

Crèveœur

To Paint is to Love Again

Geneviève Asse
Sadie Benning
(after) Rosa Bonheur
Whitney Claflin
Anne-Lise Coste (Uruk)
Jean Dubuffet
Jean Hugo
Ulala Imai
Françoise Lapeyre
Li Shan
Naoki Sutter-Shudo

curated by Louise Sartor

April 9 - May 27, 2026

9 rue des Cascades, 75020 Paris

To Paint is to Love Again

Geneviève Asse, Sadie Benning, Whitney Claflin, Anne-Lise Coste (Uruk),
Jean Dubuffet, Jean Hugo, Ulalai Imai, Françoise Lapeyre,
Louise Sartor, Li Shan, Naoki Sutter-Shudo

9 rue des Cascades, 75020 Paris
9 avril - 27 mai 2026

Il y a presque quelque chose d'énervant, pour qui a fait de longues études d'art, à écouter¹ Henry Miller se vanter de sa nullité en peinture, et de l'envie que ses amis peintres lui témoignent.

« Les peintres paraissent intrigués par les petits trucs qui me permettent de contourner les difficultés. Il arrive que certains me disent : “Je voudrais bien avoir le courage de faire ça!” Comme s’il m’avait fallu du courage, à moi ! Quand j’explique que c’est par pure ignorance que j’ai fait mes maisons de cette manière, on me répond généralement : “Ça ne fait rien. Vous vous êtes bien amusé. Et puis, ça fait tout de même un tableau, non?” »²

S’amuser c’est important. Je vois bien aussi que mes propres peintures deviennent nulles quand je ne m’amuse plus, si le travail devient une corvée au lieu d’une concentration heureuse et dévouée, une absorption enfantine à la tâche.

« Que de fois n’ai-je pas essayé de copier ou d’imiter un travail d’enfant! (...) Parfois quelqu’un m’est tombé dessus pendant une de mes crises de peinture en s’exclamant : “Quelles couleurs gaies vous avez là! Quelle liberté! Comme vous devez vous amuser!” Mais ce n’est que la joie d’un homme-enfant. Je n’ai jamais vu un enfant au travail exprimer cette sorte de joie là. Les enfants sont bien trop captivés et absorbés par ce qu’ils font pour avoir conscience d’aucune émotion marginale. Quoi que fasse un enfant, que son œuvre exprime la peur, l’horreur ou l’angoisse, l’effet qu’elle produit sur le spectateur est toujours le même : la joie. L’œuvre d’un enfant ne manque jamais de nous provoquer, d’en appeler à nous, parce qu’elle est toujours honnête et sincère, toujours pénétrée et imprégnée de cette assurance quasi magique qui naît d’une approche directe et spontanée des objets. »³

Dubuffet est un bon exemple d’une tentative de s’approcher de la qualité des oeuvres produites par des enfants — ou des mal nommés « fous », et même des animaux :

¹ Je recommande la lecture du texte par lui-même, disponible sur [Youtube](#).

² Henry Miller, *Peindre c’est aimer à nouveau*, 1960

³ *ibid.*

« Tout hanté de glissements, d'éclairs dans l'eau vive, combien passionnant serait l'ouvrage d'une truite, si les truites peignaient. Celui du serpent — si les serpents nous livraient leurs ouvrages — obsédé de pierre brûlante. (...) Et n'importe l'objet qu'ils peindraient, et fût-ce par exemple une pomme, la truite y mettrait de ses courses froides, le serpent de sa pierre (...). Hommes, nous sommes passionnés des ouvrages faits par les hommes nos semblables, nous y cherchons avidement les traces des spectacles qui peuplent nos regards à tous nos instants, de nos préhensions quotidiennes obsédantes, de ce qui, au long de notre vie, tombe sous nos sens à tous nos pas. Et c'est : une affiche déchirée, un bout de tôle qui brille, un fer rouillé, un chemin crotté, un couvercle badigeonné au coaltar. (...)des traces, des traînées, des hasards, (...)voilà ce que le peintre doit tout enregistrer à mesure et fixer et assimiler et restituer dans ses ouvrages voire peignant une pomme. »⁴

Whitney Claflin incruste directement dans ses tableaux ces traces de la vie humaine. Feuille de cahier, clous, boucle d'oreille perdue. Lorsque la toile elle-même est une chute de tissus, c'est le vêtement de soirée ou le fateuil ringard auxquels le reste du lé a servi, et toute la vie des gens qui s'y sont glissés qui sont convoqués. Son procédé de peinture est un jeu de trouvailles, un jeu parfois très long : une partie de peinture entamée peut traîner des mois, un an dans son atelier avant qu'elle en trouve la solution.

Sadie Benning a littéralement commencé sa pratique à partir d'un jouet : une caméra pour enfant reçue en cadeau à l'adolescence. Dans sa peinture, le jeu reste : les tableaux sont des puzzles de bois et résine, ou des collages de papier coloré à la gouache puis découpé comme Matisse. Au travail, je suis sûre que Whitney et Sadie s'amuse. Peut-être pas tout le temps, et le processus qui mène à l'aspect ludique de leurs œuvres est parfois étonnamment long et technique, mais la joie y est attrapée à un moment et y demeure. Tout ça est une histoire de liberté. Les naïfs sont libres car « un naïf c'est en effet quelqu'un qui transgresse des règles qu'il ne connaît même pas. »⁵

On peut douter que Françoise Lapeyre ignore toute règle de l'art — elle respecte relativement celles de la perspective — mais ayant comme Miller privilégié l'écriture et « peintre du dimanche » revendiquée, elle n'en a donc subi ni l'enseignement ni l'obligation, et comme lui elle peint par périodes, selon son bon plaisir, avant et après sa carrière dans le monde de l'édition.

Li Shan aussi est autodidacte et a aussi mis de côté la peinture pendant une trentaine d'années, mais sa peinture n'est « naïve » que sous un regard occidental contemporain. Peindre des natures mortes et des paysages en Chine dans les années 70 n'avait rien de naïf, ou l'était dangereusement. Sous la révolution culturelle ces thèmes sont considérés comme de l'art bourgeois et menacent de purge, Li Shan et son groupe Wuming (*No Name Painting Association*) qui se réunissent en secret pour peindre en plein air.⁶

⁴ Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, 1967

⁵ Pierre Bourdieu, *Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école mise en question*, 2001

⁶ Voir le documentaire *The No Name Painting Association*, de Rene Balcer et Joe Griffin, disponible sur [Youtube](#).

On ne sait plus trop si ses peintures sont de style impressionniste, shanshui, académique ou d'avant-garde, ou si la question est même pertinente. Aucun genre ni style n'est plus subversif en soi, c'est maintenant selon le contexte et l'intention avec laquelle l