témoin des transformations de notre regard et des lointains échos qui relient les artistes d'hier et d'aujourd'hui.

À l'occasion de son exposition estivale, la galerie HELENE BAILLY est fière de rendre hommage aux lieux décisifs de l'histoire de l'art, aux artistes du Montparnasse et à la création contemporaine. Plus féminine, plus diverse, toujours aussi radicale, cette nouvelle École de Paris continue d'investir les marges, de transformer notre regard, de nous confronter à ses étonnements profonds. Elle fait de Paris, une fois de plus, la capitale des arts.

Armand Camphuis
Commissaire invité



Marie Laurencin, *Trois Jeunes Filles Aux Fleurs*.

In a lecture given in New York in 1939 and published in 1943 under the title *The Mystery of Artistic Creation*, Stefan Zweig draws a disconcerting parallel between the act of creation and the act of crime, recognizing a shared characteristic in both: their unconscious dimension¹. Beyond its strangeness, this comparison between two extremes of human action reflects a collective fascination with the moment of artistic creation. It is a lasting fascination, rooted in the recognition of a mysterious gift in certain artists, which extends to the processes and spaces of creation. The curiosity aroused today by the tools, living spaces, or working secrets of the old masters is a striking illustration of this, culminating in the space most intimately linked to the creation of the artwork: the artist's studio.

With this exhibition, the HELENE BAILLY gallery pays a dual tribute to the legendary studios of the Montparnasse district, cradle of modernity, and to the dynamism of the contemporary Parisian art scene. By promoting a dialogue between a mythical generation and a noteworthy new wave, it celebrates Paris as a vital hub of global art. More than that, it invites us to deepen our understanding of the transformations of the artist's studio and the aesthetic issues that unite two generations of artists, from the first School of Paris to the contemporary scene.

L'École de Paris² is a complex construction, as it gathers an extremely diverse range of movements connected by a relative unity of time and place. Cubism, Orphism, Dadaism, and Surrealism blend with individual aesthetic explorations under a common label whose main merit lies in capturing the artistic abundance that animated Paris in the first half of the 20th century. "At that time, the sun of art only shone in Paris", said Marc Chagall in 1943, highlighting the capital's decisive influence on European modernity³.

Montparnasse played a crucial role in this artistic epic. More central than Montmartre, the district nonetheless offered low-cost housing solutions, allowing for the establishment of numerous studio complexes: La Ruche in 1902, the Académie de la Grande Chaumière in 1904, the Cité Nicolas Poussin in 1905, the Académie Ranson in 1908, and the Académie Vassiliev in 1912. Spaces for social interaction also flourished, cafés, restaurants, nightclubs, and canteens, allowing an intense exchange of new ideas and artistic practices.

Large shared studios became centers for the distribution of new aesthetic theories, where friendships and rivalries were forged among legendary figures of modern art: Modigliani, Chagall, Léger, Kisling, Picasso, Laurencin, Sonia and Robert Delaunay, Laurens, Zadkine, Soutine, Vassiliev, Foujita... These studios acted as interfaces between the artist and their environment, supported by the new social spaces that made Montparnasse a vast open-air studio. In the unpublished text she kindly contributed to this catalogue, Sylvie Buisson recounts the extraordinary adventure of the École de Paris, its places, its key figures, and the conditions of its emergence.

The studio was then the place where the artist affirmed their identity as an artist, the symbol of a life devoted to creation. It was also a space for social interaction, where the latest aesthetic theories circulated and where artists, collectors, gallerists, and models came together. The emergence of an organized art market enabled galleries to take on the role of promoting and exhibiting works of art.

The second half of the 20th century saw the rise of New York as the global center of artistic creation. The emergence of conceptual art and land art challenged the materiality of the artwork itself, as well as the very function of the studio. In 1971, Daniel Buren advocated for in situ production in response to a major limitation of the studio: because it is separate from the exhibition space, the work created within it becomes neutralized when it enters that space, where hanging and lighting conditions make it appear indistinguishable from all others⁴. In response to this derealization of the artwork once it leaves the studio, a generation of artists called for a decentralized form of production, focused on adapting the work to its final exhibition context.

In recent years, however, there has been a resurgence of large shared studios in the outskirts of Paris. These signal both the return of Paris to the forefront of the global art scene and a redefinition of the artist's relationship to the studio. The Poush artists' studio and art center, founded in 2020 in Clichy

¹ Zweig, S. (1943). *Le Mystère de la Création Artistique* (Tassel, D. Trad., 4^e éd.). Pagina d'Arte.

² Warnod, A. (1925). *L'État et l'Art Vivant*, Comoedia.

³ Cité dans Cassou, J. (1960). *Le Panorama des Arts Plastiques Contemporains*. Gallimard.

⁴ Buren, D. (1971). « Fonction de l'Atelier », in *Ecrits* Vol. 1, CAPC-Musée d'Art Contemporain, 1991.

“ At that time, the sun of art only shone in Paris ”

Marc Chagall, 1943.

and relocated to Aubervilliers in 2022, exemplifies this new way of thinking about the studio. Today, 270 artists from around the world work there, including Valentina Canseco, Juliette Minchin, Lisa Ouakil, and Dune Varela. This 20,000-square-meter space brings together studios, curatorial structures, and exhibition areas⁵. Public events and open studio days punctuate the year, offering artists significant visibility.

In its new form, the studio responds to key issues in artistic practice: production comfort, intellectual and aesthetic stimulation, integration into artistic, critical, commercial, and institutional networks, and exhibition opportunities. In short, from Montparnasse to Aubervilliers, the evolving concept of the studio mirrors shifting relationships between the artist and their environment, the artwork and its exhibition, as well as the increasing professionalization of the artist's role.

Certain aesthetic relationships transcend time, becoming visible across centuries. This exhibition seeks to highlight, beyond the conditions of production, the moving echoes of modern intuitions in contemporary artistic explorations. To achieve this, the exhibition design gives viewers considerable freedom while discreetly suggesting certain dialogues throughout the display.



POUSH, Aubervilliers. © Axel Dahl. ©www.poush.fr

In the first place, the theme of memory and the renewal of ancient references runs through the work of several artists featured here. In Juliette Minchin's practice, the motif of drapery, reminiscent of antique statuary or European religious painting, takes on a tactile, almost architectural dimension. It emerges from the material, invests it with memory, and creates an opening, as in *Oculus 29* (see Cat. 45, p.116), where an alchemical process of transformation and sublimation of the body into another reality takes place. This rooting of the work in a deeper memory is echoed in the sculpture of Ossip Zadkine, whose *Tête D'Homme* (see Cat. 59, p.142) lies at the crossroads of Cubism and Primitivism. His use of archaizing aesthetic motifs evokes the organic memory of Ceylon wood. Similarly, the memory of the medium alters the appearance of the image in the work of Dune Varela. In *La Chute De L'Ange* (see Cat. 56, p.136), for instance, forms blend with the veins of the marble, as if the image were not printed but emanated from the stone like a fragment of memory. In Marc Chagall's work, the joyful memory of childhood in Vitebsk blends with the vibrant energy of Parisian life. This is especially evident in the beautiful Collage D'Après *Les Jeux Du Cirque* (see Cat. 7, p. 51), where memories and archaic symbols come together to form an ode to Jewish traditions and popular festivity.

Another compelling thread suggested by the dialogue between the featured artists is the representation of the body and the feminine figure. In her *Trois Jeunes Filles Aux Fleurs* (see Cat. 24, p.84), Marie Laurencin creates a dreamlike scene imbued with a serene and joyful atmosphere, vibrating with soft pastel tones. Valentina Canseco's triptych *Chimère* (see Cat. 4, p. 44) also celebrates a sacred image of feminine power, a deep vitality that transcends the body and expresses itself through color and its transformations. A similar movement toward abstraction, toward a subdued softness, runs through the work of Lisa Ouakil. In her oil on canvas *Chauds Murmures* (see Cat. 54, p. 129), where the material oscillates between relief and fluidity, Lisa composes a body-landscape, a caress bestowed upon the territory she represents. As in the past, today's avant-garde experiments reflect a transformation in our ways of seeing. The artists featured

⁵ Website www.poush.fr, consulted on 28/04/2025.

here, following in the footsteps of Marie Laurencin, embody a brilliant feminine creativity that renews our perspective and leads the charge in contemporary artistic exploration. Their aesthetic radicalism echoes that of the Cubist movement, marvelously exemplified by Henri Laurens's *Femme À L'Éventail* (see Cat. 31, p. 95), whose broken sequence of planes points to the ambition of a total sculpture that would reveal every facet of reality.

As artworks coexist in the space, silent dialogues begin to emerge between them. The gallery thus becomes a kind of exhibition studio, where works continue their slow metamorphosis and take on new layers of meaning, carrying forward the process begun in the artist's studio. Though its role has evolved over time, the studio remains a privileged site of practice, encounter, and invention, from the early avant-gardes to today's experimental practices. It bears witness to the transformations of our gaze and to the distant echoes linking artists past and present.

On the occasion of its summer exhibition, the HELENE BAILLY gallery is proud to pay tribute to these key places in art history, to the artists of Montparnasse, and to contemporary creation. More feminine, more diverse, yet as radical as ever, this new School of Paris continues to occupy the margins, reshape our perceptions, and confront us with deep astonishments. Once again, it makes Paris the capital of the arts.

Armand Camphuis
Guest curator



Montmartre, le Bateau Lavoir, place Emile Goudeau,
Montmartre, 18e arr. de Paris, 1947
© René Giton dit René-Jacques (1908-2003).
© Ville de Paris. © BHVP

Sylvie Buisson est experte de l'œuvre de Léonard Tsuguharu Foujita, présidente de l'Union Française des Experts en objets d'art et l'une des références mondiales de l'École de Paris. Après des études d'histoire de l'art et une thèse consacrée au théâtre traditionnel japonais, elle découvre l'œuvre de Léonard Foujita dont elle publie le premier Volume du Catalogue Raisoné dès 1987. Commissaire de plusieurs dizaines d'expositions autour de l'œuvre de Foujita, des artistes du Montparnasse et de l'École de Paris, Sylvie Buisson a été conseillère auprès du Musée de Montmartre, de 1991 à 1993, puis conservatrice déléguée au Musée du Montparnasse, de 2001 à 2013. Son expérience, sa passion et son érudition font d'elle une figure incontournable des recherches consacrées à Montparnasse et à l'École de Paris.

Paris, Pépinière d'artistes

Comme il y eut l'école de Fontainebleau, il y a l'école de Paris. L'une regroupa artistes italiens et français autour de François 1^{er}, l'autre regroupe à Paris, autour de rien, une élite de jeunes artistes internationaux dès le début du XX^e siècle. La première école de Paris à Montmartre d'abord, puis à Montparnasse. La seconde, dans les années cinquante, de Montparnasse à Saint-Germain des Prés.

Les écoles sont mémorables surtout quand elles n'ont ni maître, ni élève, et sont le seul fruit d'opportunités spontanés, et raisonnés. Ceux qui allaient former les rangs de ces écoles de Modernités, dites de Paris, se trouvent réunis sous le label d'École de Paris en 1925 par le journaliste et critique d'art André Warnod. Ils aimaient tous en effet passionnément Paris, tout autant que ce dernier, ancien rapin de la Butte qui avait un sens aigu de la plume, de la formule et de l'étiquetage promotionnel !

Il les connaissait tous pour les avoir dénichés. Il les aimait comme des frères, sans distinction. « On sait la part qui revient dans l'art d'à présent à des Picasso, à des Pascin, à des Foujita, à des Chagall, à des Van Dongen, à des Modigliani, des Galanis, des Marcoussis, des Juan Gris, Kisling, Lipchitz, Zadkine, Sabbagh, etc. »¹, écrivait-il en 1925. Ils avaient eu, pour des raisons diverses, l'irrésistible envie de rejoindre la ville du Louvre et des

grands Van Gogh, Lautrec, Monet, Manet, Cassatt, Degas, Rodin, Bonnard, Braque et Picasso, Marie Laurencin ou Tamara de Lempicka... pour ne citer qu'elles, qu'eux.

Ce qu'ils savaient de Paris avant d'y arriver était bien peu en comparaison de ce qu'ils étaient amenés à découvrir sur place. Ils le savaient. Ils s'en doutaient bien. Car Paris autorisait tous les champs du possible, depuis les scandales impressionnistes et du Salon des Refusés, toutes sortes de révolutions artistiques. Et si, depuis le temps biblique, on sait que nul n'est prophète en son pays, Paris était devenue la destination idéale, l'endroit salubre pour s'épanouir, et éviter de prêcher dans le désert. « Nul n'est prophète, non seulement chez lui, mais en son pays, avait repris bien plus tard Montaigne. Voilà ce que nous apprend l'histoire. [...] Dans mon pays de Gascogne, on trouve amusant que je sois imprimé ; plus on est loin de chez moi quand on me découvre, plus ma réputation est grande »², rappelait-il philosophiquement, analysant aussi son propre phénomène.

Faire un long voyage

Risquer de se déraciner comme le firent Chagall de Vitebsk à La Ruche, Modigliani de Livourne à Montmartre, Foujita de Tokyo à Montparnasse, Brancusi à pied de Roumanie jusqu'aux cités Falguière et Ronsin, Soutine de son shtetl jusqu'aux Beaux-Arts de Paris relève du défi. Oser le grand saut vital qui les menait à Montmartre, et à Montparnasse, était un risque. À la lecture des biographies de l'École de Paris, on mesure à quel point fut dure leur bataille. Leurs vies ont été pour beaucoup hachées par les guerres, la faim, la maladie, la pauvreté et les tourments de toutes sortes. Mais beaucoup arrivèrent à la catharsis espérée. À la fusion des racines et de ce que le terrain parisien leur apporta en plus. À la découverte de leur propre Art comme solution, comme méthode thérapeutique visant à obtenir plus ou moins consciemment la résolution de leur situation de crise émotionnelle. Merci Paris !

¹ André Warnod, *Les Berceaux de la Jeune Peinture*, Éditions Albin Michel, Paris 1925, in Avant-propos, page 10.

² Michel de Montaigne, *Du repentir dans « Essais »*, Livre III, Chapitre II, Traduction de Guy de Pernon, 2008, page 34.



Cour arrière et atelier de Foujita, Atelier 11, La Cité Falguière. © Archives Jacques Mauve.

Sauf exceptions, ce fut avec peu de moyens qu'ils se contentèrent de fonds de cours pour ateliers, connurent le froid, la faim et l'éloignement. Mais que de fabuleuses histoires, de rencontres décisives, connurent-ils entre Vaugirard et Bullier. Apollinaire, Picasso et le Douanier Rousseau avaient donné le signal du départ de Montmartre pour Montparnasse quand la butte rénovée était devenue trop chère. Les irréductibles Utrillo, Max Jacob, Juan Gris et Marcoussis prirent le parti de les rejoindre occasionnellement par le métropolitain Nord-Sud. Modigliani, champion des sans-domicile fixe, multipliait les allers et retours, bien que son adresse officielle fut place Émile-Goudeau.

À Montparnasse, l'on pouvait considérer que les bistrottes enfumés du carrefour Vavin étaient des ateliers de réflexions communes. Les artistes de l'École de Paris y refaisaient le monde devant un café-crème, autour de tables bien arrosées et de zincs surchargés. Ils parlaient la même langue bien que venus de Russie, Pologne, Lituanie, Ukraine, Géorgie, Roumanie, Allemagne, Japon et Scandinavie ; ils se sentaient parisiens. Les plus démunis, survivants des pogroms, se guérissaient, un crayon en poche. La plupart de tous avaient étudié les beaux-arts dans leur pays, mais jugé le voyage en France bien supérieur. Paris en particulier, dont la réputation était immense. L'étude au Louvre était jugée incontournable. Selon les fortunes, ils étaient seuls dans un atelier, chez un autre ou dans une cité d'artistes. Paris leur offrait une chance, il fallait faire vite.

L'Esprit *Boucher* des cités d'artistes

La question des ateliers était cruciale. Les riches étaient au centre de Montparnasse, les autres plus loin, dans des cités où la marginalité et la pauvreté étaient la norme. Les cités en plus d'être un refuge, étaient des lieux de contemplations, de dialogues et de fêtes, des foyers d'innovation où, même si l'on y vivait d'expédients, d'amours précaires et d'eau fraîche, la liberté était totale et l'Art au centre des préoccupations. En plus de la Ruche, il y avait, voisine, l'impasse Ronsin imaginée comme La Ruche par un fouriériste, visionnaire et généreux, le sculpteur académique Boucher. On passait d'une cité à l'autre.

Quand on pense que les plus grands souffrants, Soutine et Modigliani, au plus sombre de leurs crises, peignirent des dizaines de chef d'œuvres dans ces conditions, c'est bien le signe que la cité était porteuse.

Zadkine sculpta à La Ruche le bois et la pierre monumentale, des chefs d'œuvres, la faim au ventre. Léger y peint le manifeste du Tubisme. Les sculpteurs, logés au rez-de-jardin, reléguèrent les peintres dans des étages sans aucun confort. Brancusi avait entreposé ses pierres, on le voyait enseigner la sculpture à Modigliani, avant de regagner l'Impasse Ronsin. Pour ne pas payer de loyer comme beaucoup d'autres, Modigliani oscillait entre La Ruche, Le Bateau Lavoir et la Cité Falguière. « Seule l'atmosphère de Paris m'inspire. Je suis malheureux à Paris, mais je ne puis vraiment pas travailler ailleurs ». Il vécut un dilemme. Mais la rue le réconciliait avec le monde ; ses modèles étaient des passants de génie. Il suffit de feuilleter les dessins qui nous sont parvenus « C'est l'être humain qui m'intéresse. Son visage est la création suprême de la nature. Je m'en sers inlassablement ». Paris regorgeait en effet de beaux visages, et de regards intéressants.

Toute l'élite mondiale de la poésie, de la peinture, de la sculpture et de la littérature passait par Montparnasse.

Malade, mourant, il ne quitta plus Paris. C'était uniquement un artiste et un poète. Il ne pensait qu'à l'art, écrivit ensuite à son ami Max Jacob tandis qu'il y a Ehrenbourg, l'autre poète, témoignait sur le sort de leur ami italien : « Je l'ai vu calme, [...] avec des yeux doux et caressants ;

je l'ai vu également furieux, les joues et le menton couverts d'un poil noir. Ce Modigliani poussait des cris perçants d'oiseau qui, peut-être, ressemblaient à ceux d'un albatros. Modigliani aimait le poème de Baudelaire sur l'albatros dont s'amusement les marins – le voyageur ailé est pitoyable à terre... ». Paris le perdit en janvier 1920, tristement usé, ignorant que son exposition londonienne avait marché et que le succès pointait. Guillaume Apollinaire l'avait précédé dans la mort en 1918; la grippe espagnole avait eu raison du poète. Le quartier orphelin ne s'en remit jamais vraiment. Autre locataire de La Ruche, Chagall eut plus de chance. « C'est là [à Paris], entre quatre murs que je me suis lavé les yeux, que je suis devenu un peintre »³, écrivit *Moyshe Segal*, Chagall qui y avait débarqué en hiver 1912 à l'âge de 23 ans. « J'occupais un atelier dans la rotonde, là où se retrouvaient les prolétaires, les plus pauvres. Les bâtiments en pierre étaient habités par les plus aisés, et les riches allaient à Montparnasse [...] J'étais bien heureux de me trouver au deuxième étage. Ma fenêtre s'ouvrait sur le ciel et c'était poétique »⁴. Il y travailla jusqu'en 1914. L'influence de Picasso et de la sculpture primitiviste avait fini par révolutionner les cités d'artistes, la Ruche notamment. Elles furent le recueil de l'intelligentsia parisienne et étrangère.

La Première Guerre, un défi artistique

Les artistes de Paris affrontèrent quatre ans de guerre. Il leur fallut relever un grand défi : survivre sans perdre la foi. Cendrars, Apollinaire, Braque, Cocteau, Léger... allèrent au front; les étrangers, non mobilisables ou réformés, Soutine, Modigliani et Max Jacob... s'efforcèrent de les aider, et de traverser ensemble, le mieux possible, une période mortifère pour la jeunesse. Mais qui, paradoxalement, se démontrait dynamisante pour l'Art moderne préinstallé dans Paris. Chacun à sa façon voulut sauver la France, redoubla d'efforts, d'imagination et d'avant-gardisme. Les femmes palliaient le manque de main-d'œuvre masculine en usine comme dans les hôpitaux.

³ Marc Chagall, *Ma Vie*, Stock, Paris 1923.

⁴ Marc Chagall, *Ma Vie*, Stock, Paris 1923.

⁵ Victor Marguerite, *La Garçonne*, roman, chez Ernest Flammarion en 1922, réédité en 1925 avec 28 illustrations de Van Dongen, dont la couverture.

« *Seule l'atmosphère de Paris m'inspire. [...] je ne puis vraiment pas travailler ailleurs.* »

Amedeo Modigliani

La part des allochtones [du grec ἄλλος χθών « d'un autre pays »]

La paix revenue, Paris le leur rendit bien. Paris qui devint pour eux, et les amateurs d'art, l'une des villes les plus attractives de la planète. « À Montparnasse avant-guerre, La Rotonde était plutôt slave, Le Dôme allemand et américain, Le Petit Napolitain italien, Le Styx scandinave mais après 1914 tout le monde se mélangea. Ce fut un aspect très nouveau de la bohème artistique », précisa André Warnod. Du carrefour Vavin à Vaugirard, l'innovation internationale artistique fut partout. Il n'y eut pas de rue non dédiée aux artistes et leurs admirateurs. Brasserie d'artistes, académie de peinture, galeries et revues d'art se succédaient.

Les peintres, sculpteurs et sculptrices, photographes, poètes, danseurs et danseuses, architectes, décorateurs et décoratrices, couturières et couturiers, étaient encensés comme des icônes de mode, des modèles d'un genre nouveau qui attirait les foules, car c'était en public qu'ils continuaient ensemble à refaire le monde. À Montparnasse, les femmes se coupant les cheveux affichaient ainsi leurs envies d'émancipation et d'engagement aux côtés des hommes. La peinture et la photographie, l'américain Man Ray en tête, immortalisa ce phénomène, leurs nuques et leurs maquillages appuyés. Elles libérèrent aussi leur taille, autrefois emprisonnée, pour des robes sacs et des chaussures qui leur permirent le tennis et la plage. Toutes dévorèrent *La Garçonne*⁵, roman culte qui coula sa

Légion d'honneur à l'auteur mais fit la joie de Van Dongen, illustrateur de la réédition et grand admirateur de la transformation féminine moderne. Les hommes aimaient partager le devant de la scène des Années Folles avec des femmes entrepreneurs, et notamment artistiquement engagées, même si beaucoup noyaient encore leurs blessures de guerre dans les plaisirs, le jazz, l'alcool et une création éperdue.

« Vous, tous les jeunes qui ont servi pendant la guerre... Vous êtes une génération perdue »⁶, s'exclama un jour Gertrude Stein, la papesse américaine des arts et des lettres devant le jeune Ernest Hemingway, revenu blessé d'Italie, pour la visiter. Le terme était resté : La génération perdue. Les Américains étaient en effet arrivés en masse à Paris après la guerre. Soldats en cure, écrivains, écrivaines, et correspondants à l'étranger, ils grossirent aussi les rangs des artistes de l'École de Paris et du Surréalisme autour de Man Ray. On admit, contredisant Gertrude Stein, qu'ils se sont bien « retrouvés », à Paris pendant les Années Folles. L'originalité et l'impertinence des Français, l'audace, la diversité, en un mot la liberté de Paris, leur plaisaient. Le taux du dollar, bien supérieur à celui du franc, leur permettait de s'offrir Paris à bon marché et d'investir dans l'art, ils contribuèrent largement à consacrer le mythe parisien des Années Folles. Si Hemingway titra l'ouvrage qu'il consacra à cette époque de l'entre-deux guerres, Paris est une fête, n'était pas un hasard. Ils se retrouvaient tous notamment au bar américain de La Coupole, au Rosebud, au Harrys bar et au Bœuf sur le toit. En tête : MacAlmon, Faulkner, Fitzgerald, Dos Passos, Miller et la troublante Anais Ninn dont les frasques, les coups d'éclats et les caprices mémorables fascinaient Paris.

À cette époque, les œuvres de l'École de Paris couvraient les murs des cafés et se vendaient le long des boulevards Raspail et Montparnasse. Beaucoup partirent pour New York, Philadelphie, ou San Francisco. L'art prenait l'air, faisait l'air du temps et la fortune des artistes qui, d'une originalité sans pareille, se retrouvaient hors de leurs ateliers, jour et nuit, accompagnés de leurs modèles, à La Rotonde, au Dôme, au Select, à La Coupole, à Bobino, au Versailles, chez Baty, au

⁶ Ernest Hemingway reprit cette phrase pour en faire l'épigraphe de son roman *Le Soleil se Lève aussi*, en 1926.

bal Bullier, au Caméléon, au Jockey, à La Cigogne et au College Inn pour leur plaisir et celui d'une bourgeoisie encanaillée qui les retrouvait immortalisés dans la presse populaire. Kiki, Lucie, Claudia, Jacqueline, Youki, et bien d'autres garçons, et modèles de Montparnasse, faisaient la joie des bals et des vernissages lorsque leurs corps dénudés s'affichaient au grand jour aussi, aux salons des Indépendants, des Tuileries et d'Automne.

Les riches collectionneurs partageaient leur compagnie et la même passion de la vie et de la fête. Un certain Dr Barnes, américain, avait permis à Chaim Soutine de sortir de sa misère et de rouler avec chauffeur. Il ne fut pas le seul à rouler en décapotable, Derain, Picabia et Foujita les premiers, mais son cas avait été si spectaculaire qu'il s'en étonna lui-même jusqu'à la fin de sa vie. Pour ceux qui l'avaient connu à la Ruche, ce miracle confirmait la règle. La victoire de l'Art sur la mort, de l'Art sur la vie ordinaire, de la période bénite de l'École de Paris, la première, celle de Montparnasse qui connut trente glorieuses années d'expansion multiforme.

La crise économique mondiale, débutée en octobre 1929 à New York, battit pour commencer le rappel des Américains en leur pays, avant de ruiner l'année suivante le reste du monde, notamment l'Europe. Montparnasse regretta les étrangers qui durent rentrer chez eux, d'autant plus que ce quartier s'était américanisé et transformé en leur étroite compagnie pour le meilleur. Beaucoup demeurèrent qui ensemençèrent leur terrain de jeu pour les générations futures. Une Seconde Guerre mondiale vit s'achever la première École de Paris, et la naissance, avec l'abstraction notamment, d'une seconde vague qui ne cesse de baigner les bords de la Seine.

Sylvie Buisson

Historienne de l'art, présidente de l'Union Française des Experts en objets d'art



Elemer de Korody, *Portrait De Femme*, 1914.

Sylvie Buisson is an expert on the work of Léonard Tsuguharu Foujita, president of the French Union of Art Objects Experts and one of the world's recommendations on the *École de Paris*. After studying art history and writing a thesis on traditional Japanese theatre, she discovered the work of Léonard Foujita, publishing the first volume of his catalogue raisonné in 1987. She has curated dozens of exhibitions dedicated to Foujita's work, as well as artists of Montparnasse and the School of Paris. Sylvie Buisson served as an advisor to the Museum of Montmartre, from 1991 to 1993, and as associate curator at the Museum of Montparnasse, from 2001 to 2013. Her experience, passion and erudition make her an essential figure in research related to Montparnasse and the *École de Paris*.

Paris, A nursery of artists

Just as there was the Academy of Fontainebleau, there is the *École de Paris*. One of them brought together Italian and French artists around Francis Ist, and the other one gathered in Paris around nothing, an elite of young international artists. The first *École de Paris* was based in Montmartre at first, then in Montparnasse. The second, in the 1950s, extended from Montparnasse to Saint-Germain-des-Prés.

Schools are most memorable when they have neither masters nor students, and are purely the result of both spontaneous and deliberate convergences. Those who would come to form the ranks of these modern movements, later known as the *École de Paris*, were grouped under this label in 1925 by journalist and art critic André Warnord. They all passionately loved Paris, just as he did. Warnord, a former art student from the Butte, had a sharp sens for writing, catchy phrasing and promotional branding.

He discovered them all, knew them personally and loved them like brothers, without distinction. « We know the role that artists such as Picasso, Pascin, Foujita, Chagall, Van Dongen, Modigliani, Galanis, Marcoussis, Juan Gris, Kisling, Lipchitz, Zadkine, Sabbagh, etc. play in contemporary art »¹ he wrote in 1925. For various reasons, these artists had felt an irresistible urge to come to the city of the Louvre, the city of the grats Van Gogh, Lautrec, Monet, Manet, Cassatt, Degas, Rodin, Bonnard, Braque and Picasso, Marie Laurencin or Tamara de Lempicka... to name only a few.

What they knew of Paris before arriving was little compared to what they were about to discover once there. They knew it. They sensed it. Because Paris allowed for every possibility, from the Impressionist scandals to the Salon des Refusés, it embraced all kinds of artistic revolutions. And, as has been known since biblical times, no one is a prophet in their own land. Paris had become the ideal destination, a vital place for artistic fulfillment, and a refuge from preaching in the wilderness. « No one is a prophet, not only in his own home, but in his own country, Montaigne would later say. That is what history teaches us (...) In my native Gascony, people find it amusing that I'm published; the farther away from home I'm discovered, the greater my reputation is »² he reflected philosophically, also analyzing his own phenomenon.

To undertake a long journey

To risk being uprooted, like Chagall from Vitebsk to La Ruche, Modigliani from Livorno to Montmartre, Foujita from Tokyo to Montparnasse, Brancusi on foot from Romania to the Falguière and Ronsin studios, Soutine from his shtetl to the *École des Beaux-Arts* in Paris, was no small feat. Daring to take that vital leap that brought them to Montmartre and then to Montparnasse was an act of courage. Reading the biographies of the *École de Paris* artists reveals just how fierce their battle was. Many of their lives were shattered by war, hunger, illness, poverty, and countless torments. But many reached the catharsis they had hoped for, the fusion of their roots with the unique nourishment that the Parisian soil offered. They discovered their own art as a solution, as a therapeutic method to more or less consciously resolve their emotional crises. Thank you Paris !

With few exceptions, they had very limited means. They made do with back courtyards for studios, endured the cold, hunger, and isolation. Yet what extraordinary stories and decisive encounters they experienced between Vaugirard and Bullier. Apollinaire, Picasso, and the Douanier Rousseau gave the signal for the great migration from Montmartre to Montparnasse, when the renovated Butte had become too expensive. The die-hards Utrillo, Max Jacob, Juan Gris, and Marcoussis

¹ André Warnod, *Les Berceaux de la Jeune Peinture*, Éditions Albin Michel, Paris 1925, in Avant-propos, page 10.

² Michel de Montaigne, *Du repentir dans « Essais »*, Vol. III, Chapter II, Translation by Guy de Pernon, 2008, page 34.

chose to occasionally join them via the Nord-Sud metro line. Modigliani, a champion of the homeless, went back and forth constantly, even though his official address was Place Émile-Boudeau.

In Montparnasse, the smoky cafés at the Vavin crossroads could be considered true workshops for shared reflection. The artists of the École de Paris reinvented the world over café crème, around well-stocked tables and crowded zinc counters. They spoke the same language, though they came from Russia, Poland, Lithuania, Ukraine, Georgia, Romania, Germany, Japan, and Scandinavia. They felt Parisian. The most destitute, often survivors of pogroms, got by with little more than a pencil in their pocket. Most had studied fine arts in their home countries, but they viewed the journey to France as far superior, especially Paris, whose reputation was immense. Studying at the Louvre was considered essential. Depending on their means, they lived alone in a studio, with others, or in an artist colony. Paris offered them a chance and they had to seize it quickly.

The Boucher spirit of the artists' colonies

The question of studios was crucial. The “niches” were located in central Montparnasse, while others were farther out, in colonies where marginalization and poverty were the norm. These artist colonies, beyond being places of refuge, were spaces for contemplation, dialogue, and creative exchange, hotbeds of innovation where, even if one lived off odd jobs, precarious love affairs, and cold water, freedom was absolute and art was at the heart of everything. In addition to La Ruche, there was, nearby, the Impasse Ronsin, imagined like La Ruche by a visionary and generous patron, the academic sculptor Alfred Boucher. One moved freely from one colony to another.

When we consider that the greatest sufferers, Soutine and Modigliani, created dozens of masterpieces in the darkest moments of their lives under such conditions, it is a clear sign that the colony carried creative power.

Lackine sculpted monumental wood and stone works at La Ruche, masterpieces, while starving. Fernand Léger painted the Cubist Manifesto there. The sculptors, lodged on the garden level, relegated the painters to upper floors with no comfort. Brancusi stored his stones there; he could be seen



Moïse Kisling et Pablo Picasso à Montparnasse, le 12 août 1916.
© Archives Charmet. © Bridgeman Images.

teaching sculpture to Modigliani before returning to Impasse Ronsin. Like many others, Modigliani avoided paying rent by drifting between La Ruche, Le Bateau-Lavoir, and the Cité Falguière. « Only the atmosphere of Paris inspires me. I'm unhappy in Paris, but I really can't work anywhere else ». He lived a constant dilemma. But the street reconciled him with the world; his models were genius passersby. A glance through his surviving drawings is enough to see it: I use it tirelessly ». Paris indeed overflowed with beautiful faces and fascinating gazes. The global elite of poetry, painting, sculpture, and literature all passed through Montparnasse.

Ill and dying, he never left Paris. « He was purely an artist and a poet. He thought only of art » wrote his friend Max Jacob. Meanwhile, the other poet, Ilya Ehrenburg, gave his own testimony on the fate of their Italian friend: « I saw him calm... with gentle, caressing eyes; I also saw him furious, his cheeks and chin covered in black stubble. This Modigliani would let out piercing bird-like cries that perhaps resembled those of an albatross. » Modigliani loved Baudelaire's poem about the albatross mocked by sailors, the proud traveler who becomes pitiful on land... Paris lost him in January 1920, sadly worn out, unaware that his London exhibition had been a success and that recognition was just around the corner. Guillaume Apollinaire had preceded him in death in 1918; the Spanish flu claimed the poet. The neighborhood, orphaned, never truly recovered. Another resident of La Ruche, Marc Chagall, was luckier. « It was there (in Paris), within four walls, that I washed my eyes and became a painter »³ wrote *Moyshe Segal*, Chagall who arrived

in winter 1912 at the age of 23. « I had a studio in the rotunda, where the proletarians, the poorest, gathered. The stone buildings were inhabited by the wealthier artists, and the 'niches' extended toward Montparnasse... I was very happy to be on the second floor. My window opened onto the sky, it was poetic. » He worked there until 1914⁴. The influence of Picasso and African sculpture eventually revolutionized the artist colonies, especially La Ruche. These places became havens for the Parisian and international intelligentsia.

The First World War, an artistic challenge

The artists of Paris faced four years of war. They had to confront a great challenge: surviving without losing faith. Cendrars, Apollinaire, Braque, Cocteau, Léger... went to the front; the foreigners who were either ineligible or exempt, Soutine, Modigliani, and Max Jacob, did their best to support them and to navigate, as best they could, a time of deep crisis for the youth.

Paradoxically, this tragic period proved invigorating for Modern Art, which had already taken root in Paris. Each, in their own way, sought to help save France, doubling their efforts, their imagination, and their avant-gardism. Women filled the gap left by men, working in factories and hospitals.

In Montparnasse, Marie Vassilieff stood out by transforming a corner of her studio into a canteen to save her friends from starvation. There, they gathered with loved ones, poets, and politicians, day and night, sharing meals, time, and projects aimed at saving France, their threatened land of refuge. An extraordinary intercultural creativity was born at the margins of a dismal geopolitical situation. The artists produced artistic feats that have since become iconic. Among them was the inauguration, in July 1916, of the Salon d'Antin, an exhibition hosted by fashion designer Jacques Doucet with the help of André Salmon. All of Montparnasse was on display there, centered around Picasso's masterpiece, *Les Femmes d'Alger*. A marvel. The following year, in May 1917, as the war dragged on, the most incredible ballet of the time, *Parade*, electrified the Théâtre du Châtelet. Performed by the Ballets Russes, its director, Diaghilev, had brought together the genius of Jean Cocteau and Pablo Picasso, who created a libretto, sets, and costumes that were stunningly Cubist. In their determination to preserve their leadership and their role in the

world, the community of artists in Paris rose to the challenge with the strength of their own hands. Between 1914 and 1918, they accomplished a monumental feat, one that the history of art still celebrates with pride.

“Only the atmosphere of Paris inspires me. [...] I really can't work anywhere else.”

Amedeo Modigliani

The share of allochtones [from Greek ἄλλος χθών 'from another country']

Peace Returned, and Paris Gave Back Its Gratitude. After the war, Paris repaid the favor. Paris became, for the artists and art lovers, one of the most attractive cities in the world. « Before the war, Montparnasse was mostly Slavic. The German, American, and Italian zones were in other areas. The Styx was Scandinavian, but after 1914, everyone mixed together. This was a very new aspect of the artistic bohemia », explained André Warnod. From the Vavin Square to Vaugirard, artistic international innovation was everywhere. There was no street not dedicated to artists and their admirers. Brimming with artists, art academies, galleries, and art journals, Montparnasse became the heart of creative fervor.

Painters, sculptors, photographers, poets, dancers, architects, designers, and couturiers were celebrated as style icons, new models who drew crowds, for it was in public that they continued, together, to reinvent the world. In Montparnasse, women who cut their hair short displayed their desire for emancipation and solidarity with men. Painting and photography, led by the American Man Ray, immortalized this phenomenon, capturing their exposed necks and dramatic makeup. They also freed their once-constrained waists with sack dresses and shoes that allowed them to play

³ Marc Chagall, *Ma Vie*, Stock, Paris 1923.

⁴ Marc Chagall, *Ma Vie*, Stock, Paris 1923.

tennis and enjoy the beach. All of them devoured *La Garçonne*⁵, the cult novel that cost its author the Légion d'honneur but delighted Van Dongen, who illustrated the reprint and was an enthusiastic admirer of modern female transformation. Men welcomed sharing the spotlight of the Roaring Twenties with bold, creatively engaged women, even as many drowned their war wounds in pleasure, jazz, alcohol, and feverish artistic creation.

« You, all the young ones who served during the war... You are a lost generation »⁶, exclaimed Gertrude Stein, the American doyenne of arts and letters, in front of young Ernest Hemingway, who had returned wounded from Italy to visit her. The term stuck: « The Lost Generation ». After the war, Americans arrived in droves to Paris. Soldiers on leave, writers, and foreign correspondents swelled the ranks of the artists of the École de Paris and the Surrealists around Man Ray. Contrary to Gertrude Stein's assertion, one could argue that they had indeed « found themselves » in Paris during the *Années Folles* (Roaring Twenties). The freedom, audacity, and diversity of Paris, the French nonchalance and impertinence, appealed to them. The high value of the dollar, much greater than that of the franc, allowed them to enjoy Paris at a good price and invest in art, contributing significantly to cementing the myth of Paris during this golden era. If Hemingway titled his book on this interwar period *A Moveable Feast*, it was no accident. They all gathered, particularly at the American bar of La Coupole, at Le Rosebud, Harry's Bar, and Le Bœuf sur le Toit. Among them were McAlmon, Faulkner, Fitzgerald, Dos Passos, Miller, and the captivating Anais Nin, whose scandals, daring feats, and unforgettable whims fascinated Paris. At this time, the works of the École de Paris adorned the walls of cafés and were sold along the boulevards of Kaspall and Montparnasse.

Many artists went on to New York, Philadelphia, or San Francisco. Art was in the air, capturing the spirit of the time and the fortunes of artists who, with unparalleled originality, were found outside their studios, day and night, accompanied by their models, at La Rotonde, Le Dôme, Le Select, La Coupole, Bobino, Le Versailles, Chez Baty, Le Bal Bullier, Le Caméléon, Le Jockey, La Cigogne, and Le College Inn for their pleasure and that of a playful bourgeoisie who saw them immortalized in the popular press. Kiki, Lucie, Claudia, Jacqueline, Youki, and many other *garçonnes* and models of Montparnasse silenced the joy of the balls and the

openings when their naked bodies were displayed in the open, at the salons of the Indépendants, the Tuileries, and Automne. The wealthy collectors shared their company and the same passion for life and celebration. A certain Dr. Barnes, an American, had allowed Chaim Soutine to escape his misery and even ride in a chauffeur-driven car. He was not the only one to drive a convertible, Derain, Picabia, and Foujita were among the first but Soutine's case was so spectacular that he himself was astonished by it until the end of his life. For those who had known him at La Ruche, this miracle confirmed the rule. The victory of Art over death, of Art over ordinary life, marked the blessed period of the École de Paris, the first one, Montparnasse, which experienced thirty glorious years of multifaceted expansion.

The global economic crisis, which began in October 1929 in New York, initially caused the recall of Americans to their country, before ruining the rest of the world the following year, notably Europe. Montparnasse regretted the departure of the foreigners who had to return home, especially as the neighborhood had Americanized and transformed in their close company, for the better. Many remained, sowing their playground for future generations. A Second World War saw the end of the first École de Paris, and the birth, with abstraction especially, of a second wave that continues to bathe the banks of the Seine.

Sylvie Buisson

*Art historian, President
of the French Union of Experts
in objets d'art*



Brasserie La Coupole, 1934.
© Tous droits réservés.

⁵ Victor Marguerite, *La Garçonne*, roman, at Ernest Flammarion in 1922, reissued in 1925 with 28 illustrations by Van Dongen, including the cover.

⁶ Ernest Hemingway used this phrase as the epigraph for his novel *Le Soleil se Lève aussi*, in 1926.

(notably in Montmartre).

1860's

The first shared workshops appeared in the old suburbs

(notably in Montmartre).

Development of collective workshops in the Latin Quarter and Montmartre, with a particular attraction for the light and affordable rents.

1830 – 1840's

Creation of the École des Beaux-Arts on the left bank of the Seine.

1817

Origins of artists' studios in Paris

19th Century

then Montparnasse

Early 20th Century

1901

Fondation du Bateau-Lavoir in Montmartre, a legendary studio building that has been home to Picasso, Modigliani, Braque and Apollinaire.

1904

Founding of the Académie de la Grande Chaumière, a free, international school established in reaction to academic tradition, which welcomed Modigliani, Calder, and Poliakoff.

1908

Founded as an influential independent art school tied to the Nabis, the Académie Ranson encouraged artistic experimentation and peer-to-peer transmission.

1903

Built in Montparnasse by Jules Huet de Froberville, the Cité Nicolas Poussin provided studios for artists in need, fostering solidarity and artistic support.

1910 - 1915

Creation of other artists' studios such as Cité Falguière (1910), Académie Vassilief (1911), Cité d'artistes duBoulevard Raspail (1912), etc.

CHRONOLOGY

des ateliers d'artistes à Paris

Fin XX^e – XXI^e siècle

Reconversions et nouvelles dynamiques

Après 1945

Nouvelles générations, ateliers et abstractions

Début / milieu

du XX^e siècle

L'École de Paris

Années 1910 – 1930

Période d'essor de la Première École de Paris, regroupant artistes français et surtout étrangers, venant d'Europe de l'Est, de Russie, d'Italie, mais aussi d'Espagne, etc.

1904

Fondation de l'Académie de la Grande Chaumière, lieu de formation libre et internationale, en réaction à l'académisme des Beaux-Arts, qui a accueilli Modigliani, Calder et Poliakoff.

1908

Apparition de l'Académie Ranson, école d'art indépendante liée aux Nabis, privilégiant l'expérimentation et la transmission entre artistes.

1910 - 1915

Création d'ateliers d'artistes: Cité Falguière (1910), Académie Vassilief (1911), Cité d'artistes du Bid Raspail (1912).

1901

Fondation du Bateau-Lavoir à Montmartre, un immeuble-atelier mythique ayant notamment accueilli Picasso, Modigliani, Braque et Apollinaire.

1902

Création de la Ruche, par Alfred Boucher, qui a accueilli Chagall, Léger, Soutine, Zadkine.

1903

Fondation de la Cité Nicolas Poussin, fondée à Montparnasse par Jules Huet de Froberville, qui offre des ateliers aux artistes dans le besoin, en faveur de la solidarité créative.

1817

Création de l'École des Beaux-Arts sur la rive gauche de la Seine.

Années 1830 – 1840

Développement des ateliers collectifs dans le Quartier Latin et à Montmartre, avec un attrait particulier pour la lumière et les loyers abordables.

Années 1890

Apparition des premiers ateliers partagés dans les anciens faubourgs (notamment à Montmartre).

Early – mid 20th

Century

L'École de Paris

1910 – 1930's

The Première École de Paris flourished, bringing together French and, above all, foreign artists from Eastern Europe, Russia, Italy, Spain, etc.

1945 – 1960's

Second École de Paris, with artists such as Hartung, Soulages and Vieira da Silva. In a Paris where Montparnasse remained active but other districts were emerging.

After 1945

New generations, work-shops and abstractions

1980 – 2000's

Conversion of former industrial buildings into community workshops (such as Les Frigos, les Grands Voisins, Les Lias, etc.)

2022

In 2022, Poush moved to Aubervilliers, into the former premises of the L.T. Piver perfume factory. The studio now hosts 270 artists from around the world.

Today

Belleville, the 20th arrondissement, Pantin, Montreuil and Ivry-sur-Seine are home to numerous artists' residences and shared studios.

Aujourd'hui

Belleville, le 20^e, Pantin, Montreuil et Ivry-sur-Seine accueillent de nombreuses résidences d'artistes et ateliers mutualisés.

Années 1950

Émergence des quartiers de Montreuil, de Belleville, et de la banlieue qui commencent à accueillir des nouveaux ateliers pour l'art contemporain et expérimental.

2022

Poush s'installe en 2022 à Aubervilliers, dans les locaux de l'ancienne parfumerie L.T. Piver.

L'atelier accueille 270 artistes du monde entier.

Il ne s'agit pas de rejouer l'histoire

Il ne s'agit pas ici de rejouer l'histoire, encore moins de la revendiquer. Mais de reconnaître qu'un certain esprit, fait de circulation, de porosité, d'attention aux autres, semble, par endroits, revenir hanter les murs.

À Poush, depuis quelque temps, nous observons un phénomène discret mais révélateur : des artistes venus de très loin, parfois d'assez près, s'installent à Paris. Non pas comme on répond à une injonction stratégique, mais comme on suit une intuition. Le mouvement, jusqu'alors, semblait fluide dans l'autre sens, Berlin, Londres, New York, les tropiques d'ailleurs. Aujourd'hui, un basculement s'opère. Paris redevient désirable. Pas au sens spectaculaire du terme, mais dans quelque chose de plus souterrain, plus organique : on sent que la ville, avec ses aspérités, ses densités, ses marges, redevient un endroit possible pour vivre et faire œuvre.

Il serait sans doute prétentieux de comparer ce moment à celui de Montparnasse ou de la première École de Paris. Et pourtant, on retrouve certains gestes : des artistes qui quittent leur ville d'origine pour s'ancrer dans une capitale culturelle qui ne l'est plus tout à fait, mais qui le redevient peut-être autrement. À Poush, beaucoup d'artistes viennent aujourd'hui d'Amérique latine, d'Europe centrale, du Maghreb, tous les continents y sont représentés...mais aussi de plus en plus de Londres, Berlin ou New York, ce qui, il y a peu, aurait semblé à rebours de toute logique. Ces allers-retours géographiques racontent une chose : Paris recommence à parler une langue artistique plurielle. Et si cette langue n'est pas nouvelle, elle est à nouveau vivante.

Et puis il faut bien le dire : Paris ne s'arrête plus au périphérique. C'est une évidence pour les artistes, mais pas encore pour tout le monde. Quatre-Chemins, ce quartier à cheval entre Aubervilliers et Pantin, à cinq minutes à pied du

boulevard périphérique, reste pour beaucoup un endroit « trop loin ». Un angle mort de la carte mentale parisienne. Pourtant, c'est là que les choses s'inventent.

Comme Montparnasse en son temps, quartier d'ateliers, de passages, de pauvreté et de fêtes, ces zones périphériques attirent aujourd'hui celles et ceux qui doivent composer avec les contraintes les plus immédiates : trouver de l'espace, de la lumière, des loyers possibles, et rester suffisamment près du centre pour que le monde de l'art daigne s'y aventurer. Ce sont souvent les artistes qui s'y installent les premiers. Non pas pour embellir ou « dialoguer », comme on le dit parfois un peu vite, mais par nécessité, parce que ce sont les rares endroits encore accessibles, encore un peu souples, encore assez flous pour qu'on puisse y fabriquer autant qu'y transgresser.

Mais ce sont aussi, très souvent, ces artistes qui sont capables d'ouvrir. D'écouter. De tisser. Ils ne traversent pas les quartiers en regardant leurs pieds ou en fermant les vitres. Ils posent leurs ateliers dans des lieux que d'autres fuient, ils y vivent, y travaillent, y laissent des traces. Ils ne sont pas là pour sauver, ni pour s'imposer, mais pour faire, et peut-être, en faisant, pour rendre ces lieux un peu plus visibles, un peu plus poreux. Ce ne sont pas des aménageurs du territoire. Ce sont des flibustiers attentifs. Des équilibristes, qui avancent sur la faille, toujours entre deux mondes, entre précarité et visibilité, entre isolement et mise en réseau. Et parfois, dans cet interstice, quelque chose de rare advient : une rencontre juste, une forme inédite, une œuvre qui naît à la bonne distance.

Poush, dans ce contexte, n'est ni un manifeste, ni un modèle. C'est un lieu en mouvement, un projet collectif sans mot d'ordre, une sorte de village de béton et de verre où chacun vient avec ses pratiques, ses urgences, ses silences. Ce n'est pas un collectif à proprement parler, c'est une cohabitation choisie. Un voisinage artistique. Certains s'y croisent sans se parler, d'autres s'épaulent, d'autres encore s'y rencontrent pour ne plus se quitter. C'est tout sauf homogène. Et c'est tant mieux.

Ce qui relie les artistes qui y travaillent, c'est peut-être moins une esthétique commune qu'une volonté partagée d'inscrire leur travail dans le présent, un présent instable, traversé de conflits,

d'éco-anxiétés, de replis identitaires mais aussi de nouveaux désirs d'alliance, d'attention, de soin. Leurs œuvres ne répondent pas à une école, mais elles témoignent toutes d'un même attachement à faire. À faire avec ce qu'on a, avec ce qui nous entoure, avec ce qu'on est. Elles ne cherchent pas à impressionner, elles cherchent à tenir. Et parfois, ça suffit.

Dans les couloirs de Poush, dans ces espaces d'expositions, dans les grandes pièces partagées, dans les étages lumineux ou les recoins moins visibles, les gestes se répètent. On entend le son sourd d'une performance en préparation, on croise des œuvres inachevées, des mots échangés entre deux portes, des silences habités. On s'entraide. On doute à voix haute. On expose, aussi. On invite des commissaires, des critiques, des voisins et des curieux. C'est une vie d'atelier, mais à grande échelle. Une sorte de territoire artistique en suspension, entre friche et fabrique, entre solitude et effervescence.

Ce dialogue avec les artistes de l'École de Paris proposé par la galerie HELENE BAILLY n'est donc pas une mise en parallèle stricte, ni une relecture nostalgique. C'est une manière sensible de faire apparaître des filiations souples, des résonances non préméditées. Il y a dans cette exposition quelque chose de l'ordre de la conversation discrète. Comme si, à travers les décennies, certains regards, certaines postures, certains silences même, faisaient écho. Il ne s'agit pas ici d'égaliser les anciens. Il s'agit de les regarder dans les yeux, sans fard, et de leur tendre ce que l'on est devenu.

Les artistes de Poush ne cherchent pas à rejoindre une école. Ils ne prétendent à aucune appartenance. Mais ils s'inscrivent, sans doute, dans une certaine continuité : celle des lieux où l'art se fait à plusieurs, dans la poussière des chantiers et le frottements du réel. Ce sont des artistes du présent, qui œuvrent sans attendre la reconnaissance, mais qui savent l'importance de l'entourage, de la lumière, du territoire. Aubervilliers, en ce sens, n'est pas un simple décor : c'est un acteur du projet, une ville poreuse et accueillante, pleine de tensions et d'hospitalités, qui participe elle aussi à l'écriture de cette scène collective.

Poush et la multitude de lieux qui foisonnent aux alentours ne sont pas des utopies. Ce sont des lieux réels, avec leurs complexités, leurs contraintes, leur fragilités. Mais c'est peut-être ce qui fait notre force :

nous ne promettons rien, nous tentons de rendre possible. Nous ne dictons pas, nous accueillons. Et cela suffit parfois à ce que quelque chose se mette en marche.

Une école de Paris contemporaine, donc ? Ce n'est pas à nous de le dire. Mais peut-être à ceux qui, en entrant dans cette exposition, percevront ce que cela peut vouloir dire, aujourd'hui, de créer ensemble dans ce grand Paris, depuis ses marges, et malgré tout.

Yvannoé Kruger
Directeur de Poush

Yvannoé Kruger est commissaire d'exposition et directeur de Poush. Formé à l'University of the Arts London (LCC et Central Saint Martins), il conçoit son rôle comme celui d'un accompagnateur attentif et engagé, soucieux de créer des contextes fertiles pour les artistes. Il rassemble autour d'eux des personnes qui observent, écrivent, transmettent, expérimentent — faisant se croiser pratiques, voix et matériaux. Entre soutien et déplacement, il provoque des situations où l'art s'éprouve, se transforme et s'ouvre à d'autres formes de récits ou de réception.

Après une première trajectoire dans la réalisation de fictions et de documentaires, il rejoint en 2011 le Palais de Tokyo, où il travaille jusqu'en 2015 sur une programmation dense mêlant performances, installations et festivals — au plus près de la scène émergente et de ses zones d'invention.

En 2018, avec Manifesto, il est à l'initiative de l'Orfèverie dans l'ancienne usine Christoffe à Saint-Denis, réunissant plusieurs figures majeures de la scène contemporaine française. Depuis 2020, il accompagne et oriente le développement de Poush, un lieu en constante réinvention devenu en quelques années un acteur structurant de la scène artistique. Installé aujourd'hui dans une ancienne usine de parfums à Aubervilliers, Poush accueille plus de 270 artistes de plus de 30 nationalités. C'est un espace de travail, de recherche et d'exposition, mais aussi un terrain de rencontres entre démarches, territoires et sensibilités.

Commissaire de plus d'une trentaine d'expositions en France et à l'international, il a mené ses projets dans des lieux tels que le Château La Coste, le Zhi Art Museum (Chengdu), la Collection Lambert, la Monnaie de Paris, le Théâtre National de Chaillot, le Grand Palais, le Pavillon Vendôme, ou encore dans le cadre de Nuit Blanche. Son travail interroge le rôle que peuvent jouer les artistes dans une société en transformation — et les formes que prend la présence de l'art dans les espaces publics, institutionnels ou sensibles.

Il est régulièrement invité à intervenir dans des conférences, séminaires ou jurys pour des institutions telles que l'EHESS, les Beaux-Arts de Paris, La Sorbonne, le Ministère de la Culture, Penninghen, Sciences Po ou la SGP. En 2024-2025, il a présidé les Rencontres Carré sur Seine.

It's not about replaying history

This is not about replaying history, still less about claiming it. But it is about acknowledging that a certain spirit, of movement, permeability, and attentiveness to others, seems, in certain places, to be haunting the walls once again.

At Poush, for some time now, we've observed a quiet but telling phenomenon: artists from far away, and sometimes from just nearby, are settling in Paris. Not as a strategic career move, but by following an instinct. Until recently, movement seemed to flow in the opposite direction: to Berlin, London, New York, or some tropical elsewhere. But today, a shift is taking place. Paris is becoming desirable again, not in any spectacular sense, but in something more underground, more organic. There's a sense that the city, with all its density, rough edges, and margins, is once again a possible place to live and make art.

It would be pretentious to draw a direct comparison to Montparnasse or the original École de Paris. And yet, familiar gestures are reappearing: artists leaving their home cities to anchor themselves in a cultural capital that is no longer quite what it was, but might be becoming something else again. At Poush, many artists now come from Latin America, Central Europe, the Maghreb, every continent is represented. Increasingly, they also come from London, Berlin, or New York, a reversal of expectations that would have seemed unlikely just a few years ago. These geographic round-trips suggest one thing: Paris is once again speaking a plural artistic language. And while that language is not new, it is alive again.

And let's be honest: Paris no longer ends at the périphérique. Artists know this, it's obvious to them, but not everyone sees it yet. Quatre-Chemins, the neighborhood straddling Aubervilliers and Pantin, just a five-minute walk from the ring road, remains "too far" for many,

a blind spot on the mental map of the city. Yet it is precisely there that new things are being invented. Like Montparnasse in its day, a neighborhood of studios, passageways, poverty, and revelry, these peripheral zones now draw those who must contend with the most immediate constraints: space, light, affordable rent, and proximity to the center, just close enough for the art world to dare venture out. Often, it is artists who arrive first, not to beautify, not to "dialogue" in the simplistic sense, but out of necessity, because these are the few places still accessible, still somewhat flexible, still undefined enough to create, and transgress.

But it is also often these very artists who are able to open things up. To listen. To weave connections. They don't move through neighborhoods with their heads down or windows shut. They set up studios in places others avoid. They live there, work there, leave traces there. They're not there to save or impose, but simply to make, and in doing so, perhaps make these places a little more visible, a little more porous. They are not urban planners. They are attentive marauders, tightrope walkers navigating the fault line, between precarity and visibility, between isolation and interconnectedness. And sometimes, in that interstice, something rare happens: a true encounter, a new form, a work that emerges at just the right distance.

Poush, in this context, is neither a manifesto nor a model. It is a place in motion, a collective project without a fixed dogma, a kind of concrete-and-glass village where everyone brings their own practices, urgencies, and silences. It's not a collective, strictly speaking, it's a chosen coexistence, an artistic neighborhood. Some artists pass each other without speaking; others offer support; still others meet and never part. It is anything but homogeneous, and that's a good thing.

What connects the artists working here is perhaps less a shared aesthetic than a shared desire to root their work in the present, a present marked by instability, conflict, eco-anxiety, and identity withdrawal, but also by new desires for care, connection, and attention. Their works don't claim a school or movement, but they all testify to a shared commitment: to making. Making with what we have, with what surrounds us, with who we are. They don't seek to impress; they seek to persist. And sometimes, that's enough. In the corridors of Poush, in the exhibition spaces,

the large shared studios, the bright floors and quiet corners, gestures repeat. You hear the muffled sounds of a performance in progress; encounter unfinished works; exchange a few words between two doors; feel the presence of inhabited silences. There is mutual support. Doubt is shared out loud. There are exhibitions, too. Curators are invited, critics, neighbors, the curious. It's a studio life, but on a large scale. A kind of artistic territory in suspension, somewhere between a wasteland and a workshop, between solitude and collective effervescence.

The dialogue with the artists of the École de Paris, as proposed by the HELENE BAILLY gallery, is not a strict parallel, nor a nostalgic rereading. It is a sensitive way of revealing loose filiations, unplanned resonances. This exhibition offers something like a quiet conversation, as if, across the decades, certain gazes, gestures, even silences echoed one another. It is not a matter of measuring up to the past. It is a matter of looking it in the eye, and offering what we've become.

The artists at Poush do not seek to join a school. They make no claims to belonging. But they do fit, perhaps, into a certain continuity: that of places where art is made collectively, in the dust of construction and the friction of the real. These are artists of the present, who work without waiting for recognition, but who know the value of support, light, and place. Aubervilliers, in this sense, is not just a backdrop, it is an active player in the project: a porous, welcoming city, full of tension and hospitality, which contributes to the writing of this shared scene.

Poush, and the growing constellation of surrounding art spaces, are not utopias. They are real places, with complexities, constraints, and fragilities. But perhaps that is where their strength lies: we don't promise anything, we try to make things possible. We don't dictate, we welcome. And sometimes, that's enough to set something in motion. A contemporary École de Paris, then? That's not for us to decide. But perhaps for those who, upon entering this exhibition, will sense what it might mean, today, to create together in the Greater Paris, from its margins, and in spite of everything.

Yvannoé Kruger

Director of Poush

Yvannoé Kruger is a curator and the director of Poush. Educated at the University of the Arts London (LCC and Central Saint Martins), he sees his role as that of a committed and attentive facilitator, dedicated to creating fertile conditions for artists. Around them, he gathers individuals who observe, write, transmit, and experiment—bringing together diverse practices, voices, and materials. Balancing support with disruption, he generates situations in which art can be experienced, transformed, and opened up to new narratives and modes of reception.

Following an initial path in fiction and documentary filmmaking, Kruger joined the Palais de Tokyo in 2011, where he worked until 2015 on a dynamic program that integrated performances, installations, and festivals—always close to emerging scenes and zones of invention.

In 2018, in collaboration with Manifesto, he initiated L'Orfèverie in the former Christofle silver factory in Saint-Denis, bringing together several major figures of the French contemporary art scene. Since 2020, he has led the development of Poush, a constantly evolving space that has quickly become a major force in the French art ecosystem. Now based in a former perfume factory in Aubervilliers, Poush hosts over 270 artists from more than 30 nationalities. It functions as a space for creation, research, and exhibition, and also as a meeting ground for artistic approaches, geographies, and sensibilities.

Kruger has curated more than thirty exhibitions in France and abroad, in venues such as Château La Coste, the Zhi Art Museum (Chengdu), the Collection Lambert, Monnaie de Paris, Théâtre National de Chailot, the Grand Palais, Pavillon Vendôme, and Nuit Blanche. His curatorial work explores the role artists can play in a transforming society—and the forms art can take in public, institutional, and intimate spaces.

He is frequently invited to speak at conferences, seminars, and juries for institutions such as EHESS, Beaux-Arts de Paris, La Sorbonne, the Ministry of Culture, Penninghen, Sciences Po, and the Grand Paris public institution (SGP). In 2024–2025, he served as president of the Rencontres Carré sur Seine.



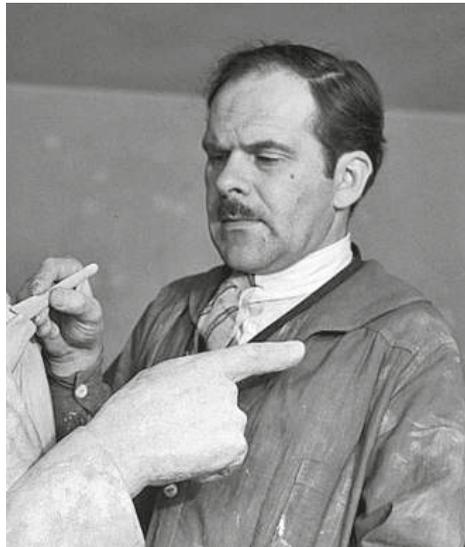
ŒUVRES EXPOSÉES EXHIBITED ARTWORKS

Alexandre

Archipenko

1887

1964



Alexandre Archipenko dans son atelier, 1937.
© UCLA Library Digital Collections.

Né à Kiev en 1887, Archipenko commence des études aux Beaux-Arts de sa ville natale avant de les quitter pour suivre sa propre voie. Curieux des mouvements d'avant-garde européens, il arrive à Paris en 1908 où il s'installe rapidement à La Ruche, haut lieu de l'art moderne dans le quartier de Montparnasse. Dans cet atelier collectif bouillonnant de jeunes artistes français et étrangers, il découvre le cubisme, le fauvisme et les expérimentations plastiques qui marquent la capitale.

Alexandre Archipenko s'impose rapidement comme un pionnier de la sculpture cubiste, transposant dans le volume les recherches que Picasso et Braque mènent en peinture. À Paris, il fréquente les cercles d'avant-garde, expose au Salon des Indépendants et ouvre un atelier-école rue Départ, dans Montparnasse, où il forme à sa vision révolutionnaire de la sculpture. Il est l'un des premiers à intégrer le vide comme élément sculptural et à combiner des matériaux inattendus, faisant de la figure humaine un terrain d'abstraction.

Membre à part entière de l'École de Paris, Archipenko a renouvelé les bases mêmes de la sculpture moderne. Son séjour à Montparnasse, interrompu par la guerre et l'exil, reste fondateur. Il quitte l'Europe pour les États-Unis en 1923 et s'y établit définitivement. Son influence est immense, non seulement dans la sculpture mais aussi dans les arts appliqués et l'enseignement artistique du XXe siècle.

Born in Kyiv in 1887, Alexandre Archipenko began his studies at the Fine Arts Academy of his hometown but soon left to pursue his own path. Fascinated by the European avant-garde, he arrived in Paris in 1908 and quickly settled at La Ruche, a vibrant hub of modern art in the Montparnasse district. In this collective studio teeming with young French and foreign artists, he discovered cubism, fauvism, and the plastic experiments defining the Parisian scene.

Archipenko swiftly established himself as a pioneer of Cubist sculpture, translating into three dimensions the pictorial explorations of Picasso and Braque. In Paris, he moved within avant-garde circles, exhibited at the Salon des Indépendants, and opened his own studio-school on rue Départ in Montparnasse, where he trained others in his revolutionary approach to sculpture. He was among the first to incorporate voids as sculptural elements and to combine unexpected materials, turning the human figure into a site of abstraction.

As a full-fledged member of the École de Paris, Archipenko fundamentally reshaped modern sculpture. Though his time in Montparnasse was disrupted by war and eventual exile, it proved foundational. He left Europe for the United States in 1923, where he settled permanently. His influence extended far beyond sculpture, leaving a lasting mark on applied arts and 20th century art education.

Cat. 1
Deux Figures, 1949
Signé et situé en bas à gauche: Archipenko; NY
Encre de Chine sur papier
57,5 x 35,5 cm / 22 5/8 x 14 in.



Valentina

Canseco

Née en
1985



Valentina Canseco.
© Luc Braquet.

L'œuvre de Valentina Canseco, née en 1985, parcourt la peinture, la sculpture et l'installation dans une exploration complexe de la notion de paysage. Elle joue sur la polysémie du mot pour nous convier à arpenter des territoires intérieurs et physiques, matériels et immatériels. Son grand triptyque *Chimère* (cf. Cat. 4, p.44), réalisé en 2024, se place à la croisée des chemins entre formes aquatiques et formes féminines, comme pour chercher une possible synthèse entre l'être et le monde.

On rencontre également, dans ses recherches, une véritable passion de la couleur. Nourrie de références diverses, des cultures latino-américaines à l'abstraction minimale de la seconde moitié du XX^e siècle, sa peinture interroge les possibilités symboliques, esthétiques et affectives de la couleur, comme un retour aux racines même du médium. Elle les renouvelle pour finalement atteindre une expression chromatique presque musicale, un jeu d'harmonies qui évoque autant la composition picturale que la partition symphonique.

Vibrante, l'œuvre cherche à incarner ce qu'il y a au-delà de la matière, un substrat spirituel que Valentina retrouve dans la figure mythologique de la chimère. La sculpture *Un Reflet Derrière Une Chimère 4* (cf. Cat. 3, p.43), revendique l'héritage d'une puissance féminine qui traverse les âges et réconcilie la fragilité du verre et la résistance de l'acier. Quand la lumière rencontre le verre et projette son reflet dans l'espace, les formes dansent, apparaissent ou disparaissent. Alors la chimère se métamorphose sous nos yeux, parcourt le seuil qui sépare l'être du symbole.

Qu'ils se manifestent en peinture ou dans l'espace, les paysages de Valentina Canseco témoignent d'une attention particulière portée à l'invisible et d'une posture profondément contemporaine : la perception du paysage comme entrelacement d'un espace physique et d'un substrat intellectuel, culturel, spirituel.

The work of Valentina Canseco, born in 1985, spans painting, sculpture, and installation, engaging in a complex exploration of the notion of landscape. Playing on the word's many meanings, she invites us to traverse inner and outer terrains, both material and immaterial. Her large triptych *Chimère* (see. Cat. 4, p. 44), created in 2024, stands at the crossroads of aquatic forms and feminine silhouettes, seeking a possible synthesis between the being and the world.

A true passion for color runs through her research. Drawing on a wide range of influences, from Latin American cultures to minimalist abstraction of the late 20th century, her painting investigates the symbolic, aesthetic, and emotional potential of color, returning to the very roots of the medium. Valentina renews these foundations to arrive at an almost musical chromatic expression, a play of harmonies that evokes both pictorial composition and symphonic scores.

Her vibrant work seeks to embody what lies beyond matter, a spiritual substratum that Valentina evokes through the mythological figure of the chimera. *Un Reflet Derrière Une Chimère 4* (see Cat. 3, p. 43) embraces the legacy of feminine power that transcends time, reconciling the fragility of glass with the strength of steel. When light hits the glass and casts its reflection into space, forms appear to dance, emerging and disappearing. The chimera, then, metamorphoses before our eyes, moving across the threshold between being and symbol.

Whether on canvas or in space, Valentina Canseco's landscapes reveal a deep sensitivity to the invisible, and express a profoundly contemporary perspective: the perception of landscape as an interweaving of physical space and an intellectual, cultural, and spiritual substratum.

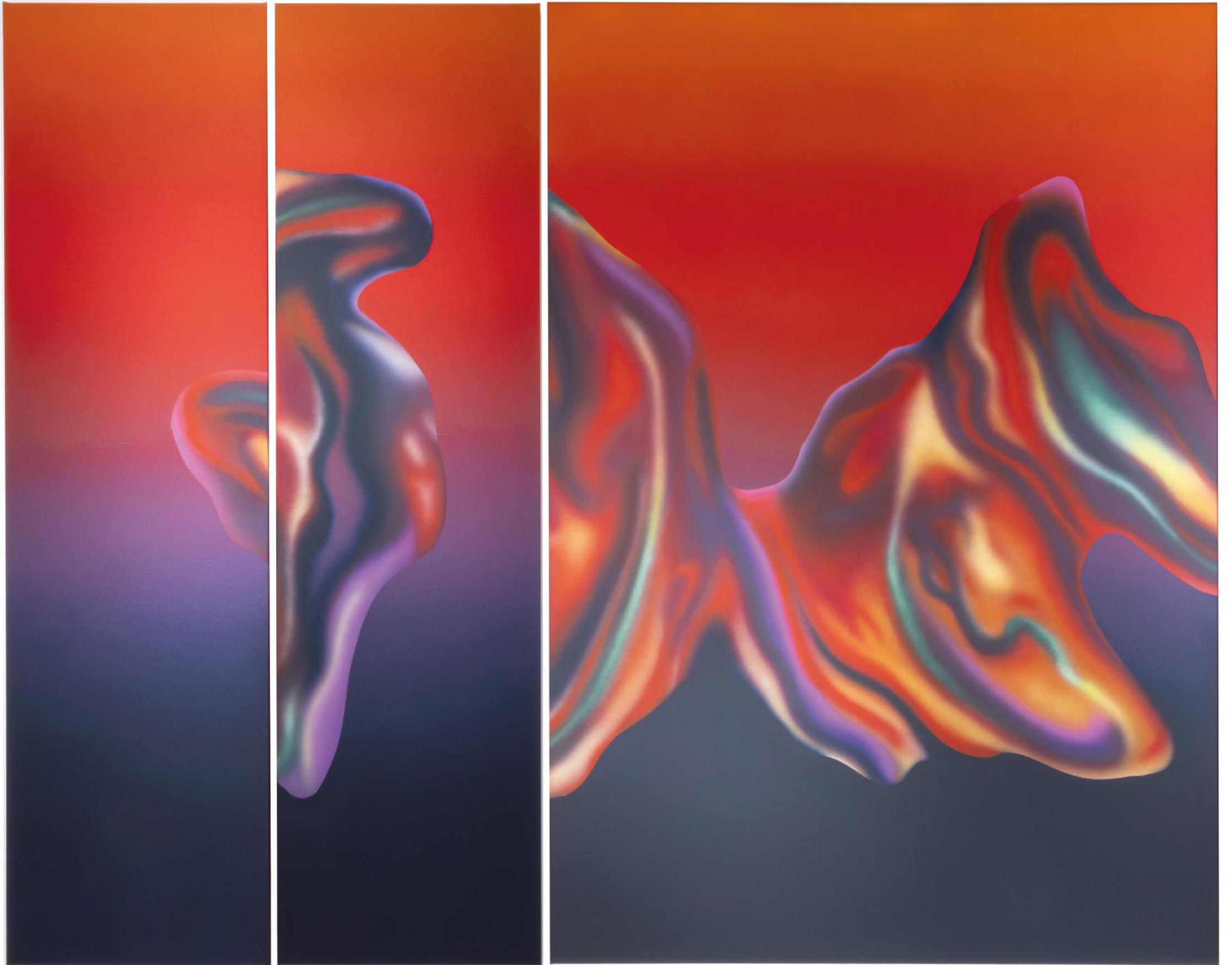


Cat. 2
Un Reflet Derrière Une Chimère, 2024
Acrylique sur toile
18 x 14 cm / 7 1/8 x 5 1/2 in.



Cat. 3
Un Reflet Derrière Une Chimère 4, 2024
Verre, feuille de cuivre, étain et acier brossé
185 x 160 x 100 cm / 72 7/8 x 63 x 39 3/8 in.

Cat. 4
Chimère, 2024
Acrylique sur toile
Tryptique
45 x 114 cm / 17 3/4 x 44 7/8 in.
45 x 114 cm / 17 3/4 x 44 7/8 in.
162 x 114 cm / 63 3/4 x 44 7/8 in.



Marc

Chagall

1887

1985



Marc Chagall dans son atelier,
4, villa Eugène Manuel, 1937-1939.
© DR, Archives Marc et Ida Chagall, Paris.

Né en 1887 à Vitebsk, dans l'Empire russe (aujourd'hui en Biélorussie), Marc Chagall grandit dans une famille juive modeste et profondément ancrée dans les traditions hassidiques. Après des études à Saint-Petersbourg, il rêve d'une capitale artistique où il pourrait libérer sa peinture des conventions académiques. Il s'installe alors à Paris en 1911, au moment où la ville est le foyer mondial de l'avant-garde. Logé à La Ruche, il découvre avec fascination le fauvisme et le cubisme.

La Ruche devient pour Chagall un véritable foyer d'influences. Il y côtoie des figures comme Fernand Léger ou Amedeo Modigliani. Dans cet environnement foisonnant, il forge une œuvre profondément singulière : un langage visuel imaginaire, mêlant couleurs vibrantes, symbolisme et traditions culturelles. S'il ne s'identifie pleinement à aucun mouvement, il s'impose comme l'un des représentants les plus originaux de l'École de Paris cosmopolite et ouverte, où les frontières nationales et stylistiques sont en perpétuelle redéfinition.

Montparnasse restera pour Chagall un lieu formateur, même s'il est contraint de retourner en Russie en 1914 puis de s'exiler à plusieurs reprises au cours de sa vie. Il y revient après la guerre et y retrouve cette communauté d'artistes internationaux. Chagall reste une figure à part, fidèle à son imaginaire personnel. Les toiles de Chagall, peuplées de violonistes flottants et de villages suspendus dans le ciel, témoignent de la fécondité artistique née des ateliers de Montparnasse. Elles montrent également l'importance des couleurs locales liées à sa vie d'ailleurs, illustrant ainsi combien, pour les artistes de Montparnasse, les éléments de leur origine et de leur vécu personnel nourrissent leur peinture.

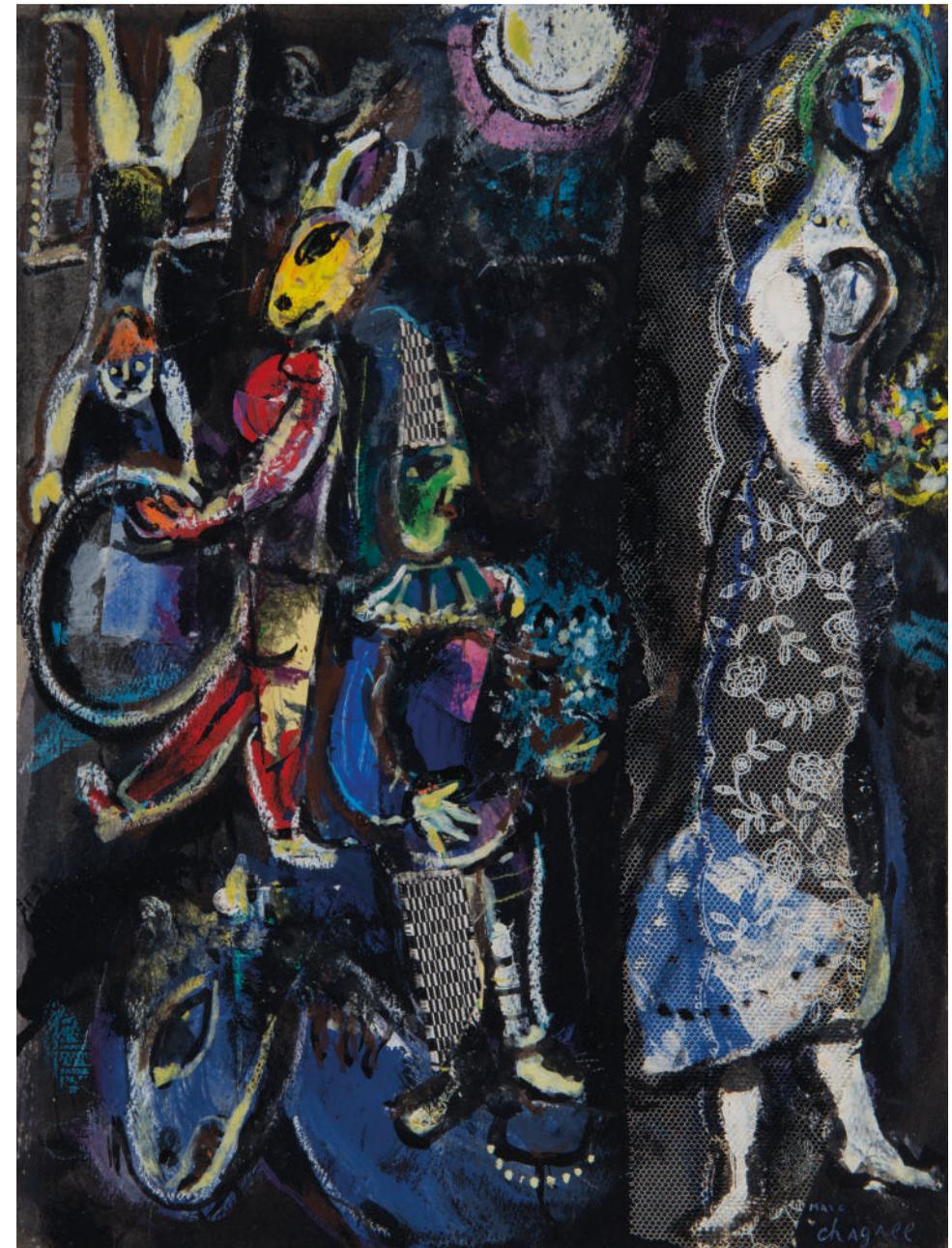
Born in 1887 in Vitebsk, then part of the Russian Empire (now Belarus), Marc Chagall grew up in a modest Jewish family deeply rooted in Hasidic traditions. After studying in Saint Petersburg, he began to dream of a great artistic capital where he could free his painting from academic conventions. In 1911, he moved to Paris, then the global epicenter of the avant-garde. He settled at La Ruche, and he discovered Fauvism and Cubism with fascination.

La Ruche became a true wellspring of inspiration for Chagall, where he encountered figures like Fernand Léger and Amedeo Modigliani. Immersed in this vibrant environment, he developed a profoundly unique body of work: a visual language of imagination blending vibrant colors, symbolism, and cultural traditions. Though he never fully aligned himself with any one movement, he emerged as one of the most original figures of the cosmopolitan and open École de Paris, where national and stylistic boundaries were constantly being redefined.

Montparnasse remained a formative place for Chagall, even though he was forced to return to Russia in 1914 and went into exile several times throughout his life. He came back after the war and reunited with the international community of artists. Chagall stood apart, always faithful to his personal imagination. His canvases, populated by floating violinists and villages suspended in the sky, attest to the artistic vitality born from the Montparnasse studios. They also reflect the importance of the local colors tied to his life elsewhere, illustrating how, for the artists of Montparnasse, their origins and personal experiences deeply nourished their art.



Cat. 5
Esquisse pour *Commedia dell'Arte*, 1958
Signé en bas à droite: Chagall Marc
Gouache, pastel et mine de plomb sur papier
32,6 x 50 cm / 12 7/8 x 19 5/8 in.



Cat. 7
 Collage D'Après *Les Jeux Du Cirque*, 1976
 Cachet de la succession Marc Chagall en bas à droite
 Répertoire dans l'inventaire de la succession sous le n°C.86 au verso
 Encre de Chine, gouache, craie, huile et tissus collés sur papier
 32 x 24 cm / 12 5/8 x 9 1/2 in.

Cat. 6
L'Oiseau À La Branche De Vigne Au-Dessus De La Baie Animée, 1961
 Signé en bas à gauche: MC
 Lavis d'encre de Chine, gouache et graphite sur papier Japon
 96 x 62 cm / 37 3/4 x 24 3/8 in.

Robert

Delaunay

1885

1941



Robert Delaunay.
© www.adoc-photos.com.

Né à Paris en 1885, Robert Delaunay commence très jeune une carrière artistique autodidacte, après un bref passage dans un atelier de décor de théâtre. Il expose dès ses 20 ans aux Salons d'avant-garde, dont le Salon des Indépendants, et s'insère rapidement dans les cercles artistiques parisiens qui préfigurent les avant-gardes du XX^e siècle. Il travaille dans différents ateliers à Paris et dans la région parisienne, notamment à Belleville, puis dans un atelier personnel à Montparnasse, sans pour autant être un résident de lieux collectifs comme La Ruche. Toutefois il partage l'élan d'expérimentation qui anime Montparnasse et l'École de Paris, aux côtés d'artistes venus du monde entier.

À partir de 1910, il s'affranchit du cubisme pour développer un style net, basé sur la couleur et le dynamisme des formes: c'est la naissance de l'orphisme, un mouvement qu'il élabore avec sa femme Sonia Delaunay. Ensemble, ils explorent la puissance de la couleur, la lumière, le mouvement dans une peinture tournée vers la modernité urbaine: la Tour Eiffel, les fenêtres, la ville en mutation deviennent des motifs récurrents. Son atelier devient un véritable laboratoire de lumière et de rythme visuel, où se croisent peintres, poètes et musiciens.

Parfois en marge des regroupements d'artistes étrangers qu'on associe directement à l'École de Paris, Robert Delaunay en partage l'esprit de recherche et de liberté, et joue un rôle crucial dans la reconnaissance de l'art abstrait en France. Sa peinture vibrante marque un tournant dans l'abstraction lyrique et influence profondément les avant-gardes européennes.

Born in Paris in 1885, Robert Delaunay began his artistic career at a very young age as a self-taught painter, following a brief stint in a theatrical set design studio. By the age of 20, he was already exhibiting at avant-garde Salons, including the Salon des Indépendants, and quickly integrated into the Parisian artistic circles that foreshadowed the 20th-century avant-garde. He worked in various studios across Paris and its suburbs, including Belleville, and later maintained a personal studio in Montparnasse, though he was never a resident of communal spaces like La Ruche. However, he fully shared the spirit of experimentation that animated Montparnasse and the École de Paris, alongside artists from across the globe.

Starting in 1910, he broke away from Cubism to develop a distinct style based on color and the dynamism of form, this marked the birth of Orphism, a movement he developed alongside his wife, Sonia Delaunay. Together, they explored the power of color, light, and movement in a form of painting oriented toward urban modernity: the Eiffel Tower, windows, and the transforming cityscape became recurring motifs. Delaunay's studio evolved into a true laboratory of light and visual rhythm, where painters, poets, and musicians converged.

At times on the periphery of the artist collectives typically associated with the School of Paris, Robert Delaunay nonetheless shared their spirit of experimentation and freedom, playing a crucial role in the recognition of abstract art in France. His vibrant painting marked a turning point in lyrical abstraction and had a profound influence on the European avant-garde.

Cat. 8
Portrait De Madame Jacques Heim, circa 1926-1927
Huile sur toile d'origine
129,5 x 96,5 cm / 51 x 38 in.



Léonard-Tsuguharu

Foujita

1886

1968



Léonard-Tsuguharu Foujita, 1922.
© Man Ray.

Né à Tokyo en 1886, Léonard-Tsuguharu Foujita arrive à Paris en 1913 après des études aux Beaux-Arts de Tokyo. Rapidement, il s'installe à Montparnasse, attiré par la liberté artistique et la vie bohème qui y règnent. Dès son arrivée, il intègre les cercles de la jeune avant-garde : il fréquente La Ruche, où logent de nombreux artistes étrangers et se lie d'amitié avec Modigliani, Kisling et d'autres figures emblématiques de l'École de Paris.

Foujita développe un style immédiatement reconnaissable, mêlant raffinement japonais et modernité occidentale. Dans son atelier de la rue Delambre puis dans d'autres adresses du quartier, il travaille avec une grande minutie, créant des toiles aux couleurs douces, souvent réalisées sur fond blanc laiteux. Il devient célèbre dans les années 1920 pour ses portraits de femmes, ses nus et ses chats, qui séduisent alors le Tout-Paris. Grâce à son élégance singulière, son allure excentrique et son immense talent, il devient l'un des artistes les plus en vue de Montparnasse.

Son œuvre, profondément personnelle, ne se cantonne à aucun courant, bien qu'elle traverse les influences du symbolisme et de l'art déco. Il quitte la France pendant la Seconde Guerre mondiale, mais y revient ensuite et obtient la nationalité française. Jusqu'à la fin de sa vie, Foujita restera fidèle à cette ville qui l'avait révélée. Il repose aujourd'hui à Reims, dans une chapelle qu'il a lui-même décorée.

Born in Tokyo in 1886, Léonard-Tsuguharu Foujita arrived in Paris in 1913 after studying at the Tokyo School of Fine Arts. He quickly settled in Montparnasse, drawn by the artistic freedom and bohemian spirit that flourished there. From the outset, he became part of the young avant-garde, staying at La Ruche, home to many foreign artists, and forming friendships with Modigliani, Kisling, and other key figures of the École de Paris.

Foujita developed a highly distinctive style that seamlessly blended the refined aesthetics of Japanese tradition with the bold innovations of Western modernity. Working in his studio on rue Delambre and later in other Montparnasse locations, he painted with remarkable precision, creating works in soft, muted tones often laid upon his signature milky white backgrounds. His portraits of women, delicate nudes, and stylized cats captivated the Parisian art world of the 1920s. With his refined elegance and exceptional talent, Foujita became one of the most iconic figures of the Montparnasse art scene.

His work, deeply personal, does not adhere to any one movement, although it intersects with the influences of Symbolism and Art Deco. He left France during the Second World War but later returned and obtained French citizenship. Until the end of his life, Foujita remained loyal to the city that had first revealed his talent. He is buried in Reims, in a chapel he personally decorated.

Cat. 9
Jeune Fille, Les Mains Jointes
Signé en bas au centre : L. Foujita
Encre de Chine et lavis d'encre de Chine estompé, aquarelle sur papier
37 x 24,5 cm / 15 x 9 5/8 in.





Cat. 10
Portrait De Youki, 1926
 Signé et daté en bas à gauche: Foujita; 1926
 Crayon sur papier
 22 x 31 cm / 8 5/8 x 12 1/4 in.



Cat. 11
Projet De Maquillage Pour Une Journée De Printemps, 1926
 Signé et daté en bas à droite: Foujita; 16 février 1926
 Titré en bas au centre: Projet de maquillage pour
 « Une journée de printemps »
 Gouache, encre de Chine, collage végétal sur papier
 53 x 36 cm / 20 7/8 x 14 1/8 in.

Moïse

Kisling

1881

1953



Moïse Kisling, 1916.

Moïse Kisling naît en 1891 à Cracovie, alors sous domination austro-hongroise. Il étudie à l'Académie des Beaux-Arts de sa ville natale avant de rejoindre Paris en 1910, à tout juste 19 ans, attiré par la promesse de liberté artistique et l'effervescence des avant-gardes. Il s'installe rapidement dans le quartier de Montparnasse, centre de gravité pour les artistes venus du monde entier.

À Montparnasse, Kisling fréquente les cafés, les galeries et les ateliers de La Ruche, où il croise Chagall, Modigliani ou Léger. Il participe pleinement à cette communauté soudée d'artistes étrangers, souvent marginaux, et riches d'influences culturelles variées. Loin des ruptures radicales du cubisme, Kisling développe un style figuratif très personnel, reconnaissable par ses portraits de femmes au regard lointain, ses nus sensuels et ses natures mortes aux couleurs denses.

Très apprécié dès les années 1920, notamment par les collectionneurs et les galeristes, Kisling reste fidèle à Montparnasse, où il travaille jusqu'à son exil pendant la Seconde Guerre mondiale. De confession juive, il fuit la France pour rejoindre les Etats-Unis, où il épouse une américaine et connaît aussi des succès en exposant au Whitney. Après la guerre, il retourne en France et au Montparnasse. Figure attachante et sociable, il devient une sorte de pilier du quartier, entre bohème et élégance. Son œuvre, ancrée dans la tradition mais nourrie par la modernité parisienne, incarne l'esprit de cette école.

Moïse Kisling was born in 1891 in Kraków, then under Austro-Hungarian rule. He studied at the Academy of Fine Arts in his hometown before moving to Paris in 1910, at just 19 years old, drawn by the promise of artistic freedom and the vibrant energy of the avant-garde. He quickly settled in the Montparnasse district, which had become a magnetic hub for artists from around the world.

In Montparnasse, Kisling became a familiar presence in cafés, galleries, and the studios of La Ruche, where he mingled with artists like Chagall, Modigliani, and Léger. He was an active part of this close-knit community of foreign artists, often seen as outsiders and rich in diverse cultural influences. While he distanced himself from the radical breaks of Cubism, Kisling developed a deeply personal figurative style, recognizable by his portraits of distant-gazed women, sensual nudes, and richly colored still lifes.

By the 1920s, he had gained considerable acclaim, especially among collectors and gallerists, and remained loyal to Montparnasse, working there until his exile during World War II. As a Jewish artist, Kisling fled France and found refuge in the United States, where he married an American woman and achieved further success, notably exhibiting at the Whitney Museum. After the war, he returned to France and to Montparnasse. Known for his charm and sociability, Kisling became a kind of local fixture, a blend of bohemian spirit and refined elegance. His work, rooted in tradition yet shaped by the modernity of Paris, reflects the spirit of this school.



Cat. 12
Jeune Femme Assise Se Coiffant, 1918
Signé et daté en bas à droite: Krieger; 1918
Contresigné, situé et daté au dos: M. Krieger; Paris; mars; 1918
Huile sur toile d'origine
92 x 73 cm / 36 3/8 x 28 7/8 in.



Cat. 13
Bouquet De Fleurs, circa 1925
Signé en bas à gauche: Krieger
Huile sur toile d'origine
65 x 50 cm / 26 x 20 in.



Cat. 14
Grand Nu Allongé, 1928
Signé en bas à gauche: Kisling
Huile sur toile d'origine
72 x 100 cm / 28 3/8 x 39 3/8 in.



Cat. 15
Tulipes Sur Fond Nacré, circa 1928
Signé en bas à gauche: Kisling
Huile sur toile d'origine
55 x 38 cm / 21 5/8 x 15 in.



Cat. 16
Didi, 1936
Signé en bas à gauche: Kisling
Titré au dos: Didi
Huile sur toile d'origine
33 x 24 cm / 13 x 9 1/2 in.



Cat. 17
Nu Allongé, 1938
Signé en bas à droite: Kisling
Huile sur toile d'origine
38 x 55 cm / 15 x 21 5/8 in.



Cat. 18

MOÏSE KISLING & JOSEP LLORENS ARTIGAS

Plat Rond À Décor De Fleur, 1938

Signé en bas au centre: Kisling

Daté et numéroté au verso: 9-XI-1938; Aritgas; 3

Céramique peinte et émaillée

Diamètre: 35 cm / 13 3/4 in.



Cat. 19

MOÏSE KISLING & JOSEP LLORENS ARTIGAS

Mimosas, 1938

Signé en bas au centre: Kisling

Daté et numéroté au verso: 3-XI-1938; Aritgas; 4

Céramique peinte et émaillée

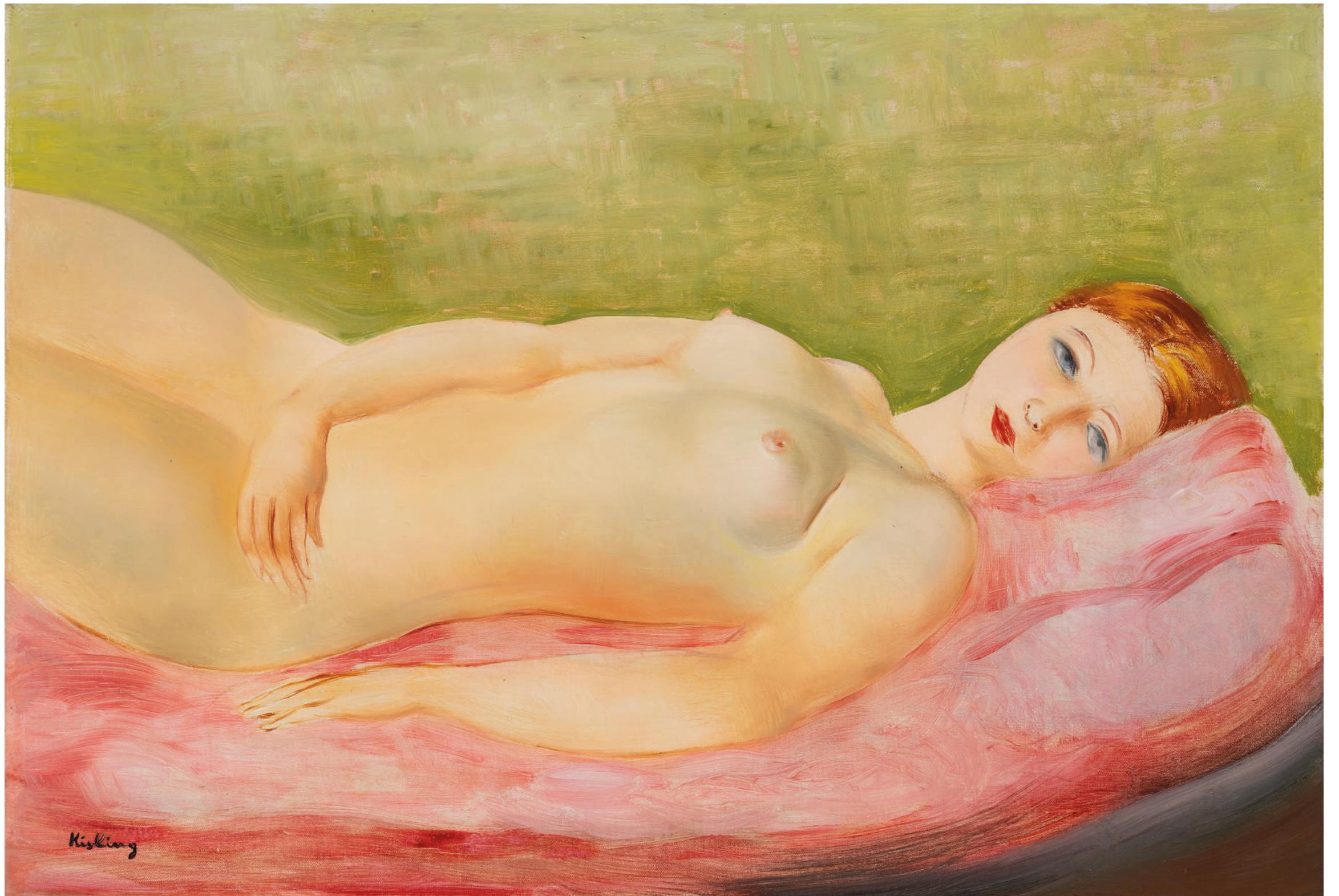
Diamètre: 35 cm / 13 3/4 in.



Cat. 20
Jonquilles, 1944
 Signé et dédié en bas à gauche: Kisling; à André Bernheim
 Situé et daté en bas à droite: New York; 1944
 Huile sur toile d'origine
 56 x 38 cm / 22 x 15 in.



Cat. 21
Bouquet De Fleurs Rouges, 1947
 Signé, situé et daté en haut à droite: Kisling; Sanary; 1947
 Huile sur toile d'origine
 42 x 28 cm / 16 1/2 x 11 in.



Cat. 22
Nu Étendu À La Couverture Rose, 1948
Signé en bas à gauche : Kisling
Inscription au crayon au verso
Huile sur toile d'origine
38 x 55 cm / 15 x 21 5/8 in.

Elemer

de Korody

1889

1918

Né en 1889, Elemer de Korody est formé en Hongrie dans un contexte marqué par le symbolisme et l'essor des courants modernistes. Il arrive à Paris déjà imprégné d'un certain goût pour la stylisation des formes et une forte sensibilité romantique. Une fois à Montparnasse, il découvre les grands mouvements d'avant-garde : le fauvisme et sa liberté chromatique, le cubisme en pleine évolution et l'expressionnisme dont il partage le besoin d'intensité émotionnelle. Ces influences se mêlent à son propre langage plastique, encore nourri de l'art hongrois de la fin-de-siècle.

Ses œuvres témoignent d'une quête d'équilibre entre forme et émotion, entre rigueur et poésie. Comme d'autres artistes de La Ruche, il cherche à exprimer, au travers de figures ou de paysages intérieurs, un sentiment d'exil et de quête identitaire.

La carrière d'Elemer de Korody est brutalement interrompue par sa mort prématurée en 1918, à seulement 29 ans. Il laisse derrière lui une œuvre peu documentée mais demeure une figure discrète et révélatrice de cette mémoire collective.

Born in 1889, Elemer de Korody was trained in Hungary in a cultural context shaped by Symbolism and the rise of modernist movements. He arrived in Paris already drawn to the stylization of form and imbued with a strong romantic sensibility. Once settled in Montparnasse, he discovered the major avant-garde movements: the chromatic freedom of Fauvism, the evolving Cubism, and Expressionism, whose emotional intensity resonated with him. These influences merged with his own visual language, still nourished by the fin-de-siècle Hungarian tradition.

His works reflect a search for balance between form and emotion, between rigor and poetry. Like other artists of La Ruche, he sought to express, through figures or inner landscapes, a profound sense of exile and identity quest.

Elemer de Korody's career was tragically cut short by his premature death in 1918, at the age of just 29. He left behind a little-documented body of work, yet remains a quiet but telling figure within this collective memory.

Cat. 23
Portrait De Femme, 1914
Huile sur toile
92,5 x 63,5 cm / 36 3/8 x 25 in.



Marie

Laurencin 1883 1956



Marie Laurencin, 1930.
© André Kertész.

Née à Paris en 1883, Laurencin grandit dans un environnement modeste avant de se tourner très tôt vers les arts. Après une formation à la Manufacture de Sèvres, elle revient à Paris (début années 1900) pour y suivre ses études artistiques. C'est à l'Académie Humbert, blvd. de Clichy, qu'elle apprend la peinture de chevalet et qu'elle fait la rencontre de Braque. Ce passage marque ses premiers pas dans le monde des ateliers parisiens.

Très vite, Marie Laurencin s'intègre aux cercles avant-gardistes de Montmartre, où elle fréquente le célèbre Bateau-Lavoir. Elle y côtoie Picasso et, surtout, Guillaume Apollinaire, poète et critique, avec qui elle noue une relation amoureuse intense. Extérieure aux cubistes dans sa démarche artistique, elle participe à leurs expositions et partage l'énergie innovante de ces ateliers. Elle forge alors un style personnel, aux lignes souples, teinté de mélancolie et souvent centré sur les figures féminine et mythologique. Son œuvre possède alors sa propre désignation : le nymphisme (cf. Cat. 24, p. 84, Cat. 25, p. 86 et Cat. 26, p. 87).

Plus tard, Laurencin s'inscrit également dans la dynamique des ateliers de Montparnasse, sans être rattachée à un lieu précis. Elle y trouve une reconnaissance grandissante, soutenue par des galeristes visionnaires comme Berthe Weill. Son œuvre, radicalement singulière, fait entendre une voix féminine dans un univers encore très largement masculin.

Born in Paris in 1883, Marie Laurencin grew up in a modest environment before turning to the arts at an early age. After training at the Manufacture de Sèvres, she returned to Paris in the early 1900s to study art. It was at the Académie Humbert, on Boulevard de Clichy, that she learned easel painting and met Georges Braque. This marked her first steps into the world of Parisian studios.

Marie Laurencin quickly became part of the avant-garde circles of Montmartre, where she frequented the famed Bateau-Lavoir. There, she met Picasso and, most notably, the poet and critic Guillaume Apollinaire, with whom she had a passionate love affair. Though not a Cubist in her artistic approach, she exhibited alongside them and shared in the spirit of innovation that animated their studios. Laurencin developed a distinctive style marked by soft lines, a melancholic atmosphere, and a focus on feminine and mythological figures. Her work would come to be defined by a term of its own: "nymphism" (see Cat. 24, p. 84, Cat. 25, p. 86 and Cat. 26, p. 87).

Later, Laurencin also became part of the Montparnasse studio scene, though without being tied to a specific location. There, she gained growing recognition, supported by visionary galerists such as Berthe Weill. Her radically singular work offered a distinctly feminine voice within a world still largely dominated by men.



Cat. 24
Trois Jeunes Filles Aux Fleurs
Signé en haut à gauche:
Marie Laurencin
Huile sur toile d'origine
46 x 61 cm / 18 1/8 x 24 in.



Cat. 25
Amazone et Trois Jeunes Femmes
Signé en haut à droite : Marie Laurencin
Aquarelle sur papier
35,8 x 45 cm / 14 1/8 x 17 3/4 in.



Cat. 26
Trois Femmes Jouant Avec Un Chien
Signé en haut à droite : Marie Laurencin
Aquarelle sur papier
33,5 x 45 cm / 13 1/4 x 17 3/4 in.



Cat. 27
Jeune Femme Au Chapeau Mauve, circa 1912-1913
Signé en bas à droite : Laurencin
Technique mixte sur papier
33 x 26 cm / 13 x 10 1/4 in.



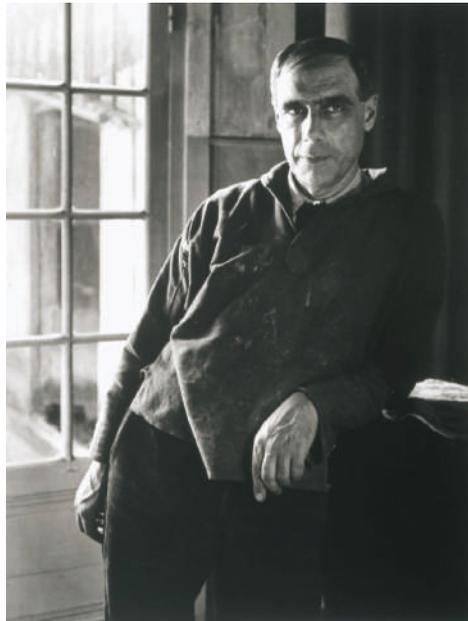
Cat. 28
En Chine, circa 1924
Signé et daté en bas à droite : Marie Laurencin ; 1924
Huile sur carton
40,5 x 33 cm / 16 x 13 in.

Henri

Laurens

1885

1954



Henri Laurens, vers 1935.
© Centre Pompidou, Paris.

Henri Laurens naît à Paris en 1885 dans un milieu ouvrier. Il se forme dès l'adolescence comme apprenti tailleur de pierre, une expérience qui forge son rapport instinctif à la matière. Dans les années 1900, il suit des cours du soir à l'École des Arts Décoratifs, tout en travaillant sur les chantiers. C'est au contact du Paris artistique et notamment des expositions de Rodin, qu'il s'initie peu à peu à la sculpture. Il s'installe à Montmartre et fréquente les artistes du Bateau-Lavoir, ce qui l'amène naturellement à se tourner vers les avant-gardes.

En 1911, Laurens rencontre Georges Braque et découvre le cubisme, qui influence profondément sa pratique. Adoptant d'abord le cubisme par les papiers collés (cf. Cat. 29, p. 93), il devient ensuite l'un des rares sculpteurs à véritablement adapter les principes cubistes à la tridimensionnalité. Installé à Montparnasse à partir des années 1920, il rejoint les ateliers en pleine effervescence. Dans cet environnement, il développe un style sculptural tout en courbes et en volumes fragmentés, combinant rigueur structurelle et sensualité des formes.

Henri Laurens s'impose rapidement comme une figure majeure de la seconde génération cubiste, et comme un pilier discret mais essentiel de l'École de Paris. Fidèle à Montparnasse, il y travaille jusqu'à la fin de sa vie, tout en exposant dans toute l'Europe. Son œuvre, à la fois ancrée dans la tradition de la sculpture et ouverte à l'abstraction moderne, incarne l'esprit du quartier : cosmopolite, novateur et attentif à la matière.

Henri Laurens was born in Paris in 1885 into a working-class family. As a teenager, he trained as a stonecutter's apprentice, an experience that shaped his instinctive relationship with material. In the early 1900s, he took evening classes at the École des Arts Décoratifs while working on construction sites. Gradually, through contact with the Parisian art world, particularly Rodin's exhibitions, he began to explore sculpture. He settled in Montmartre, where his encounters at the Bateau-Lavoir naturally drew him toward the avant-garde.

In 1911, Laurens met Braque and discovered Cubism, which had a profound impact on his practice. Initially embracing Cubism through papier collé techniques (see Cat. 29, p. 93), he went on to become one of the few sculptors to truly adapt Cubist principles to three-dimensional form. Settling in Montparnasse from the 1920s onward, he joined the vibrant network of studios. In this dynamic environment, he developed a sculptural style defined by curved lines and fragmented volumes, combining structural rigor with a sensuality of form.

Henri Laurens quickly established himself as a leading figure of the second generation of Cubism and as a discreet yet essential pillar of the School of Paris. Deeply rooted in Montparnasse, where he worked until the end of his life, he exhibited widely across Europe. His work, firmly grounded in sculptural tradition while embracing modern abstraction, embodied the spirit of the neighborhood: cosmopolitan, innovative, and deeply attuned to materiality.

Cat. 29
Tête De Femme, 1917
Signé et daté en bas à gauche: Laurens; 17
Papier collé et fusain sur papier cartonné
50 x 35 cm / 19 3/4 x 13 3/4 in.





Cat. 30
Nu À L'Éventail, 1926
 Monogrammé en bas à droite: HL.
 Gouache sur carton
 15,5 x 25 cm / 5 7/8 x 9 7/8 in.

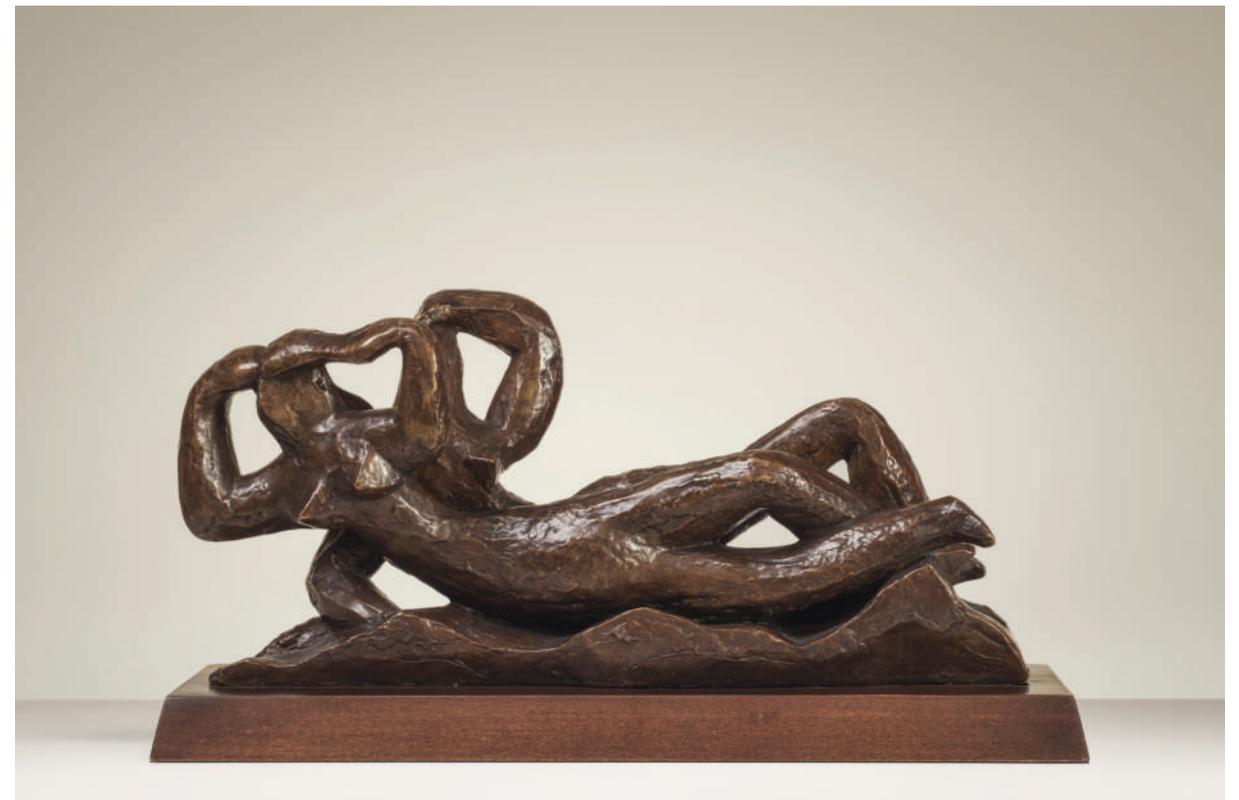


Cat. 31
Femme À L'Éventail (Woman With A Fan), 1919
 Monogrammé et numéroté: HL; 5/6;
 Cachet du fondeur: C. Valsuani / Cire perdue
 Edition de 9 dont une épreuve musées nationaux (MN),
 une épreuve d'artiste (EA),
 une épreuve 0 et 6 exemplaires numérotés de 1 à 6/6
 Bronze à patine brune
 28 x 61 x 27 cm / 11 x 24 x 10 5/8 in.





Cat. 32
Femme Couchée De Dos, 1921
Numéroté au verso : 7/8
Bronze à patine brune foncée
14 x 39 cm / 5 1/2 x 15 3/8 in.



Cat. 33
Petites Ondines, 1933
Monogrammé et numéroté sur la base : HL ; 1/6
Cachet du fondeur : C. Valsuani Cire Perdue
Bronze
Hauteur : 18,4 cm / 7 1/4 in.



Cat. 34
Le Ruban, 1937
Monogrammé et numéroté: HL 0/6
Cachet du Fondateur: Valsuani
Bronze à patine brune
Hauteur: 25 cm / 9 7/8 in.

Cat. 35
L'Archange (Max Jacob), 1946
Monogrammé sur la terrasse: HL. E.A. (Epreuve d'artiste).
Cachet du fondeur sur la tranche de la terrasse: C. Valsuani / Cire perdue.
Edition de 6 épreuves de 0 à 3/3, une épreuve Musées Nationaux (MN),
une épreuve d'artiste (EA).
Bronze à patine brune
36 x 68 x 38 cm / 14 1/8 x 26 3/4 x 15 in.

Cat. 36
Grande Table Cariatide, 1938
Monogrammé et numéroté: HL; 3/6
Porte le cachet du fondeur: C. Valsuani Cire Perdue
Bronze à patine brune
53,1 x 158 cm / 20 7/8 x 62 1/4 in.

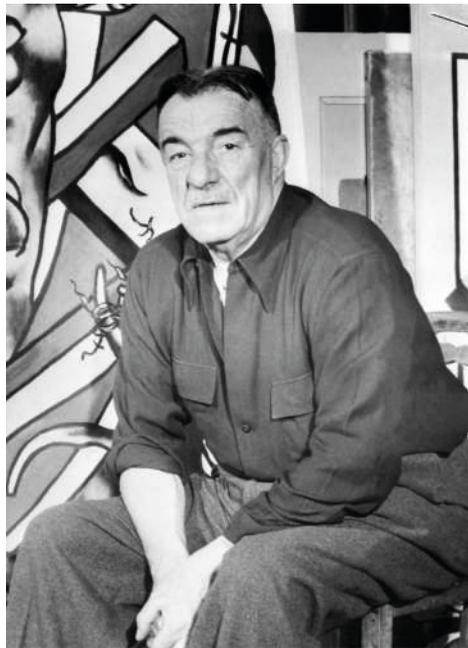


Fernand

Léger

1881

1955



Fernand Léger dans son atelier, 1955.
© AFP- (FILM)/UPI.

Né en 1881 à Argentan en Normandie, Fernand Léger rejoint Paris en 1900, d'abord pour y travailler comme dessinateur d'architecture avant de se tourner pleinement vers la peinture. Il fréquente brièvement l'École des Beaux-Arts mais c'est surtout dans les ateliers libres, notamment à l'Académie Julian, qu'il se forme et forge ses premières affinités avec les avant-gardes. À Montparnasse, où il s'installe au début des années 1910, il y trouve un terrain fertile pour ses recherches formelles et s'immerge dans l'univers du cubisme.

Très tôt, Léger développe une version personnelle de ce courant, marquée par une esthétique mécanisée et une attention au rythme et aux volumes, qu'il qualifie lui-même de « cubisme tubique ». Il travaille notamment à La Ruche et y côtoie Chagall et Modigliani. Son atelier devient rapidement un lieu d'expérimentation visuelle, où il explore les liens entre art, modernité industrielle et mouvement, influencé par les machines et la ville moderne.

Ancré dans le quartier de Montparnasse, Léger devient une figure incontournable de l'École de Paris, tout en restant en marge de toute école strictement définie. Après la Première Guerre mondiale, il ouvre son propre atelier d'enseignement rue Notre-Dame-des-Champs, où il forme de nombreux artistes français et étrangers. Jusqu'à sa mort en 1955, il défend une vision populaire et accessible de l'art moderne, mêlant peinture, cinéma et céramique. Son œuvre structurée et colorée, incarne l'optimisme plastique d'un monde en mouvement.

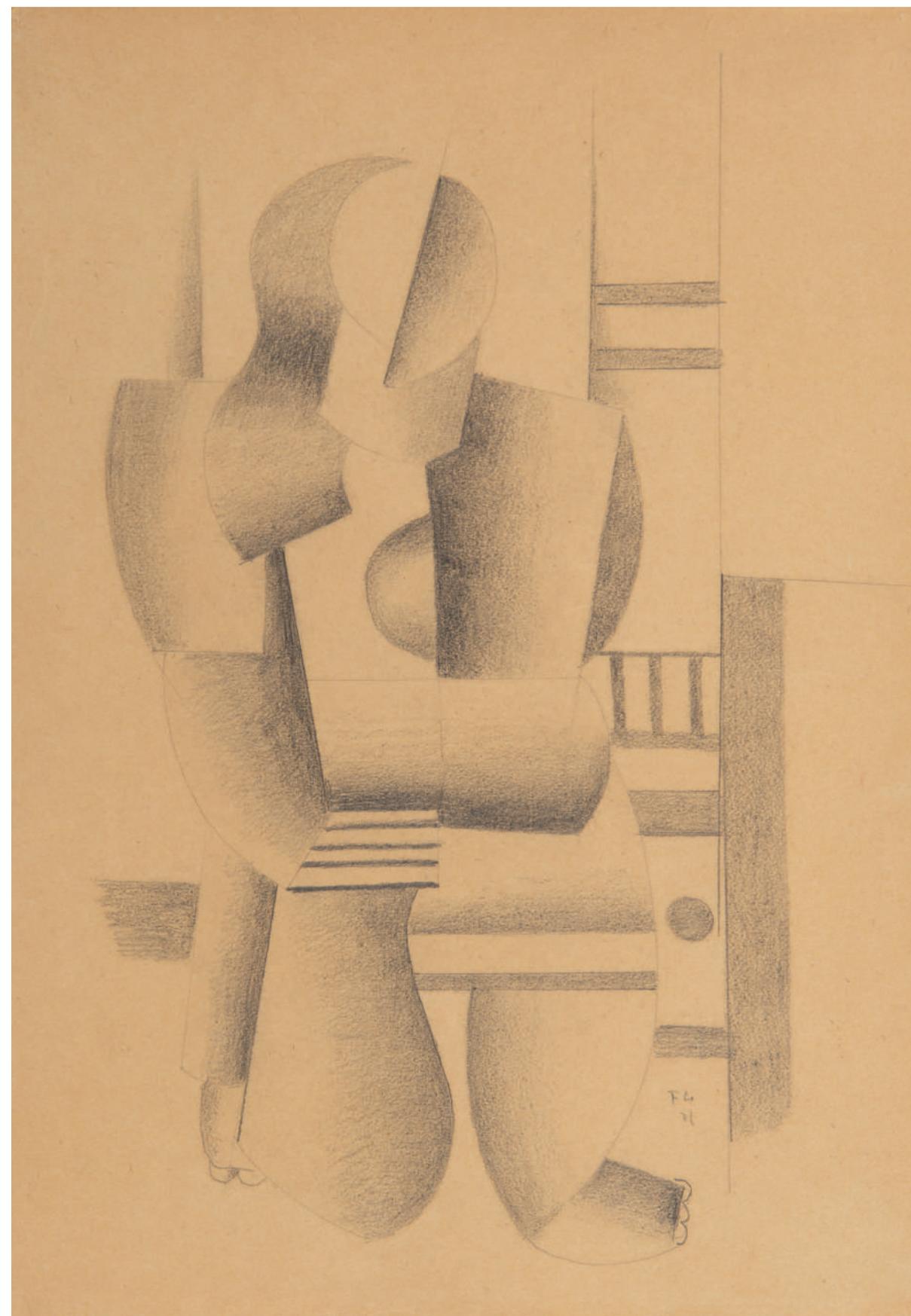
Born in 1881 in Argentan, Normandy, Fernand Léger moved to Paris in 1900, initially to work as an architectural draftsman before fully devoting himself to painting. He briefly attended the École des Beaux-Arts but received most of his training in independent studios, particularly at the Académie Julian, where he forged early ties with the avant-gardes. In the early 1910s, he settled in Montparnasse, which became a fertile ground for his formal research and his immersion in the world of Cubism.

Early on, Léger developed his own interpretation of the movement, defined by a mechanized aesthetic and a focus on rhythm and volume, which he famously described as "tubism." He worked at La Ruche, where he met artists like Chagall and Modigliani. His studio quickly became a site of visual experimentation, where he explored the relationship between art, modern industry, and movement, inspired by machinery and the modern city.

Rooted in Montparnasse, Léger emerged as a central figure of the École de Paris, while remaining outside any rigid artistic school. After World War I, he founded his own teaching studio on rue Notre-Dame-des-Champs, training many French and international artists. Until his death in 1955, he championed a vision of modern art that was both popular and accessible, blending painting, cinema, and ceramics. His bold, structured work came to embody the vibrant optimism of a world in motion.



Cat. 37
Popote Vache Enragée, 1917
 Signé et annoté en bas à droite: Campagne; 1914;
 Novembre; F. Léger
 Technique mixte et collage sur panneau de bois
 19,5 x 23,3 cm / 7 5/8 x 9 1/8 in.



Cat. 38
Étude Pour Femme à Genoux, 1921
 Signé du monogramme et daté en bas à droite: F.L.; 21
 Mine de plomb sur papier
 37,5 x 26 cm / 14 5/8 x 10 1/4 in.



Cat. 39
Projet De Décor Pour *La Création Du Monde*,
circa 1922-1923
Titré et signé au revers : *Création du Monde*; FLéger
Gouache et encre sur papier fort
25,6 x 31,2 cm / 10 1/8 x 12 1/4 in.



Cat. 40
Métamorphose, 1937
 Dedicacé et signé en bas à droite : à Jean R. Bloch,
 Très amicalement ; F. Léger
 Inscriptions au revers sur deux étiquettes de la Galerie Charpentier :
 Fernand Léger, Gouache, Métamorphose ;
 M et Mme Préau, Saint Brieu
 Gouache sur deux feuilles assemblées, papier
 avec mise au carreau
 38 x 40,5 cm / 15 x 16 in.



Cat. 41
Composition Au Porte Plumes et Crayon, 1946
 Dedicacé, monogrammé, situé et daté en bas à droite :
 à F. Elgar Amicalement ; F.L. ; Paris ; 46
 Encre sur papier
 30 x 22,5 cm / 11 3/4 x 8 7/8 in.



Cat. 42
Le Chapeau Vert et Le Fer À Repasser, 1950
Signé et daté en bas à droite: F. Léger; 50
Contresigné, titré et daté au dos: F. Léger;
Le chapeau vert et le fer à repasser; 50
Huile sur toile d'origine
72,5 x 92 cm / 28 1/2 x 36 1/4 in.

Juliette

Minchin

Née en
1992



Juliette Minchin.
© Cinestudio.

Juliette Minchin est née en 1992. Ses recherches artistiques se déploient à travers la sculpture, l'installation, la vidéo et le dessin, dans une approche synesthésique de l'oeuvre d'art. À l'occasion de cette exposition, nous présentons un ensemble d'oeuvres sur papier et de sculptures qui illustrent sa pensée de la transformation.

Cette transformation est d'abord celle de la matière. Les deux grandes oeuvres sur papier, *Hydromancie 33* (cf. Cat. 43, p. 115) et *Hydromancie 35* (cf. Cat. 44, p. 115), fournissent par leur titre un premier indice sur les références alchimiques, voire divinatoires de l'oeuvre de Juliette. Elles gardent la trace de leur immersion, de l'incorporation progressive d'éléments organiques au papier, d'un mouvement dans lequel on veut lire une signification profonde. L'enjeu de la métamorphose traverse également les sculptures en cire et laiton, le premier matériau évoquant la peau humaine et sa puissance de régénération. La référence au drapé, enfin, renvoie à l'archétype du seuil, passage d'une réalité à une autre pour de nombreuses cultures anciennes.

Passages entre deux mondes, les oeuvres de Juliette Minchin induisent également une transformation de notre regard. La cire des *Boutons* (cf. Cat. 47 et 48, p. 119) mobilise notre mémoire tactile, tandis que l'échelle monumentale des *Hydromancies* implique le corps tout entier. En replaçant ces oeuvres dans un système sensoriel élargi, Juliette renouvelle notre manière de les envisager. Elle nous invite à nous mettre à leur rythme, à les suivre dans la paisible méditation des matières en mouvement, à appréhender nos propres métamorphoses.

Par son travail minutieux de la matière, Juliette Minchin fait de chaque oeuvre un espace autonome dont les enjeux ne sont plus uniquement matériels mais rituels, ésotériques, ou spirituels. Elle s'inscrit ainsi à l'avant-garde d'une réflexion contemporaine autour des possibilités d'expression artistique du sacré.

Juliette Minchin was born in 1992. Her artistic practice unfolds across sculpture, installation, video, and drawing, embracing a synesthetic approach to the work of art. For this exhibition, we present a group of works on paper and sculptures that embody her exploration of transformation.

This transformation begins with the material itself. The two large works on paper, *Hydromancie 33* (cf. Cat. 43, p. 115) and *Hydromancie 35* (cf. Cat. 44, p. 115), evoke from their titles the alchemical and even divinatory references that shape Juliette's work. These pieces bear the trace of their immersion, organic elements progressively incorporated into the paper, revealing a movement in which we may read a deeper meaning. The notion of metamorphosis also runs through her sculptures in wax and brass, the former evoking human skin and its regenerative power. The draped forms suggest the archetype of the threshold, a passage between worlds central to many ancient cultures.

Passages between two worlds, Juliette Minchin's works also induce a transformation in how we see. The wax used in *Boutons* activates our tactile memory, while the monumental scale of the *Hydromancies* (see Cat. 47 et 48, p. 119) engages the entire body. By placing these works within an expanded sensory framework, Juliette redefines the way we approach them. She invites us to follow their rhythm, to enter the peaceful meditation of moving matter, and to consider our own metamorphoses.

Through her meticulous material work, Juliette Minchin makes each piece into an autonomous space, where the stakes are no longer solely material but also ritualistic, esoteric, or spiritual. She stands at the forefront of a contemporary exploration of how the sacred can find new modes of artistic expression.

Cat. 43
Hydromancie 35, 2022
Signé et daté au dos
Poudre de graphite, bois brûlé de Sicile,
poudre de fusain, pigments minéraux d'Arménie,
bistre, cire recyclée
326 x 125 cm / 128 3/8 x 49 1/4 in.

Cat. 44
Hydromancie 33, 2022
Signé et daté au dos
Poudre de graphite, bois brûlé de Sicile,
poudre de fusain, pigments minéraux d'Arménie,
bistre, cire recyclée
326 x 125 cm / 128 3/8 x 49 1/4 in.





Cat. 45
Oculus 29, 2024
Cire et laiton
70 x 30 cm / 27 1/2 x 11 3/4 in.





Cat. 46
Lit 30, 2025
Cire et lait
60 x 50 x 5 cm / 23 5/8 x 19 3/4 x 2 in.



Cat. 47
Bouton 30, 2024
Cire et lait
16 x 13 x 6 cm / 6 1/4 x 5 1/8 x 2 3/8 in.



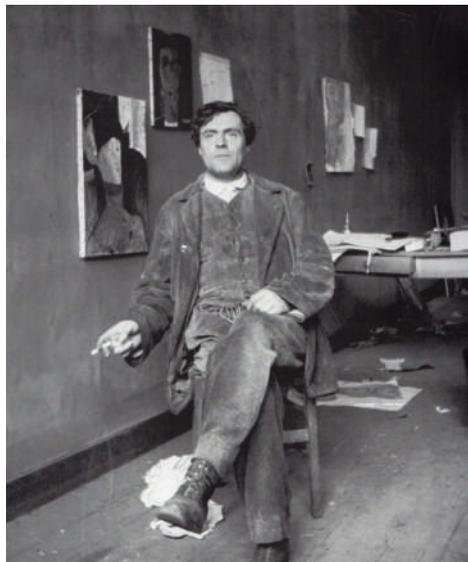
Cat. 48
Bouton 31, 2024
Cire et lait
16 x 13 x 6 cm / 6 1/4 x 5 1/8 x 2 3/8 in.

Amedeo

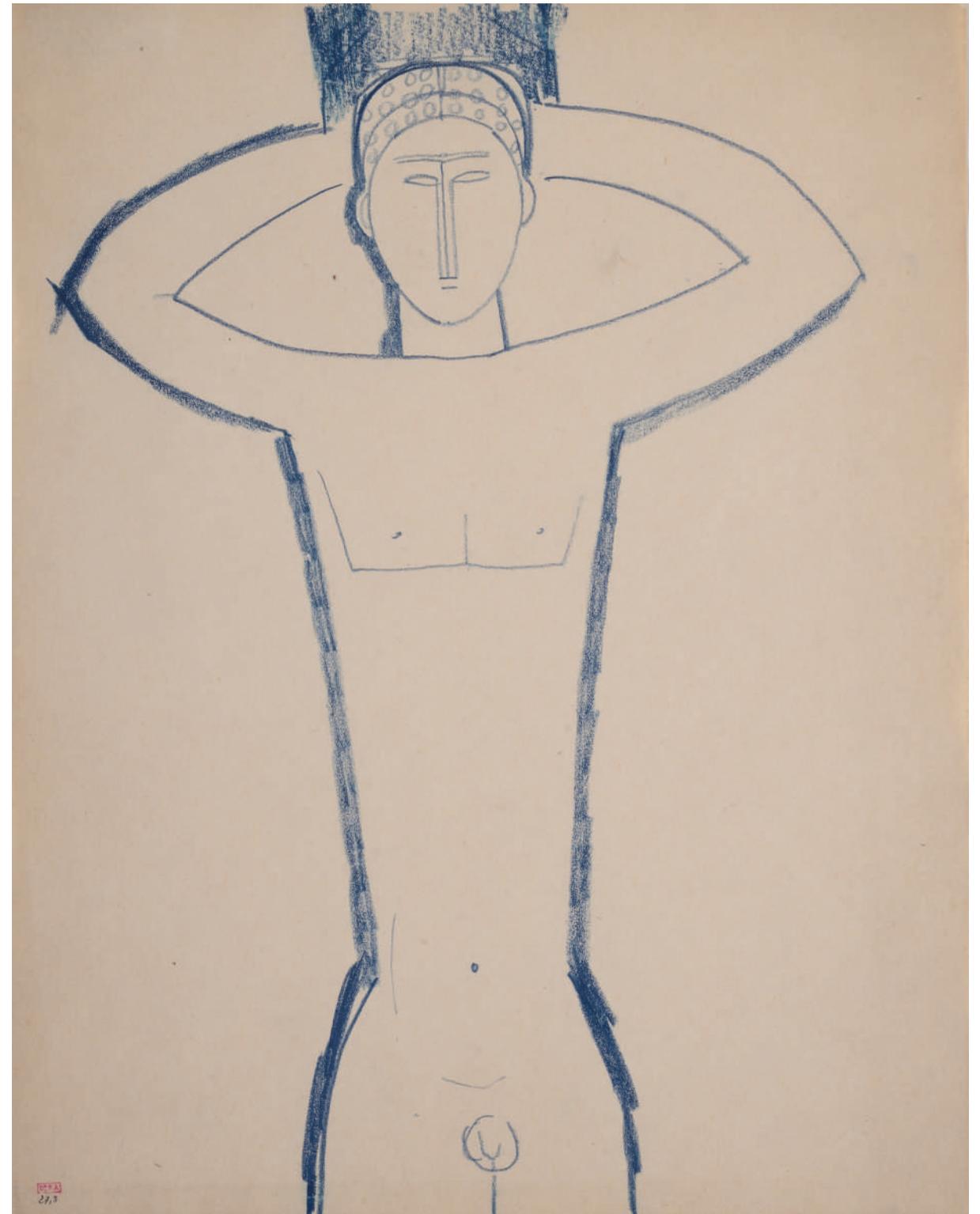
Modigliani

1884

1920



Paul Guillaume, Amedeo Modigliani dans son atelier, 1915.
© Finestre sull'Arte.



Cat. 49
Cariatide Masculine, Mains Derrière La Tête
circa 1913-1914
Estampillé en bas à gauche de la marque
du collectionneur Paul Alexandre
Crayon bleu sur papier
33,5 x 26,5 cm / 13 1/4 x 10 3/8 in.

Né en 1884 à Livourne, en Italie, Amedeo Modigliani montre très tôt un talent pour le dessin et la peinture. Après des études aux Beaux-Arts de Florence puis de Venise, il s'installe à Paris en 1906, qui attire alors les jeunes artistes du monde entier. Il loge un temps à Montmartre puis s'installe définitivement à Montparnasse, quartier en pleine ascension, où il va trouver sa véritable famille d'artistes.

Modigliani fréquente les cafés, galeries et ateliers de la bohème internationale, notamment le Bateau-Lavoir, et se lie d'amitié avec des figures comme Kisling et Brancusi, qui influencera profondément sa période de sculpture. Mais c'est dans la peinture qu'il affirme son style unique : des portraits allongés aux regards insondables. Sa palette sobre et sa ligne épurée le placent à part dans les avant-gardes cubistes, qu'il observe sans jamais vraiment y adhérer.

Figure emblématique de l'École de Paris, Modigliani incarne le romantisme tragique de Montparnasse : fragile, tourmenté mais intensément créatif. Il vit et travaille dans des conditions précaires, souvent malade, mais toujours soutenu par ses amis artistes et quelques marchands comme Léopold Zborowski. Il meurt prématurément en 1920, à seulement 35 ans. Sa vie et sa peinture restent indissociables de cette époque parisienne.

Born in 1884 in Livorno, Italy, Amedeo Modigliani showed a talent for drawing and painting from an early age. After studying at the Fine Arts academies in Florence and then Venice, he moved to Paris in 1906, drawn by the city's magnetic pull on young artists from around the world. He lived for a time in Montmartre before settling permanently in Montparnasse, a burgeoning artistic hub where he would find his true artistic family.

Modigliani frequented the cafés, galleries, and studios of the international bohemian scene, particularly the Bateau-Lavoir, and formed close friendships with figures like Kisling and Brancusi, the latter deeply influencing his sculptural period. However, it was through painting that he established his unique style: elongated portraits with enigmatic gazes. His restrained palette and refined line set him apart from the Cubist avant-garde, which he observed closely but never fully embraced.

A key figure of the École de Paris, Modigliani embodied the tragic romanticism of Montparnasse, fragile, tormented, yet fiercely creative. He lived and worked in precarious conditions, often ill, but always supported by fellow artists and a few dealers such as Léopold Zborowski. He died prematurely in 1920, at just 35. His life and art remain inseparable from that Parisian era.



Cat. 50
*Femme Nue Debout De Trois Quarts Vers La Droite,
Mains Réunies Au Niveau De L'Épaule Gauche*
circa 1905-1907
Graphite sur papier
23,2 x 15 cm / 9 1/8 x 5 7/8 in.

Lisa

Ouakil

Née en
1993



Lisa Ouakil.
© Grégory Copitet.

Née en 1993, Lisa Ouakil développe une pratique protéiforme : peinture sur toile, céramique, fresque murale et dessin. Les œuvres présentées ici fournissent un riche aperçu de ses recherches autour du paysage, topos classique qu'elle explore et renouvelle par l'intensité de sa touche.

Dans la peinture de Lisa Ouakil, il est avant tout question de lumière. Le paysage, d'abord arpenté, puis photographié, est ensuite recomposé à partir de sa lumière particulière, de ses formes géologiques, des souvenirs de l'artiste et du lien intime qu'elle tisse avec le territoire. Apprivoisé par son regard, le paysage déborde ses formes primordiales pour devenir pure couleur, vibrante palpitation de pigments dans laquelle s'invitent, peu à peu, des formes organiques. Il prend véritablement corps, avec toute l'intimité que suppose ce terme, et nous enjoint à le recevoir comme l'on reçoit une altérité vivante, avec délicatesse.

Restitué dans l'éblouissante douceur de sa lumière, le corps-territoire assume également sa matérialité. Le travail des pigments, à la fluidité variable, inaugure un rapport presque tactile à la peinture. On rencontre ici le grain d'une peau, les aspérités d'une falaise, formes étonnantes qui se manifestent autant au regard qu'au toucher, monumentales et intimes. La céramique *Anahita* (cf. Cat. 53, p.128), nommée en référence à la déesse perse de l'eau, manifeste la cohérence profonde de l'œuvre de Lisa Ouakil, qu'elle soit picturale ou sculpturale. Volcanique et ondoyante, peau bleutée parcourue de frissons primordiaux, *Anahita* est corps, montagne, rivière.

Vibrante au-delà de la couleur, l'œuvre de Lisa Ouakil incarne une lecture résolument contemporaine du paysage. Le territoire devient espace vivant, en perpétuelle mutation, traversé des souvenirs et des secrets que l'artiste a déposés là, au creux d'une crique, à l'ombre d'une hanche. Et l'on découvre alors qu'un paysage se vit autant qu'il se voit.

Born in 1993, Lisa Ouakil develops a multifaceted practice that includes painting on canvas, ceramics, mural frescoes, and drawing. The works presented here offer a rich insight into her ongoing exploration of landscape, a classical motif she renews through the intensity of her painterly touch.

In Lisa Ouakil's painting, everything begins with light. The landscape, first traversed, then photographed, is later reimagined through its unique luminosity, its geological contours, the artist's memories, and the intimate bond she weaves with the land. Tamed by her gaze, the landscape transcends its primordial forms to become pure color, a vibrant pulsation of pigment into which organic shapes gradually emerge. It takes on a bodily presence, imbued with all the intimacy that word implies, inviting us to receive it as one would a living otherness, with delicacy.

Rendered in the dazzling softness of its light, the body-landscape also embraces its materiality. The handling of pigments, with their varying fluidity, creates an almost tactile relationship with painting. One senses the grain of skin, the roughness of a cliff, astonishing forms that appeal as much to touch as to sight, at once monumental and intimate. The ceramic piece *Anahita* (see Cat. 53, p.128), named after the Persian goddess of water, reveals the deep coherence of Lisa Ouakil's work, whether pictorial or sculptural. Volcanic and undulating, bluish skin traversed by primordial shivers, *Anahita* is body, mountain, river.

Resonating beyond color, Lisa Ouakil's work offers a decidedly contemporary reading of the landscape. The territory becomes a living, ever-shifting space, infused with the memories and secrets the artist has left behind, tucked into a cove, in the shadow of a hip. And we come to understand that a landscape is something to be lived as much as it is to be seen.



Cat. 51
Éole, 2023
Huile sur bois
30 x 25 cm / 11 3/4 x 9 7/8 in.



Cat. 52
Passion, 2024
Huile sur toile
116 x 89 cm / 45 5/8 x 35 in.



Cat. 53
Anahita, 2024-2025
Terracotta et émail
30 x 23 x 22 cm / 11 3/4 x 9 x 8 5/8 in.



Cat. 54
Chauds Murmures, 2025
Huile sur toile
130 x 97 cm / 51 1/8 x 38 1/4 in.

Alberto

Savinio

1891

1952



Giorgio De Chirico, *Avec Alberto Savinio*, 1924.
© www.bard.edu.

Né en 1891 à Athènes sous le nom d'Andrea Francesco de Chirico, Alberto Savinio est le frère cadet du peintre Giorgio de Chirico. Écrivain, musicien et peintre à la fois, il se distingue très tôt par une pensée singulière, nourrie de mythologie, de psychanalyse et d'un goût prononcé pour l'étrange. Après des années passées à Munich, Milan et Ferrare, il arrive à Paris en 1911, avec son frère, et s'installe à Montparnasse, cœur battant des avant-gardes. Il y côtoie notamment Picasso, Apollinaire et Cocteau.

Dans la capitale française, Savinio déploie une œuvre multiforme, à cheval entre musique, théâtre, littérature et arts visuels. Sans s'installer à un lieu fixe, il participe pleinement à l'effervescence intellectuelle de Montparnasse en développant une esthétique mêlant visions imaginaires et créatures hybrides dans ses écrits comme dans ses peintures. Si son œuvre plastique se déploie surtout après son retour en Italie dans les années 1920, ses fondations parisiennes sont essentielles : elles nourrissent sa démarche de fusion entre les arts.

En marge de l'École de Paris, Savinio incarne toutefois l'esprit de Montparnasse : transdisciplinaire, international, libre et audacieux. À Paris, il trouve un terrain propice à ses expérimentations et à ses collaborations artistiques. Son œuvre, à la croisée des genres, préfigure le surréalisme et exerce une influence durable sur les avant-gardes européennes, faisant de lui une figure unique du XX^e siècle.

Born in Athens in 1891 as Andrea Francesco de Chirico, Alberto Savinio was the younger brother of the painter Giorgio de Chirico. A writer, musician, and painter, he quickly stood out for his singular vision, shaped by mythology, psychoanalysis, and a pronounced taste for the uncanny. After spending years in Munich, Milan, and Ferrara, he arrived in Paris in 1911 with his brother and settled in Montparnasse, the vibrant heart of the avant-garde. There, he moved in the circles of Picasso, Apollinaire, and Cocteau.

In the French capital, Savinio developed a multifaceted body of work, straddling music, theater, literature, and the visual arts. Without settling in a fixed location, he fully participated in the intellectual ferment of Montparnasse, cultivating an aesthetic that blended imaginary visions and hybrid creatures in both his writings and paintings. Although his visual work expanded mainly after his return to Italy in the 1920s, his Parisian foundations were essential, nurturing his ongoing pursuit of artistic fusion.

On the margins of the École de Paris, Savinio nonetheless embodied the spirit of Montparnasse: transdisciplinary, international, free, and bold. In Paris, he found fertile ground for his experimentation and artistic collaborations. His work, positioned at the intersection of genres, anticipated Surrealism and had a lasting impact on the European avant-gardes, establishing him as a singular figure of the 20th century.



Cat. 55
Machine Pour Féconder Les Arbres, 1929
Signé et daté en bas à gauche: Savinio; 1929
Huile sur toile d'origine
81 x 65 cm / 31 7/8 x 25 5/8 in.

Dune

Varela

Née en
1976



Dune Varela.
© Jonathan Matthey.

Dune Varela est née en 1976. Sa pratique artistique explore les possibilités de la photographie, perçue dans sa matérialité et sa paradoxale fragilité. À l'occasion de cette exposition, nous montrons des impressions photographiques sur marbre issues de sa série en cours. Elle y poursuit une émouvante réflexion sur l'esthétique du fragment et de la ruine.

Choisies dans les carrières de Carrare, les plaques de marbre utilisées par Dune semblent cristalliser des temporalités parallèles : temps géologique immémorial, temps archéologique chargé d'histoire, temps photographique de l'instantané. *La Chute De L'Ange* (cf. Cat. 56, p. 137) manifeste bien cette cristallisation, par la rencontre du mouvement d'un corps avec le caractère hiératique de la pierre, d'abord, mais également par la mise en abyme du marbre, à la fois sujet et support. Tout se passe comme si l'œuvre portait au jour les choses cachées au creux du marbre, depuis l'aube du monde.

Si les recherches de Dune entretiennent un rapport particulièrement riche au temps, elles traitent également de la matière. Le choix d'une plaque de marbre brisée, dans son œuvre *L'Origine* (cf. Cat. 57, p. 138), renvoie à l'imaginaire collectif de la ruine. Ces images nous apparaissent comme rescapées, sauvées des décombres, et nous appellent inconsciemment à les regarder plus attentivement. Le choix d'imprimer une photographie du lieu de prélèvement du marbre, et dont les formes se mêlent aux veinures de la pierre, répond en contrepoint au titre de l'œuvre et à sa dimension organique.

Enfin, l'installation présente dans la vitrine de la galerie, reprend d'une certaine manière les codes du musée archéologique. On pense aux réserves muséales, ces hauts-lieux de l'oubli dans lesquels des milliers d'œuvres traversent le temps, invisibles. Le geste de Dune s'apparente alors à une exhumation symbolique, la réapparition d'objets, de corps et de visages sauvés de la disparition. En nous confrontant à ces passés grandioses, l'artiste nous renvoie à nos ruines futures, aux traces que nous laisserons, à ce qui restera de nous.

Dune Varela was born in 1976. Her artistic practice explores the possibilities of photography, approached through its materiality and its paradoxical fragility. For this exhibition, we are presenting photographic prints on marble from her ongoing series, in which she continues a moving reflection on the aesthetics of the fragment and the ruin.

Selected from the quarries of Carrara, the marble slabs used by Dune seem to crystallize parallel temporalities: the immemorial geological time, the historically charged archaeological time, and the instantaneous photographic time. *La Chute De L'Ange* (see Cat. 56, p. 137) clearly manifests this crystallization through the meeting of a body in motion and the hieratic nature of the stone, also through the *mise en abyme* of the marble, serving as both subject and support. It is as though the work reveals the hidden things buried in the stone since the dawn of time.

While Dune's research maintains a particularly rich relationship with time, it also engages with materiality. The use of a broken slab of marble in *L'Origine* (see Cat. 57, p. 138) evokes the collective imaginary of ruin. These images appear to us as if salvaged from the rubble, calling us, almost unconsciously, to observe them more attentively. The choice to print a photograph of the very site where the marble was extracted, its forms blending with the natural veins of the stone, responds in counterpoint to the work's title and its organic dimension.

Finally, the installation presented in the gallery's vitrine echoes the display codes of an archaeological museum. It evokes museum storage rooms, those high places of forgetting where thousands of works pass through time unseen. Dune's gesture resembles a symbolic exhumation, the reappearance of objects, bodies, and faces saved from oblivion. By confronting us with these grand pasts, the artist points us toward our own future ruins, the traces we will leave behind, and what may remain of us.



Cat. 56
La Chute De L'Ange, 2025
Impression sur marbre
95 x 72,5 cm / 37 3/8 x 28 3/8 in.



Cat. 58
Sans Titre, 2025
Impression sur marbre

Cat. 57
L'Origine, 2025
Impression sur marbre
35 x 39 cm / 13 3/4 x 15 3/8 in.

Ossip

Zadkine

1890

1967



Ossip Zadkine dans son atelier, Paris, 1956.
© Michel Sima. Collection Privée.

Né en 1890 à Vitebsk, dans l'actuelle Biélorussie, Ossip Zadkine arrive à Paris en 1909, après un court passage par Londres. Dès son installation, il rejoint La Ruche, ce foyer d'artistes installé dans le 15^{ème} arrondissement, qui héberge de nombreux artistes étrangers. C'est là qu'il commence à façonner son identité artistique. Il s'éloigne vite de l'académisme appris à l'École des Beaux-Arts pour se tourner vers une sculpture libre, influencée par le cubisme, l'art primitif et les formes archaïques.

Zadkine s'inscrit pleinement dans le mouvement des avant-gardes de Montparnasse, qu'il ne quittera jamais vraiment. À partir des années 1910, il expose dans les grands salons parisiens et se lie d'amitié avec Modigliani et Léger. Dans son atelier de la rue d'Assas, qu'il occupera toute sa vie, il développe un style sculptural unique où les volumes fragmentés s'entrelacent dans une dynamique poétique et lyrique. Il explore également le bois et la pierre de taille, rompant avec les méthodes traditionnelles pour retrouver une expression plus instinctive.

Ossip Zadkine devient l'un des sculpteurs majeurs de l'École de Paris, et l'un des plus fidèles à l'esprit de Montparnasse. Humaniste et profondément marqué par les guerres du XX^e siècle, son œuvre évoque souvent la souffrance, la mémoire et la reconstruction. Son atelier parisien est aujourd'hui devenu le Musée Zadkine dans le 6^{ème} arrondissement, témoignage vivant de cet enracinement dans le Paris artistique.

Born in 1890 in Vitebsk, in present-day Belarus, Ossip Zadkine arrived in Paris in 1909 after a brief stay in London. Soon after settling in the French capital, he joined La Ruche, an artists' residence in the 15th arrondissement that housed many foreign creatives. It was there that he began shaping his artistic identity. He quickly distanced himself from the academicism taught at the École des Beaux-Arts, turning instead toward a freer form of sculpture influenced by Cubism, primitive art, and archaic forms.

Zadkine became deeply rooted in the Montparnasse avant-garde, a community he never truly left. From the 1910s onward, he exhibited in major Parisian salons and formed close friendships with figures such as Modigliani and Léger. In his studio on rue d'Assas, which he would occupy for the rest of his life, he developed a distinctive sculptural style in which fragmented volumes intertwine in a lyrical, poetic dynamic. He also explored wood and carved stone, breaking with traditional techniques in favor of a more instinctive expression.

Zadkine became one of the major sculptors of the École de Paris, and one of the most loyal to the spirit of Montparnasse. A humanist profoundly marked by the wars of the 20th century, his work often evokes suffering, memory, and reconstruction. His Parisian studio is now the Musée Zadkine in the 6th arrondissement, a living testament to his deep-rooted connection to the artistic fabric of Paris.



Cat. 59
Tête D'Homme, 1928
Signé : O. Zadkine
Bois de Ceylan, yeux peints et incrustés
Hauteur : 42 cm / 16 1/2 in.



Mutations de l'atelier

Pionnière de l'art conceptuel en Roumanie, exposée à la Biennale de Venise en 2017, l'artiste Geta Brătescu parlait de l'atelier comme d'une « extension spatiale du corps [de l'artiste], milieu privilégié de la jonction avec le monde »¹. Selon cette hypothèse, le lieu de la création artistique ne serait plus, alors, un espace immobile, cristallisé autour de caractéristiques immuables et universelles, simple réceptacle physique de pratiques diverses. Au contraire, Brătescu nous invite à l'imaginer comme un organe vivant, appelé à se métamorphoser au diapason de la pratique de son occupant. C'est dans cette perspective, et en s'appuyant sur une série d'entretiens menés avec Valentina Canseco, Juliette Minchin, Lisa Ouakil et Dune Varela, que s'inscrit cet article. Peut-on encore penser l'atelier d'artiste au singulier ? Que nous apprennent ses transformations passées et la diversité de ses usages contemporains ? Comment l'atelier évolue-t-il ?

L'histoire des transformations progressives de l'atelier d'artiste est intimement liée à celle du statut de son occupant. Dans l'Europe médiévale, les statuts respectifs de l'artiste, peintre ou sculpteur, et de l'artisan se superposent et illustrent surtout leur habileté technique². Leur activité s'effectue sur les lieux de la commande ou dans une boutique ouverte sur la rue. L'atelier n'est pas encore le lieu d'un travail solitaire, mais un espace où s'entremêlent l'activité de l'artisan, la formation des apprentis, la promotion et la vente des œuvres³. Un premier bouleversement s'amorce avec la Renaissance italienne, qui reconnaît au travail de l'artiste une dimension intellectuelle et le place au rang des érudits.

Distinguée de l'artisanat, la pratique des arts dits « libéraux », c'est-à-dire dignes d'un individu libre, lui assure une reconnaissance sociale importante, mais l'oblige à renoncer à sa boutique, désormais

jugée indigne. L'activité de l'artiste se déplace et investit l'atelier : un espace privé, consacré exclusivement à la création et dans lequel ne pénètrent que quelques privilégiés : assistants, confrères et mécènes. Il convient cependant de souligner que l'artiste travaille rarement seul, de sorte que l'atelier désigne à la fois le lieu de la production artistique et l'ensemble des personnes qui lui sont associées, sous la direction du maître.

En France, la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture, en 1648, consacre l'activité de l'artiste en le plaçant sous protection royale. Dans le même temps, des règles strictes s'imposent, qui limitent les possibilités de commercialisation et d'exposition de l'œuvre. Pour se faire connaître du public et constituer une clientèle, l'artiste doit presque obligatoirement exposer lors des grandes manifestations institutionnelles, dont le fameux Salon de l'Académie, créé en 1673⁴. Si des pratiques alternatives se mettent en place (mises en dépôt d'œuvres dans des boutiques, invitations par voie de presse, expositions privées dans des hôtels particuliers), elles n'ont toutefois pas la même portée que les événements officiels⁵. Une fois sa réputation établie, l'artiste fidélise sa clientèle en l'invitant à découvrir ses œuvres récentes dans un cadre plus intimiste. L'atelier reste donc un espace hybride de création, de monstration et de commercialisation de l'œuvre d'art jusqu'au XIX^e siècle.

L'ouverture progressive du Salon et la multiplication des possibilités d'expositions au cours du XIX^e siècle, notamment liée à l'influence croissante des marchands d'art, transforment l'usage de l'atelier d'artiste⁶. À mesure que la galerie et le musée s'imposent comme les nouveaux horizons d'exposition de l'œuvre et que la pratique artistique s'individualise, il se recentre sur sa fonction créative et s'ouvre à une nouvelle fonction de médiation entre différents acteurs du monde de l'art : modèles, élèves, collègues, marchands, clients et

¹ Alexandra Titu. (2003). *Experimentul în Arta Românească după 1960*. Meridiane, 102.

² Joubert, F., König, E., Pace, V. et Le Pogam, P.-Y. (2008) "L'Artiste au Moyen Âge", *Perspective*, 1.

³ Cassagnes-Brouquet, S. (2014) "Les Ateliers d'Artistes au Moyen Âge : Entre Théorie et Pratiques", *Perspective*, 1.

⁴ Rodriguez, V. (2002). L'Atelier et l'Exposition, Deux Espaces en Tension entre l'Origine et la Diffusion de l'Œuvre. *Sociologie et Sociétés*, 34(2).

⁵ Bianchi, P. (2018). Les Espaces d'Exposition Alternatifs du 18^e siècle : Entre Sociabilité et Contre-culture. *Dix-huitième siècle*, 50(1).

⁶ Vaisse, P. (1995). *La Troisième République et les Peintres*. Flammarion.

critiques⁷. L'atelier devient une interface entre le moment privé de la création et le moment public de l'exposition, mais également entre le travail solitaire de l'artiste et les diverses obligations que requiert son statut. La nécessaire intégration de l'artiste au marché de l'art et à l'élite culturelle de son temps, de même que l'importance croissante de la clientèle bourgeoise dans la seconde moitié du siècle justifient le regroupement des ateliers dans les marges des grands centres urbains⁸.

Dans le texte qu'elle a rédigé pour ce catalogue, Sylvie Buisson offre un passionnant aperçu de la pratique de l'atelier dans le Montparnasse du premier XX^e siècle. Elle y décrit des lieux de vie, de rencontre et de partage, interfaces fondamentales entre l'artiste et son milieu, entre le moment de la création et celui de la diffusion. Nous avons également pu aborder, en introduction à ce catalogue, la remise en question de l'atelier dans la deuxième moitié du XX^e siècle, à travers les expériences de la création in situ et du land art. Il convient enfin de souligner l'importance, dans les dernières années, des ateliers-entreprises, véritables usines dédiées à la production de certains artistes : Jeff Koons, Damien Hirst, Olafur Eliasson...

Par ce rapide résumé des transformations passées de l'atelier, il s'agissait d'illustrer la vitalité de cet espace, à rebours de l'idée reçue d'un lieu reclus, imperméable et immuable. À travers des entretiens menés avec les quatre artistes contemporaines invitées à participer à l'exposition, nous avons pris conscience de la diversité des usages qui en sont faits. Chacune d'entre elles témoigne d'une relation particulière à cet espace, qu'elle transforme physiquement ou symboliquement au fil des évolutions de sa pratique et de ses besoins.

En premier lieu, il apparaît que l'atelier représente pour ces artistes un espace simultanément physique et symbolique. Laboratoire de la création, il influence la pratique par ses caractéristiques matérielles : taille, hauteur sous plafond, luminosité, outils disponibles, accès à l'extérieur, etc. Valentina Canseco compare ainsi son atelier actuel au précédent : « je suis moins contrainte par l'espace, ce qui est un réel confort [...] pour avancer dans mes productions artistiques ». Pour Juliette Minchin, l'accès en rez-de-chaussée et la taille de la porte ont permis la production d'œuvres plus imposantes. Les possibilités offertes par les caractéristiques physiques de ces ateliers ouvrent alors vers une pratique nouvelle, ou plus libre.

Mais le rapport au lieu de création n'est pas uniquement technique. Au contraire, un lien discret se tisse entre l'artiste et son atelier, sur le plan symbolique. Dune Varela le présente ainsi : « à chaque fois que j'arrive à l'atelier, j'ai un sentiment d'apaisement, comme si j'étais protégée du monde et que j'y retrouvais une forme de calme intérieur ». Symboliquement, l'atelier existe hors du commun, comme un sanctuaire détaché de considérations extérieures et où l'artiste est libre de s'affirmer en tant qu'artiste. Espace statutaire, il est également la vitrine par laquelle la société reconnaît l'activité de son occupante. Sa portée symbolique se signale par un certain nombre de petites pratiques ritualisées : préparer un café, prendre le temps de regarder les œuvres avancées la veille, disposer les pigments ou les matériaux nécessaires à la production, etc. Apprivoiser l'atelier permet alors d'entrer dans un état d'esprit propice à la pratique artistique.

Partagé, l'atelier ouvre également à des dynamiques sociales et professionnelles. À Poush, un ensemble d'espaces encadrent les lieux de création à proprement parler, allant du restaurant à l'espace d'exposition. Leur usage quotidien dépend des besoins de chaque artiste, mais chacune reconnaît l'importance de ces lieux de rencontre, d'échange et de détente. Qu'ils permettent d'approfondir certains questionnements esthétiques, ou, au contraire, de se distraire d'une journée de travail, ils participent à un équilibre mental nécessaire. Un esprit de cohésion, d'entraide, se développe et soutient la pratique individuelle. Lisa Ouakil le résume ainsi : « tout tourne finalement autour d'une bande de jeunes qui ont un besoin vital de créer et se cherchent, ensemble ou seuls, mais à côté les uns des autres ». Les espaces d'exposition, la programmation hors-les-murs et les événements professionnels organisés par Poush permettent une meilleure intégration aux réseaux institutionnels et marchands, ce dont les quatre artistes interrogées témoignent.

La question de la localisation a également son importance. L'ancrage territorial peut nourrir la pratique artistique de préoccupations intellectuelles, de formes esthétiques ou d'influences artistiques

⁷ Rodriguez, V. (2002). op. cit.

⁸ Charpy, M. (2009). Les Ateliers d'Artistes et leurs Voisinages Espaces et Scènes Urbaines des Modes Bourgeoises à Paris entre 1830-1914. *Histoire Urbaine*, 26(3).

diverses, mais également permettre l'intégration à des réseaux professionnels locaux. Si les artistes reconnaissent l'importance de Paris sur la scène contemporaine internationale, elles soulignent également la complexité d'un marché mondialisé et multipolaire.

Pour Dune Varela, « Paris reste un carrefour, même si l'écosystème de l'art contemporain se décentre, se démultiplie. Ce n'est peut-être plus une capitale unique, mais un nœud parmi d'autres ». Cette multipolarité du marché de l'art mondial laisse imaginer de futures implantations éloignées de ses centres et de ses réseaux traditionnels, en fonction des besoins de chaque artiste. La complexité du contexte écologique, social, politique et économique pousse Valentina Canseco à résumer ainsi les possibilités futures de l'atelier d'artiste : « Dans le monde fascinant qui se profile les artistes vont devoir s'adapter et trouver de nouveaux moyens d'être ensemble. [...] Et peut-être que naîtront des espaces qui prendront des allures d'éco-lieux, loin des villes, et que l'art se décentrera un petit peu, que l'on connaîtra de nouvelles façons de créer ensemble. Ce qui me semble certain, c'est que les artistes qui préfèrent la solitude la choisiront, et que ceux qui cherchent le groupe continueront à le trouver ».

De ce rapide regard sur les modalités passées de l'atelier d'artiste et sur la diversité du rapport contemporain de l'artiste à son lieu de travail, on retient surtout la fluidité et l'hybridité de cet espace si particulier. Pour reprendre la métaphore initiale de Geta Brătescu, l'atelier fonctionne effectivement comme un organe vivant, une membrane qui protège le temps de la création et permet sa diffusion, qui évolue, surtout, au rythme des impératifs professionnels, des inspirations esthétiques, des recherches nouvelles. Dans ses modalités actuelles, l'atelier d'artiste concentre des fonctions plus diverses que jamais : réflexion collective, création, monstration et diffusion. Il offre à l'artiste une liberté plus grande que jamais, mais conserve la souplesse nécessaire à l'évolution de sa pratique. Car si l'atelier est le lieu de gestation de l'oeuvre d'art, il est surtout un espace en perpétuelle mutation, appelé à se transformer au rythme de son occupant.

Armand Camphuis
Commissaire invité

Transformations of the studio

A pioneer of conceptual art in Romania and featured in the 2017 Venice Biennale, artist Geta Brătescu described the studio as “a spatial extension of the [artist's] body, a privileged medium for connecting with the world”¹. This perspective challenges the traditional view of the studio as a static, universal receptacle for artistic practice. Instead, Brătescu invites us to imagine it as a living organ, one that evolves in rhythm with the artist's process. It is within this framework, and through a series of interviews with Valentina Canseco, Juliette Minchin, Lisa Ouakil, and Dune Varela, that this article takes shape. Can the artist's studio still be conceived in the singular? What do its historical transformations and diverse contemporary uses reveal? How is the studio evolving?

The progressive transformations of the artist's studio are deeply tied to changes in the artist's status. In medieval Europe, the roles of artist, whether painter or sculptor, and artisan overlapped, and emphasized technical skill above all². Artists worked on site for commissions or in storefront workshops. The studio was not yet a space for solitary work, but rather a place where craftsmanship, apprenticeship, promotion, and commerce coexisted³.

A significant shift began during the Italian Renaissance, when artistic labor gained intellectual status and artists were elevated to the rank of scholars. The practice of the so-called “liberal” arts, those considered worthy of a free individual, offered greater social recognition, but required artists to abandon the public storefront, now deemed inappropriate. The artist's activity thus moved into the studio: a private space devoted solely to creation, accessible only to a select few, assistants, peers, and patrons. It is important to note, however, that the artist rarely worked alone, and the term “studio” referred both to the physical space and to the collective of people involved in the artistic process under the master's direction.

In France, the founding of the Royal Academy of Painting and Sculpture in 1648 formalized the artist's role by placing it under royal patronage. At the same time, strict rules limited how artworks could be marketed and exhibited. To reach the public and build a clientele, artists were virtually obliged to show their work at major institutional exhibitions, especially the Academy's Salon, created in 1673⁴. While alternative practices emerged, such as displaying works in shops, issuing press invitations, or holding private exhibitions in townhouses, they never carried the same weight as official events⁵. Once an artist had gained a reputation, they could then invite clients to view their recent works in the more intimate setting of the studio. As such, the studio remained a hybrid space of creation, exhibition, and commerce throughout the 19th century.

The gradual opening of the Salon and the proliferation of exhibition opportunities throughout the 19th century, especially due to the growing influence of art dealers, transformed the role of the artist's studio⁶. As galleries and museums emerged as the new primary spaces for presenting art and artistic practice became increasingly individual, the studio refocused on its creative function while simultaneously taking on a new role as a space of mediation among the various actors in the art world: models, students, colleagues, dealers, collectors, and critics⁷. It became a bridge between the private moment of creation and the public moment of exhibition, and between the artist's

¹ Alexandra Titu. (2003). *Experimentul în Arta Românească după 1960*. Meridiane, 102.

² Joubert, F., König, E., Pace, V. and Le Pogam, P.-Y. (2008) “L'Artiste au Moyen Âge”, *Perspective*, 1.

³ Cassagnes-Brouquet, S. (2014) “Les Ateliers d'Artistes au Moyen Âge: Entre Théorie et Pratiques”, *Perspective*, 1.

⁴ Rodriguez, V. (2002). L'Atelier et l'Exposition, Deux Espaces en Tension entre l'Origine et la Diffusion de l'Œuvre. *Sociologie et Sociétés*, 34(2).

⁵ Bianchi, P. (2018). Les Espaces d'Exposition Alternatifs du 18^e siècle: Entre Sociabilité et Contre-culture. *Dix-huitième siècle*, 50(1).

⁶ Vaisse, P. (1995). *La Troisième République et les Peintres*. Flammarion.

solitary labor and the multiple obligations tied to their professional status. The artist's growing need to integrate into the art market and elite cultural circles, along with the increasing prominence of a bourgeois clientele, helped drive the relocation of studios to the outskirts of major urban centers⁸.

In the essay she wrote for this catalogue, Sylvie Buisson provides a compelling glimpse into studio life in early 20th-century Montparnasse. She describes vibrant spaces for living, meeting, and sharing, fundamental interfaces between the artist and their surroundings, between creation and dissemination. In the introduction to this catalogue, we also addressed the rethinking of the studio that occurred in the second half of the 20th century through the rise of in situ practices and land art. Lastly, one must acknowledge the emergence in recent years of "studio-enterprises", veritable factories dedicated to the production of certain artists' work, such as Jeff Koons, Damien Hirst, and Olafur Eliasson.

This brief historical overview of studio evolution aims to illustrate its vitality, countering the cliché of the studio as an isolated, unchanging space. Through interviews with the four contemporary artists featured in this exhibition, we came to understand the diverse ways the studio is used today. Each artist describes a unique relationship to their space, one that shifts physically or symbolically as their practice and needs evolve.

Above all, the studio appears to be both a physical and symbolic space. As a creative laboratory, it shapes practice through its material characteristics: size, ceiling height, natural light, available tools, outdoor access, etc. Valentina Canseco compares her current studio to her previous one: "I feel less constrained by space, which is a real comfort [...] to advance in my artistic production." For Juliette Minchin, the ground-floor access and the large door made it possible to produce larger-scale works. These physical features open the door to new or freer modes of practice.

But the relationship to the creative space is not only technical. On a symbolic level, a subtle connection is formed between artist and studio. Dune Varela describes it this way: "Each time I arrive at the studio, I feel a sense of calm, as if I'm protected from the world and can reconnect with a sense of inner peace." Symbolically, the studio exists outside the

everyday, as a sanctuary removed from external concerns, where the artist is free to assert themselves as such. As a symbolic space, it is also a place through which society recognizes the artist's activity. This symbolic dimension is marked by small ritual practices: making a coffee, taking time to observe works made the day before, arranging pigments or materials needed for production, etc. Becoming familiar with the studio thus allows the artist to enter the right frame of mind for creation.

When shared, the studio also fosters social and professional dynamics. At Poush, a range of spaces surround the creative zones themselves, including a restaurant and exhibition areas. The daily use of these shared spaces depends on each artist's needs, but all acknowledge their importance as places of exchange, connection, and rest. Whether they deepen aesthetic questions or offer a welcome distraction, these spaces contribute to the mental balance needed for artistic work. As Lisa Ouakil puts it: "It's all really about a group of young people who have a vital need to create and are searching, together or alone, but next to each other." The exhibition spaces, off-site programming, and professional events organized by Poush help the artists gain visibility and integrate into broader institutional and market networks, as all four artists attest.

Shared studio spaces also open the door to social and professional dynamics. At Poush, a range of communal areas surround the core creative spaces, from a restaurant to exhibition venues. Their daily use depends on each artist's needs, but all four agree on the importance of these environments for meeting, exchanging ideas, and relaxing. Whether they provide opportunities to deepen certain aesthetic questions or to simply take a break from work, they help sustain the mental balance essential to creative practice. A spirit of cohesion and mutual support emerges, reinforcing individual artistic paths. Lisa Ouakil summarizes it this way: "In the end, it's really all about a bunch of young people with a vital need to create, searching, together or alone, but side by side."

Exhibition areas, off-site programming, and the professional events organized by Poush facilitate stronger integration into both institutional and commercial networks, a fact all four interviewed artists confirmed.

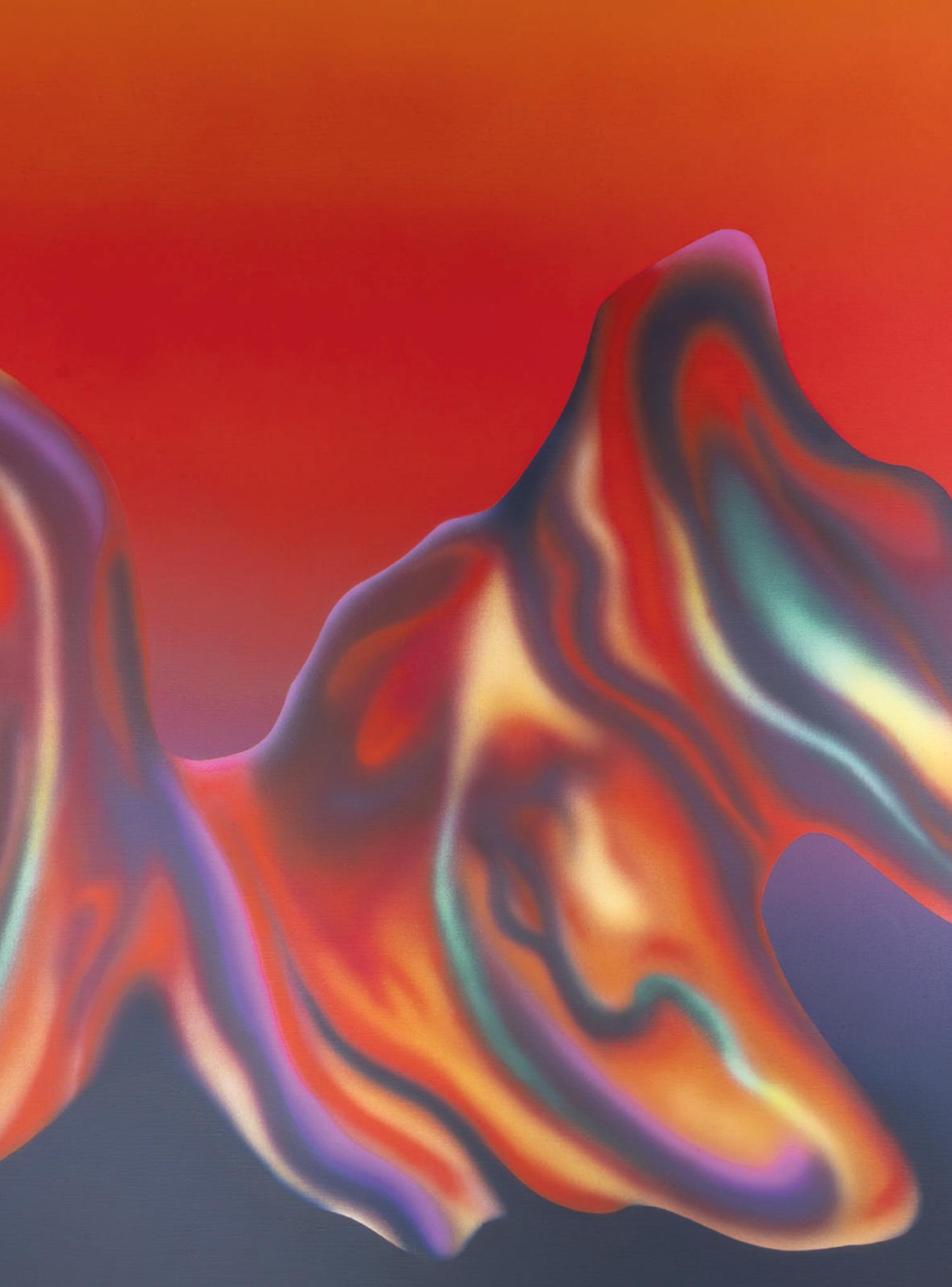
The question of location is also critical. Territorial anchoring can feed artistic practice through intellectual concerns, aesthetic forms, or various influences, while also supporting integration into local professional networks. While the artists acknowledge Paris's importance on the international contemporary art scene, they also highlight the complexity of a multipolar, globalized market. For Dune Varela, "Paris remains a crossroads, even as the ecosystem of contemporary art decentralizes and multiplies. It may no longer be a single capital, but one node among many." This multipolarity suggests future artistic hubs could emerge outside traditional centers and networks, shaped by each artist's specific needs.

Given today's complex ecological, social, political, and economic context, Valentina Canseco envisions the future of artist studios in these terms: "In the looming fascist world, artists will have to adapt and find new ways of being together. [...] Perhaps we'll see the birth of new spaces resembling eco-communities, far from cities, and art will begin to decenter a bit. We'll discover new ways of creating together. What seems certain to me is that those who cherish solitude will continue to do so, while those seeking community will keep finding it."

From this brief overview of the artist's studio, both historically and in its current iterations, what emerges most clearly is the fluidity and hybridity of this singular space. To return to Geta Brătescu's metaphor, the studio indeed functions like a living organ, a membrane that shelters the act of creation and enables its dissemination, adapting continually to professional demands, aesthetic shifts, and new inquiries. In its current forms, the artist's studio serves more functions than ever before: collective reflection, creation, presentation, and distribution. It offers greater freedom than ever while remaining flexible enough to support the evolution of practice. If the studio is where artworks are conceived, it is above all a space in constant transformation, changing in tandem with its occupant.

⁸ Charpy, M. (2009). Les Ateliers d'Artistes et leurs Voisinages Espaces et Scènes Urbaines des Modes

Bourgeoises à Paris entre 1830-1914. *Histoire Urbaine*, 26(3).



CATALOGUE

CATALOG

Artistes Modernes

A



Cat. 1
Alexandre Archipenko (1887-1964)
Deux Figures, 1949
Signé et situé en bas à gauche : Archipenko; NY
Encre de Chine sur papier
57,5 x 35,5 cm / 22 5/8 x 14 in.

Provenance
Collection privée.
Vente Van Ham, juin 2021.

Bibliographie
Archipenko, *Alexander, Archipenko - Fifty Creative Years 1908-1958*, New York 1960, illustré sous le n°251.

C



Marc Chagall (1887-1985)
Nu Aux Pommes, 1911
Signé en bas à droite: Chagall
Situé et daté en bas au centre: Paris; 1911
Encre de Chine et aquarelle sur papier
20,2 x 29,1 cm / 8 x 11 1/2 in.

Certificat d'authenticité délivré par M. Jean-Louis Prat pour le Comité Chagall, en date du 29 juin 2015, n°2015057.

Provenance
Collection de Madame B. D.
Vente Azur Enchères Cannes, Avril 2015.

Exposition
Marc Chagall, Kestnengesellschaft, Hanovre, 1955, n°79.
Kunsthalle de Hambourg, *Französische Zeichnungen des XX Jahrhunderts*, 3 septembre - 15 novembre 1959.

Bibliographie
Kunsthalle de Hambourg, *Französische Zeichnungen des XX Jahrhunderts*, Catalogue d'exposition, 1959, illustré sous le n°15, p. 10.



Cat. 5
Marc Chagall (1887-1985)
Esquisse Pour Commedia dell'Arte, 1958
Signé en bas à droite: Marc Chagall
Gouache, pastel et mine de plomb sur papier
32,6 x 50 cm / 12 7/8 x 19 5/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par M. Jean-Louis Prat pour le Comité Chagall, en date du 27 février 2023, n°2023012.

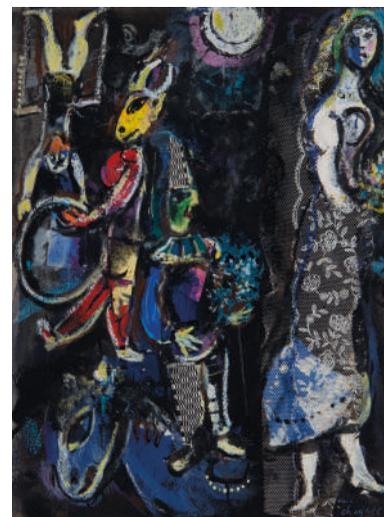
Provenance
Succession de l'artiste.
Vente Christie's Paris, Avril 2023.



Cat. 6
Marc Chagall (1887-1985)
L'Oiseau À La Branche De Vigne Au-Dessus De La Baie Animée, 1961
Signé en bas à gauche: MC
Lavis d'encre de Chine, gouache et graphite sur papier Japon
96 x 62 cm / 37 3/4 x 24 3/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par M. Jean-Louis Prat pour le Comité Chagall, en date du 15 février 2023, n°2022211.

Provenance
Collection privée.



Cat. 7
Marc Chagall (1887-1985)
Collage D'Après Les Jeux Du Cirque, 1976
Cachet de la succession Marc Chagall en bas à droite; Répertoire dans l'inventaire de la succession sous le n°C.86 au verso
Encre de Chine, gouache, craie, huile et tissus collés sur papier
32 x 24 cm / 12 5/8 x 9 1/2 in.

Certificat d'authenticité délivré par M. Jean-Louis Prat pour le Comité Chagall, en date du 10 novembre 1992, n°92048.

Provenance
Collection privée allemande.
Van de Beuque fine art.
Collection privée.

D



Cat. 8
Robert Delaunay (1885-1941)
Portrait De Madame Jacques Heim, circa 1926-1927
Huile sur toile d'origine
129,5 x 96,5 cm / 51 x 38 in.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Richard Riss et Monsieur Jean-Louis Delaunay, en date du 8 mars 2024.

Provenance
Collection de M. Jacques Heim, Paris. Vente Sotheby's Londres, Juin 1987. Vente Christie's Londres, Novembre 1989. Ancienne collection Sidney Rothberg, Philadelphie, Pennsylvanie. Vente Freeman's Auction, Février 2024.

Exposition
Montreal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, *Les Années 20: L'Âge des Métropoles*, June 20 - November 17, 1991.

Bibliographie
Guy Habasque, Robert Delaunay: *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, S.E.V.P.E.N., Paris, 1957, illustré sous le n° 261, p. 292 (daté circa 1926-1927).
Votre Beauté, avril 1961, illustré p. 47.
Montreal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, *Les Années 20: L'Âge des Métropoles*, 1991, illustré sous le n°464, p. 356.

F



Cat. 9
Léonard-Tsuguharu Foujita (1886-1968)
Jeune Fille, Les Mains Jointes

Signé en bas vers le centre: Foujita
Encre de Chine et lavis d'encre de Chine estompé, aquarelle sur papier
37 x 24,5 cm / 15 x 9 5/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Paul Pétridès, en date du 17 mars 1965.
Certificat d'authenticité délivré par Madame Sylvie Buisson, en date du 28 février 2022.



Léonard-Tsuguharu Foujita (1886-1968)

À Fleur De Seine

Signé en bas à gauche: Foujita
Titre en bas au centre: à Fleur de Seine
Lavis d'encre sur papier
25 x 19 cm / 9 7/8 x 7 1/2 in.

Provenance

Collection privée.
Vente Douthrebente, mars 2022.



Cat. 10

Léonard-Tsuguharu Foujita (1886-1968)

Portrait De Youki, 1926

Signé et daté en bas à gauche: Foujita; 1926

Crayon sur papier
22 x 31 cm / 8 5/8 x 12 1/4 in.

Certificat d'authenticité délivré par Madame Sylvie Buisson, en date du 24 février 2023.



Cat. 11

Léonard-Tsuguharu Foujita (1886-1968)

Projet De Maquillage Pour Une Journée De Printemps, 1926

Signé et daté en bas à droite: Foujita; 16 février 1926
Titre en bas au centre: Projet de maquillage pour « Une journée de printemps »
Gouache, encre de Chine, collage végétal sur papier
53 x 36 cm / 20 7/8 x 14 1/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par Madame Sylvie Buisson, en date du 23 février 2023.

Bibliographie

Sylvie Buisson, *Foujita Catalogue Raisoné*, Volume 2, Courbevoie 2001, n°26-110 reproduit page 220.

K



Cat. 12

Moïse Kisling (1891-1953)

Jeune Femme Assise Se Coiffant, 1918

Signé et daté en bas à droite: Kisling; 1918
Contresigné, situé et daté au dos: M. Kisling; Paris; mars 1918

Huile sur toile d'origine
92 x 73 cm / 36 3/8 x 28 7/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Marc Ottavi en date du 21 septembre 2022.

Cette œuvre sera incluse dans le Volume IV et Additifs aux Tomes I, II et III du Catalogue Raisoné de l'œuvre de Moïse Kisling en préparation par Monsieur Marc Ottavi.

Provenance

Collection Privée.
Vente Maître Jozon, décembre 1976.
Collection privée.
Vente Phillips Londres, octobre 2022.



Moïse Kisling (1891-1953)

Nu Après Le Bain

Signé en bas à droite: Kisling
Huile sur toile d'origine

22 x 12,5 cm / 8 5/8 x 4 7/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Marc Ottavi, en date du 21 mai 2024.

Cette œuvre sera incluse dans le Volume IV et Additifs aux Tomes I, II et III du Catalogue Raisoné de l'œuvre de Moïse Kisling en préparation par Monsieur Marc Ottavi.

Provenance

Collection privée.
Vente Magnin Wedry, avril 2024.



Cat. 13

Moïse Kisling (1891-1953)

Bouquet De Fleurs, circa 1925

Signé en bas à gauche: Kisling
Huile sur toile d'origine

65 x 50 cm / 26 x 20 in.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Marc Ottavi, en date du 3 février 2021.

Cette œuvre sera incluse dans le Volume IV et Additifs aux Tomes I, II et III du Catalogue Raisoné de l'œuvre de Moïse Kisling en préparation par Monsieur Marc Ottavi.

Provenance

Vente Audap, avril 2021.



Cat. 14

Moïse Kisling (1891-1953)

Grand Nu Allongé, 1928

Signé en bas à gauche: Kisling
Huile sur toile d'origine
72 x 100 cm / 28 3/8 x 39 3/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Marc Ottavi, en date du 15 février 2023.

Cette œuvre sera incluse dans le Volume IV et Additifs aux Tomes I, II et III du Catalogue Raisoné de l'œuvre de Moïse Kisling en préparation par Monsieur Marc Ottavi.

Provenance

Galerie Rapaire, Monte-Carlo.
Collection privée.

Bibliographie

Henri Troyat, *Kisling, Catalogue Raisoné*, Tome II, Editions Jean Kisling, 1982, Paris, illustré sous le n°43 p.302.



Cat. 15

Moïse Kisling (1891-1953)

Tulipes Sur Fond Nacré, circa 1928

Signé en bas à gauche: Kisling
Huile sur toile d'origine
55 x 38 cm / 21 5/8 x 15 in.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Marc Ottavi, en date du 7 février 2022.

Cette œuvre sera incluse dans le Volume IV et additifs aux Tomes I, II et III du Catalogue Raisoné de l'œuvre de Moïse Kisling en préparation par Monsieur Marc Ottavi.

Provenance

Vente de Baecque, mars 2022.



Cat. 16

Moïse Kisling (1891-1953)

Didi, 1936

Signé en bas à gauche: Kisling
Titre au revers: Didi
Huile sur toile
33 x 24 cm / 13 x 9 1/2 in.

Provenance

Collection privée.
Vente Aguttes, mai 2021.

Bibliographie

Henri Troyat et Jean Kisling, *Kisling 1891-1953*, Turin, 1982, Vol II, illustré sous le n°77, p.311.



Cat. 18

Moïse Kisling (1891-1953) & Josep Llorens Artigas (1892-1980)

Plat Rond À Décor De Fleur, 1938

Signé en bas au centre: Kisling
Daté et numéroté au verso: 9-XI-1938; Aritgas; 3
Céramique peinte et émaillée
Diamètre: 35 cm / 13 3/4 in.

Provenance

Collection privée.
Vente Ader, mai 2024.

Bibliographie

Jean Dutourd, *Kisling 1891-1953*; Tome III, Éditions Jean Kisling, Turin, 1995, illustré sous le n°152 reproduite p. 256.



Cat. 19

**Moïse Kisling (1891-1953)
& Josep Llorens Artigas (1892-1980)**

Mimosas, 1938
Signé en bas au centre : Kisling
Daté et numéroté au verso : 3-XI-1938 ;
Aritgas ; 4
Céramique peinte et émaillée
Diamètre : 35 cm / 13 3/4 in.

Certificat d'authenticité délivré par
Monsieur Marc Ottavi, en date du
17 mai 2023.

Cette œuvre sera incluse dans le Volume
IV et additifs aux tomes I, II et III
du Catalogue Raisoné de l'œuvre
de Moïse Kisling actuellement en
préparation par Monsieur Marc Ottavi.

Provenance

Collection privée.
Vente Artcurial, juin 2023.



Cat. 20

Moïse Kisling (1891-1953)

Jonquilles, 1944
Signé et dédié en bas à gauche :
Kisling ; « à André Bernheim »
Situé et daté en bas à droite : New
York ; 1944
Huile sur toile d'origine
56 x 38 cm / 22 x 15 in.

Certificat d'authenticité délivré par
Monsieur Marc Ottavi, en date du
19 juillet 2024.

Cette œuvre sera incluse dans le
Volume IV et Additifs aux Tomes I,
II et III du Catalogue Raisoné
de l'œuvre de Moïse Kisling en
préparation par Monsieur Marc Ottavi.

Provenance

André Bernheim, Paris.
Collection privée.

Bibliographie

Jean Kisling et Henri Troyat, *Kisling*,
Tome II, Turin, Édité par Jean Kisling,
1982, p. 221, sous le n° 123.



Cat. 17

Moïse Kisling (1891-1953)

Nu Allongé, 1938
Signé en bas à droite : Kisling
Huile sur toile d'origine
38 x 55 cm / 15 x 21 5/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par
Monsieur Marc Ottavi, en date du
12 mai 2023.

Cette œuvre sera incluse dans le prochain
Volume IV et Additifs aux Tomes I, II
et III du catalogue raisonné de Moïse
Kisling actuellement en préparation
par Monsieur Marc Ottavi.

Provenance

Galerie Jean Tiroche, Paris.
Vente Christie's New York, mai 2023.

Bibliographie

Joseph Kessel et Jean Kisling, *Kisling*,
Turin, 1971, vol. I, illustré sous le n°73,
p. 294?

Cat. 22

Moïse Kisling (1891-1953)

Bouquet De Fleurs Rouges, 1947
Signé, situé et daté en haut à droite :
Kisling ; Sanary ; 1947
Huile sur toile d'origine
42 x 28 cm / 16 1/2 x 11 in.

Certificat d'authenticité délivré par
Monsieur Marc Ottavi, en date du
16 février 2024.

Cette œuvre sera incluse dans
le Volume IV et Additifs aux Tomes I, II
et III du Catalogue Raisoné de l'œuvre
de Moïse Kisling en préparation
par Monsieur Marc Ottavi.

Provenance

Collection privée.
Vente Rago Auction, mai 2024.



Cat. 23

Moïse Kisling (1891-1953)

Nu Étendu À La Couverture Rose, 1948
Signé en bas à gauche : Kisling
Inscription au crayon au verso
Huile sur toile d'origine
38 x 55 cm / 15 x 21 5/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par
Monsieur Marc Ottavi, en date du
14 avril 2025.

Cette œuvre sera incluse dans le
Volume IV et Additifs aux Tomes I, II
et III du Catalogue Raisoné de l'œuvre
de Moïse Kisling en préparation par
Monsieur Marc Ottavi.

Provenance

Louis et Hélène Daniel, Arcueil.
Françoise Riout (née Daniel), Paris
(par descendance, en 2005).
Vente Farrando, mars 2024.



Cat. 23

Elemer de Korody (1889-1918)

Portrait De Femme, 1914
Huile sur toile
92,5 x 63,5 cm / 36 3/8 x 25 in.

Provenance

Collection privée, France.
Collection privée, Suisse.

Bibliographie

Art Magazin, *Elveszett kubista
felbukkanása I.*, 2023, illustré p. 66.

L



Cat. 24

Marie Laurencin (1883-1956)

Trois Jeunes Filles Au Fleurs
Signé en haut à gauche : Marie Laurencin
Huile sur toile d'origine
46 x 61 cm / 18 1/8 x 24 in.

Cette œuvre est enregistrée dans
les Archives de Monsieur Daniel
Marchesseau. Confirmation en date
du 19 avril 2025.

Provenance

Collection René Fisch.
Collection privée.



Cat. 25

Marie Laurencin (1883-1956)

Amazone et Trois Jeunes Femmes
Signé en haut à droite : Marie Laurencin
Aquarelle sur papier
35,8 x 45 cm / 14 1/8 x 17 3/4 in.

Provenance

Collection privée, France.
Vente Christie's Paris, mars 2025.

Bibliographie

Daniel Marchesseau, *Marie Laurencin,
Catalogue Raisoné de l'œuvre : Volume
II, Peintures, Céramiques, Œuvres
sur papier*, Chino, 1999, illustré sous
le n° PP1293.



Cat. 26

Marie Laurencin (1883-1956)

Trois Femmes Jouant Avec Un Chien
Signé en haut à droite : Marie Laurencin
Aquarelle sur papier
33,5 x 45 cm / 13 1/4 x 17 3/4 in.

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de Monsieur Daniel Marchesseau.
Confirmation en date du 18 mars 2021.

Provenance

Collection privée.
Vente Rossini, avril 2021.



Cat. 27

Marie Laurencin (1883-1956)

Jeune Femme Au Chapeau Mauve,
circa 1912-1913
Signé en bas à droite : Laurencin
Technique mixte sur papier
33 x 26 cm / 13 x 10 1/4 in.

Exposition

Marie Laurencin, Galerie Daniel Malingue,
Paris, 25 avril - 21 juin 1986, n°XLIX.

Bibliographie

Daniel Marchesseau, *Marie Laurencin,
Catalogue Raisoné de l'œuvre,
Volume II, Peintures, Céramiques,
Œuvres sur papier*, Musée Marie

Laurencin, Japon, 1999, décrit reproduit sous le N°PP0229 p.328.



Cat. 28

Marie Laurencin (1883-1956)

En Chine, 1924

Signé et daté en bas à droite : Marie Laurencin ; 1924
Huile sur carton
40,5 x 33 cm / 16 x 13 in.

Provenance

Collection privée.
Vente Oxio, février 2024.

Bibliographie

Marcel Jouhandeau, *Marie Laurencin*, Paris, 1928.
Daniel Marchesseau, *Marie Laurencin Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Éditions du Musée Marie Laurencin, Japon, 1986, illustré sous le n°309.



Cat. 29

Henri Laurens (1885-1954)

Tête De Femme, 1917

Signé et daté en bas à gauche : Laurens ; 17
Papier collé et fusain sur papier cartonné
50 x 35 cm / 19 3/4 x 13 3/4 in.

Provenance

Galerie Jeanne Bucher, Paris.
Galerie Melki, Paris, 1975 (étiquette).
Galerie Beyeler, Bâle, 1976.
Galerie, Multitud, Madrid, n°569-D (étiquette).
Collection Ida Chagall, Paris.
Vente Sotheby's Londres, octobre 2015.
Collection privée.

Expositions

Paris, Galerie Jeanne Bucher, *Henri Laurens*, 25 juin - 17 juillet 1942.
Zürich, Galerie Obere Zäune, *Henri Laurens: Plastiken und Collagen*, 2 novembre - 7 décembre 1968.
Francfort-sur-le-Main, Frankfurter Kunstverein, *Collagen aus sechs Jahrzehnten*, 6 avril - 9 mai 1968, n°30.
Bâle, Musée de Bâle, *Henri Laurens*, 1976, n°38.
Académie de France à Rome, *Henri Laurens*, novembre 1980 - janvier 1981, n°8.
Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, *Henri Laurens, Le Cubisme: Construction et Papiers Collés, 1915-1919*, 18 décembre 1985 - 16 février 1986, n°50.
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, *Braque et Laurens: 40 Années d'Amitié*, 10 juin - 8 octobre 2017.

Bibliographie

Frankfurter Kunstverein, Francfort-sur-le-Main, *Collagen aus sechs Jahrzehnten*, Catalogue d'exposition, 1968, illustré sous le n°30.
Académie de France à Rome, *Henri Laurens*, Catalogue d'exposition, De Luca Editore, Rome, 1980, illustré sous le n°8, p.41.
Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, *Henri Laurens, Le Cubisme: Construction et Papiers Collés, 1915-1919*, Catalogue d'exposition, 1985, illustré pleine page sous le n°50, p.59.
Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez, *Braque et Laurens: 40 Années d'Amitié*, Catalogue d'exposition, 2017, illustré pleine page en couleurs p.20 et répertorié p.89.



Cat. 31

Henri Laurens (1885-1954)

Femme À L'Éventail (Woman With A Fan), 1919

Monogrammé et numéroté : HL ; 5/6 ; Cachet du fondeur : C. Valsuani / Cire perdue
Edition de 9 dont une épreuve musées nationaux (MN), une épreuve d'artiste (EA), une épreuve 0 et 6 exemplaires numérotés de 1 à 6/6
Bronze à patine brune
28 x 61 x 27 cm / 11 x 24 x 10 5/8 in.

Provenance

Galerie Louise Leiris, Paris, n°8197.5 - ref. photo n°7832 (étiquette)
Ancienne collection Robert Rothschild, acquis le 25 février 1969.
Vente Sotheby's Londres, février 2013.
Collection privée.
Vente Sotheby's Londres, juin 2016.

Expositions

Winter Park, Cornell Fine Arts Museum, *Degas to Delaunay: Masterworks from the Robert & Maurine Rothschild Family Collection*, 12 mars - 1er mai 1999.
Baden-Baden, Museum Frieder Burda, *Tête à Tête: Léger, Laurens*, 23 juin - 4 novembre 2012.
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, *Braque et Laurens: 40 Années d'Amitié*, 6 juin - 8 octobre 2017.

Bibliographie

Marthe Laurens, *Henri Laurens: Sculpteur de 1915 à 1924*, Éditions Pierre Bérès, Paris, 1955, autre modèle illustré sous le n°IV-1, p.74.
Henri Laurens, Catalogue d'exposition, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1962, autre modèle illustré sous le n°3.
Henri Laurens, Exposition de la Donation aux Musées Nationaux, Catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 1967, autre modèle illustré sous le n°3.
The Sculpture of Henri Laurens, Werner Hofmann, Editions Harry N. Abrams, New-York, 1970, autre modèle illustré p.104-105.
Sculpture and Drawings by Henri

Laurens, 1885-1954, The Arts Council of Great Britain, 1971, autre modèle illustré.
Henri Laurens, Catalogue d'exposition, Accademia di Francia a Roma, De Luca Editore, Rome, 1980, autre modèle illustré sous le n°28, p.64.
Henri Laurens: Bronzes, Collages, Drawings, Prints, The Arts Council of Great Britain, 1980, autre modèle illustré sous le n°1.

Henri Laurens: Rétrospective, Catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Communauté Urbaine de la Lille, Villeneuve-d'Ascq, 1992, autre modèle illustré sous le n°44, p.139.
Degas to Delaunay: Masterworks from the Robert & Maurine Rothschild Family Collection, Catalogue d'exposition, Cornell Fine Arts Museum, Floride, 1999, illustré sous le n°22, p.24.

Las Formas del Cubismo, Escultura 1909-1919, Catalogue d'exposition, Museo Nacional-Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2002, autre modèle illustré sous le n°156.

Braque/Laurens: Un Dialogue, Catalogue d'exposition, autour des Collections du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne et du Musée des Beaux-Arts de Lyon, Éditions Centre Pompidou, Paris, 2005, autre modèle illustré p.84.

Tête à Tête: Léger, Laurens, Catalogue d'exposition, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Hatje Cantz, 2012, illustré sous le n°42, p.84.

Braque et Laurens: 40 Années d'Amitié, Catalogue d'exposition, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez, 6 juin - 8 octobre 2017, illustré en couleur, pleine page, p.23, répertorié p.89.



Cat. 32

Henri Laurens (1885-1954)

Femme Couchée De Dos, 1921

Numéroté au dos : 7/8
Bronze à patine brune foncée
14 x 39 cm / 5 1/2 x 15 3/8 in.

Provenance

Galerie Louise Leiris, Paris.
Galerie Rosengart, Lucerne.

Bibliographie

Marthe Laurens, *Henri Laurens*

Sculpteur, 1915-1924, Tome I, Éditions Pierre Bérès, Paris, 1955, autre modèle illustré sous le n°22, p. 95.
Werner Hofmann, *Henri Laurens: Sculptures*, Éditions Arthur Niggli, Teufen, 1970, autre modèle illustré pl.102, p. 217.



Cat. 30

Henri Laurens (1885-1954)

Nu À L'Éventail, 1926

Monogrammé en bas à droite : HL.
Gouache sur carton
15,5 x 25 cm / 5 7/8 x 9 7/8 in.

Provenance

Galerie Louise Leiris, Paris, n°9420 - ref. photo n°7905 (étiquette).
Galerie Simon, Paris, n°9420 - ref. photo n°B11111 (étiquette).
Kunsthalle Basel, Bâle, n°3584 (étiquette).
Vente Kornfeld, juin 2013.
Collection privée.
Vente Sotheby's Paris, juin 2016.

Exposition

Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, *Braque et Laurens: 40 Années d'Amitié*, 10 juin - 8 octobre 2017.

Bibliographie

Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez, *Braque et Laurens: 40 Années d'Amitié*, Catalogue d'exposition, 2017, illustré p. 22 et répertorié p. 89.



Cat. 33

Henri Laurens (1885-1954)

Petites Ondines, 1933

Monogrammé et numéroté sur la base : HL ; 1/6
Cachet du fondeur : C. Valsuani Cire Perdue

Bronze
Hauteur : 18,4 cm / 7 1/4 in.

Provenance

Galerie Louise Leiris, Paris.
Vente Christie's New York, novembre 1999.
Daniel Malingue, Paris.
Collection privée acquis du précédent en 2005.
Vente Sotheby's, octobre 2021.

Bibliographie

Werner Hofmann, *The Sculptures of Henri Laurens*, New York, 1970, autre modèle illustré pl. 142.



Cat. 34

Henri Laurens (1885-1954)

Le Ruban, 1937

Monogrammé et numéroté : HL 0/6
Cachet du Fondeur : Valsuani
Bronze à patine brune
Hauteur : 25 cm / 9 7/8 in.

Provenance

Galerie Louise Leiris.
Vente Aix Lubéron, juin 2021.

Exposition

Henri Laurens, Rétrospective, Musée d'Art Moderne de Villeneuve-d'Ascq, 12 décembre 1992 - 12 avril 1993.

Bibliographie

Henri Laurens, Rétrospective, Musée d'Art Moderne de Villeneuve-d'Ascq, 1993, Édition Réunion des Musées Nationaux, modèle similaire illustré sous le n°87 p.189.
Hoffman, Werner, *The Sculpture of Henri Laurens*, Editions Harry N. Abrams, 1970, répertorié sous le n°168.



Cat. 36

Henri Laurens (1885–1954)

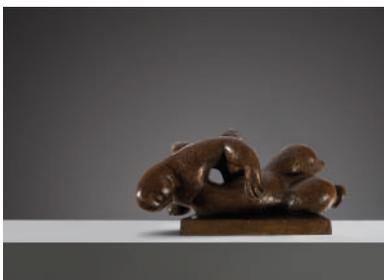
Grande Table Cariatide, 1938
Monogrammé et numéroté: HL; 3/6
Porte le cachet du fondeur: C. Valsuani
Cire Perdue
Bronze à patine brune
53,1 x 158 cm / 20 7/8 x 62 1/4 in.

Provenance

Galerie Louise Leiris, Paris.
Nathan Cummings, Palm Beach
(acquis auprès de celle-ci dans les années 1960).
Helene Cummings Karp, Palm Beach
(par succession).
Hill Gallery, Palm Beach.
Vente Christie's Paris, Octobre 2024.

Bibliographie

W. Hofmann et D.-H. Kahnweiler, *The Sculpture of Henri Laurens*, New York, 1970, p. 218.
Catalogue d'Exposition, *Henri Laurens*: Exposition de la Donation aux Musées Nationaux, Paris, 1967, autre modèle illustré.



Cat. 35

Henri Laurens (1885–1954)

L'Archange (Max Jacob), 1946
Monogrammé sur la terrasse: HL. E.A.
Cachet du fondeur sur la tranche de la terrasse: C. Valsuani / Cire perdue.
Edition de 6 épreuves de 0 à 3/3,
une épreuve Musées Nationaux (MN),
une épreuve d'artiste (EA).
Bronze à patine brune
36 x 68 x 38 cm / 14 1/8 x 26 3/4 x 15 in.

Provenance

Vente Artcurial, juin 2016.

Exposition

Braque et Laurens: 40 Années d'Amitié,
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade,
10 juin-8 octobre 2017, catalogue d'ex-
position, illustré p.84 et répertorié p.92.

Bibliographie

Palais des Beaux-Arts, *Henri Laurens*,
Bruxelles, mars 1949, autre modèle
illustré sous le n°64.
Henri Laurens, Ostende, 1950, autre
modèle illustré sous le n°12.
XXV^e Biennale Internationale d'Art,
Venise, 1950, autre modèle illustré
sous le n°9.
75 Œuvres du Demi-siècle, Casino,
Knokke-Le-Zoute, 1951, autre modèle.
Musée Nationale d'Art Moderne, *Henri
Laurens*, Paris, Mai-Juin 1951, autre
modèle illustré sous le n°70.
Christian Zervos, « L'Exposition Henri
Laurens au Musée National d'Art
Moderne » dans Cahiers d'Art, 1951,
autre modèle illustré sous le n°26,
p.156-161.
Svenska-Franska Konstgalleriet, *Henri
Laurens*, Stockholm, février-mars 1952,
autre modèle sous le n°41.
II^e Biennale Internationale d'Art, Sao
Paulo, 1953, autre modèle.
Bernard Dorival, « La Biennale de Sao
Paulo », dans La Table ronde, mars
1954, autre modèle.
Galerie Louise Leiris, *Henri Laurens*:
60 Œuvres, 1915-1954, Paris, juin-juillet
1954, autre modèle illustré en couleurs
sous le n°38, p.38.
Marthe Laurens, *Henri Laurens*:
Sculpteur, Paris, 1955, autre modèle
p.12-13.
Galerie Marlborough Fine Arts, *Laurens*:
Sculptures and Drawings, Londres,
septembre-octobre 1957, autre modèle
sous le n°27.
Galerie Claude Bernard, *Henri Laurens*,
Paris, mai-juin 1960, autre modèle sous
le n°29.
Henri Laurens, Amsterdam, Stedelijk
Museum; Essen, Museum Folkwang;
Brême, Kunsthalle, 1962, autre modèle
sous le n°56.
*Henri Laurens: Exposition de la Donation
aux Musées Nationaux*, Paris, Grand
Palais, mai-août 1967, autre modèle
illustré en noir et blanc.
Jean-Marie Saint-Estehen, « Henri
Laurens. À propos de la donation
Laurens. Souvenirs et Réflexions
Familiales », dans L'Art Sacré, 1967,
autre modèle p.30.
Haus am Waldsee, *Henri Laurens*:
Kulpturen, Zeichnungen, Druckgraphik,

Buchillustrationen, 1905-1954, Berlin,
1967, autre modèle sous le n°89.
Galerie Krugier et Cie, *Henri Laurens*,
Genève, avril 1969, autre modèle illustré
en noir et blanc sous le n°22, p.12-13.
Nouveau Musée, Maison de la Culture,
Un Sculpteur Vu par un Autre Sculpteur:
Henri Laurens par Alberto Giacometti,
Le Havre, janvier-février 1969, autre
modèle sous le n°21.
Louisiana Museum, *Georges Braque
et Henri Laurens*, Humlebaek, mars-mai
1969, autre modèle sous le n°89.
Werner Hofmann, *Henri Laurens*:
Sculptures, Éditions Arthur Niggli,
Teufen, 1970, autre modèle illustré
p.166-167.
Galerie Narodni, *Braque, Laurens*,
Picasso, Prague, juin-octobre 1970,
autre modèle sous le n°85.
Cultural Center, *Laurens et Braque*:
*Les Donations Laurens et Braque à l'Etat
Français*, New York, 1971, autre modèle
sous le n°49.
*Sculpture and drawings by Henri
Laurens*, Arts Council of Great Britain;
Association Française d'Action Artistique;
London, The Hayward Gallery; Belfast,
Ulster Museum, mai-août 1971, autre
modèle sous le n°75.
Musée Despiau-Wlérick, *Henri Laurens*,
Mont-de-Marsan, juillet-août 1971, autre
modèle sous le n°34.
Kunsthalle, *Henri Laurens: Plastiken,
Graphiken, Zeichnungen, Bielefeld*,
mars-avril 1972, autre modèle sous
le n°20.
*Henri Laurens: Skulpturen und Graphik,
Mannheim, Mannheimer Kunstverein*;
Kaiserlautern, Pfalzgalerie, juin-juillet
1975, autre modèle sous le n°34.
*Henri Laurens: Skulpturen, Collagen,
Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik*,
Hanovre, Musée Sprengel; Wuppertal,
Von der Heydt Museum; Francfort sur-
le-Main, Jahrhunderthalle, mars-avril
1985, autre modèle sous le n°55.
Henri Laurens, 1885-1954, Musée des
Beaux-Arts de Berne; Munich, Museum
Villa Stuck, août 1985-janvier 1986, autre
modèle illustré en noir et blanc sous le
n°96, p.164-165.
Musée Picasso, *Henri Laurens 1885-1954*,
Escultures i dibuixos, Barcelone, mars-mai
1989, autre modèle illustré en noir
et blanc sous le n°128, p.311.
Château de Biron, *Henri Laurens, 1885-
1954*, Biron, juillet-septembre 1990,
autre modèle illustré en noir et blanc
sous le n°118, p.155.
Henri Laurens, 1885-1954, Bronzen,
Steine und Arbeiten auf Papier, Berlin,
Staatliche Museen zu Berlin; Alte
Nationalgalerie, 1991, autre modèle
illustré sous le n°38, p.40.

Musée d'Art Moderne, *Henri Laurens*:
Rétrospective, Villeneuve d'Ascq, dé-
cembre 1992-avril 1993, autre modèle
illustré en couleur sous le n°135, p.226.
Musée de l'Annonciade, *Braque et
Laurens: 40 Années d'Amitié*, Saint-
Tropez, 6 juin - 8 octobre 2017, illustré
p.84, répertorié p.92.



Cat. 37

Fernand Léger (1881–1955)

Popote Vache Enragée, 1917
Signé et annoté en bas à droite:
Campagne 1914; Novembre; F. Léger
Technique mixte et collage sur
panneau de bois
19,5 x 23,3 cm / 7 5/8 x 9 1/8 in.

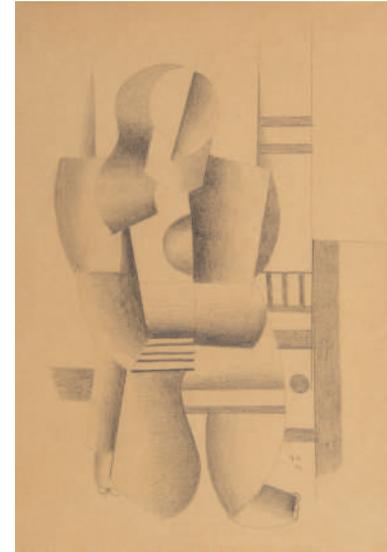
Certificat d'authenticité délivré par
Madame Irus Hansma, en date du
26 juin 2015, n°104/06/2015.

Provenance

Collection du Capitaine Blanc, œuvre
offerte par F. Léger à celui-ci et restée
dans sa descendance depuis.
Vente Ader, mai 2015.

Bibliographie

Georges Bauquier, *Fernand Léger*:
*Catalogue Raisonné de l'œuvre peint
1903-1919*, Maeght Éditeur, Paris,
œuvre définitive illustrée sous le n°98,
p. 182.



Cat. 38

Fernand Léger (1881–1955)

Étude Pour Femme À Genoux, 1921
Signé du monogramme et daté en bas
à droite: F.L.; 21
Mine de plomb sur papier
37,5 x 26 cm / 14 5/8 x 10 1/4 in.

Cette œuvre sera incluse dans
le Répertoire des œuvres sur papier
de Fernand Léger en préparation par
Madame Irus Hansma.
Avis d'inclusion en date du 3 janvier
2014.

Provenance

Collection du Capitaine Blanc, œuvre
offerte par F. Léger à celui-ci et restée
dans sa descendance depuis.
Vente Ader, mai 2015.



Cat. 39

Fernand Léger (1881–1955)

*Projet De Décor Pour La Création
Du Monde*, circa 1922-1923
Titré et signé au revers: Création
du Monde; FLeger
Gouache et encre sur papier fort
25,6 x 31,2 cm / 10 1/8 x 12 1/4 in.

Provenance

Collection Michel Parisot, Bordeaux.
Collection privée.
Vente Artcurial, octobre 2024.



Cat. 40

Fernand Léger (1881–1955)

Métamorphose, 1937
Dédicacé et signé en bas à droite:
à Jean R. Bloch, Très amicalement;
F. Léger
Inscriptions au revers sur deux étiquettes
de la Galerie Charpentier: Fernand
Léger, Gouache, Métamorphose;
M. et Mme Préau, Saint Briec
Gouache sur deux feuilles assemblées,
papier avec mise au carreau
38 x 40,5 cm / 15 x 16 in.

Provenance

Galerie Charpentier, Paris.
Ancienne collection Jean-Richard Bloch.
Vente Armor enchères, juin 2024.



Cat. 41

Fernand Léger (1881–1955)

Composition Au Porte Plumes et Crayon,
1946

Dédicacé, monogrammé, situé et daté en bas à droite : à F. Elgar Amicalement ; F.L. ; Paris ; 46 Encre sur papier 30 x 22,5 cm / 11 3/4 x 8 7/8 in.

Provenance

Collection Frank Elgar.
Vente Tessier-Sarrou, juillet 2020.

Bibliographie

À rapprocher d'un dessin reproduit planche 30 dans l'ouvrage de Maurice Jardot, *Léger, Dessins*, Éditions des Deux Mondes, 1953 (envoi de Fernand Léger sur la page de garde à Frank Elgar, livre faisant partie de sa bibliothèque).



Cat. 42

Fernand Léger (1881-1955)

Le Chapeau Vert et Le Fer À Repasser, 1950

Signé et daté en bas à droite : F. Léger ; 50 Contresigné, titré et daté au dos : F. Léger ; Le chapeau vert et le fer à repasser ; 50 Huile sur toile d'origine 72,5 x 92 cm / 28 1/2 x 36 1/4 in.

Provenance

Galerie Louise Leiris, Paris.
Marie Cuttoli, Paris.
Perls Galleries, New York.
Jeffrey Horvitz Ltd, Los Angeles.
Kornfeld und Klipstein, Berne, 1982, lot 180.
Collection privée.
Sotheby's Londres, Mai 1986.
Ancienne collection Waddington Galleries, Londres.
Collection privée.
Vente Sotheby's Londres, Juin 2024.

Expositions

Lyon, Musée de Lyon, Fernand Léger, 1955 (titré *Le Chapeau Vert*).
Houston, Rice University Institute for the Arts, Léger our Contemporary, 1978.

Bibliographie

Christian Zervos, *Fernand Léger, Œuvres de 1905 à 1952*, Paris, 1952,

illustré p. 87 (titré *Composition au Chapeau Vert* et daté 1951).
Georges Bauquier, *Fernand Léger, Catalogue Raisonné de l'œuvre peint, 1949-1951*, Paris, 1996, illustré sous le n°1370, p. 91.



Fernand Léger (1881-1955)

Les Acrobates, 1952

Signé et daté au dos : F. Léger 52
Céramique partiellement peinte et émaillée
48,5 x 43,5 x 7,8 cm / 19 x 17 1/8 x 3 in.

Provenance

Ancienne collection Philippe Dotremont, Bruxelles (acquis auprès de l'artiste).
Vente Millon et Associés, avril 2012.
Collection privée.
Vente Christie's Paris, avril 2021.

Bibliographie

G. Néret, *Fernand Léger*, Casterman, Paris, 1990, illustré p. 240.

M



Cat. 49

Amedeo Modigliani (1884-1920)

Femme Nue Debout De Trois Quarts Vers La Droite, Mains Réunies Au Niveau De L'Épaule Gauche, circa 1905-1907

Graphite sur papier
23,2 x 15 cm / 9 1/8 x 5 7/8 in.

Provenance

Dr. Paul Alexandre, Paris (acquis directement auprès de l'artiste).
Galerie Schmit, Paris.
Vente Sotheby's Paris, avril 2023.

Bibliographie

Noël Alexandre, *Modigliani Inconnu : Témoignages, Documents et Dessins Inédits de l'Ancienne Collection de Paul Alexandre*, Bruxelles, 1993, no 6.7, illustré sous le n° 44 p. 144.



Cat. 48

Amedeo Modigliani (1884-1920)

Cariatide Masculine, Mains Derrière La Tête, circa 1913-1914

Estampillé en bas à gauche de la marque du collectionneur Paul Alexandre
Crayon bleu sur papier
33,5 x 26,5 cm / 13 1/4 x 10 3/8 in.

Provenance

Docteur Paul Alexandre, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Collection privée (acquise par filiation de la personne susmentionnée).
Sotheby's, Londres, 6 février 2007, lot 155.
Acquis de la vente ci-dessus par le précédent propriétaire.
Vente Sotheby's, mars 2025.

Expositions

Venise, Palazzo Grassi et Londres, The

Royal Academy of Arts (exposition itinérante passant également par Cologne, Madrid, New York, Florence, Montréal et Rouen), *The Unknown Modigliani, Drawings from the Collection of Paul Alexandre*, 1993-96, n° 140.

Bibliographie

Osvaldo Patani, *Amedeo Modigliani, Catalogo Generale, Disegni 1906-1920 con i Disegni Provenienti dalla Collezione Paul Alexandre (1906-1914)*, Milan, 1994, illustré sous le n°969, p. 400.

S



Cat. 54

Alberto Savinio (1891-1952)

Machine Pour Féconder Les Arbres, 1929

Signé et daté en bas à gauche : Savinio ; 1929
Huile sur toile d'origine
81 x 65 cm / 31 7/8 x 25 5/8 in.

Cette œuvre sera répertoriée dans les Archives en ligne de l'Association Alberto Savinio, initiées par Monsieur Ruggero Savinio.
Avis d'inclusion en date du 11 juillet 2024.

Provenance

Collection Jeanne Castel.
Collection privée.
Vente Daguerre, octobre 2024.

Bibliographie

Fagiolo, 1980, illustré p. 221.
Vivarelli, *Catalogo Verona*, 1990-1991, illustré p.154.
Pia Vivarelli, *Alberto Savinio, Catalogo Generale*, Electa, Milano, 1996 illustré sous le n° 1929 7, p. 65.

Z



Cat. 58

Ossip Zadkine (1890-1967)

Tête D'Homme, 1928

Signé : O. Zadkine
Bois de Ceylan, yeux peints et incrustés
Hauteur : 42 cm / 16 1/2 in.

Cette œuvre sera répertoriée dans les Archives en ligne de l'Association Alberto Savinio, initiées par Monsieur Ruggero Savinio.

Avis d'inclusion en date du 11 juillet 2024.

Provenance

Vente Sotheby's Londres, juin 2004.
Collection privée.

Expositions

Philadelphie, Crillon Galleries, *Zadkine et Valentine Prax*, 1931.
Paris, Musée Zadkine, *Zadkine Art Déco*, 14 novembre 2025 - 12 avril 2026.

Bibliographie

Sylvain Lecombe, *Ossip Zadkine, L'Œuvre Sculpté*, Paris Musées, 1994, illustré sous le n°207 p.251 et listé p. 704.
Philadelphie, *Zadkine et Valentine Prax*, Crillon Galleries, 1931, catalogue d'exposition, illustrée.

Artistes Contemporaines

C



Cat. 2
Valentina Canseco (Née en 1985)
Un Reflet Derrière Une Chimère, 2024
Acrylique sur toile
18 x 14 cm / 7 1/8 x 5 1/2 in.



Cat. 3
Valentina Canseco (Née en 1985)
Un Reflet Derrière Une Chimère 4, 2024
Verre, feuille de cuivre, étain et acier
brossé
185 x 160 x 100 cm / 72 7/8 x 63 x 39
3/8 in.



Cat. 4
Valentina Canseco (Née en 1985)
Chimère, 2024
Acrylique sur toile
Tryptique
45 x 114 cm / 17 3/4 x 44 7/8 in.
45 x 114 cm / 17 3/4 x 44 7/8 in.
162 x 114 cm / 63 3/4 x 44 7/8 in.

M



Cat. 43
Juliette Minchin (Née en 1992)
Hydromancie 35, 2022
Signé et daté au dos
Poudre de graphite, bois brûlé de Sicile,
poudre de fusain, pigments minéraux
d'Arménie, bistre, cire recyclée
326 x 125 cm / 128 3/8 x 49 1/4 in.

Cat. 44
Juliette Minchin (Née en 1992)
Hydromancie 33, 2022
Signé et daté au dos
Poudre de graphite, bois brûlé de Sicile,
poudre de fusain, pigments minéraux
d'Arménie, bistre, cire recyclée
326 x 125 cm / 128 3/8 x 49 1/4 in.



Cat. 47
Juliette Minchin (Née en 1992)
Bouton 30, 2024
Cire et laiton
16 x 13 x 6 cm / 6 1/4 x 5 1/8 x 2 3/8 in.

Cat. 48
Juliette Minchin (Née en 1992)
Bouton 31, 2024
Pièce unique
Cire et laiton
16 x 13 x 6 cm / 6 1/4 x 5 1/8 x 2 3/8 in.



Cat. 45
Juliette Minchin (Née en 1992)
Oculus 29, 2024
Cire et laiton
70 x 30 cm / 27 1/2 x 11 3/4 in.



Cat. 46
Juliette Minchin (Née en 1992)
Lit 30, 2025
Cire et laiton
60 x 50 x 5 cm / 23 5/8 x 19 3/4 x 2 in.



Cat. 50
Lisa Ouakil (Née en 1993)
Éole, 2023
Huile sur bois
30 x 25 cm / 11 3/4 x 9 7/8 in.



Cat. 51
Lisa Ouakil (Née en 1993)
Passion, 2024
Huile sur toile
116 x 89 cm / 45 5/8 x 35 in.



Cat. 52
Lisa Ouakil (Née en 1993)
Anahita, 2024-2025
Terracotta et émail
30 x 23 x 22 cm / 11 3/4 x 9 x 8 5/8 in.



Cat. 53
Lisa Ouakil (Née en 1993)
Chauds Murmures, 2025
Huile sur toile
130 x 97 cm / 51 1/8 x 38 1/4 in.

V



Cat. 55
Dune Varela (Née en 1976)
Sans Titre, 2025
Impression sur marbre



Cat. 57
Dune Varela (Née en 1976)
La Chute De L'Ange, 2025
Impression sur marbre
95 x 72,5 cm / 37 3/8 x 28 3/8 in.



Cat. 56
Dune Varela (Née en 1976)
L'Origine, 2025
Impression sur marbre
35 x 39 cm / 13 3/4 x 15 3/8 in.



Valentina Canseco, *Un Reffet Derrière Une Chimère 4*, 2024.

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, FRANCE
T. +33 (0)1 44 51 51 51

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

VICTOR CASTEL
RESEARCHER
T. +33 (0)6 71 86 31 90
VICTOR@HELENEBAILLY.COM

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

KENZA ZIZI
COMMUNICATIONS
T. +33 (0)6 78 33 31 53
KENZA@HELENEBAILLY.COM

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

Commissaire invité

Armand Camphuis

Remerciements

Sylvie Buisson

Yvannoé Kruger

Simon Jung

Galerie etc (Lisa Ouakil)

Galerie Anne-Sarah Bénichou (Juliette Minchin)

193 Gallery (Valentina Canseco)

Salomé de Bryas

Chloé Moneyn

Mélissa Marechal

Charly Lagouy

Conception et réalisation graphique

Marion Nguyen

Crédits photographiques

Luc Braquet : 40

Cinéstudio : 112

Grégory Copitet : 124

Romain Darnaud : 115

Charles Duprat : 4, 43, 45, 150

Cécil Mathieu : 34, 97, 98, 99, 100, 101, 145

Jonathan Matthey : 134

Julien Pepy : 39, 49, 50, 51, 55, 59, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 94, 96, 104, 105, 106, 108, 109, 111, 121, 123, 133, 142, 143

Dates d'exposition

13.06.2025 - 06.09.2025

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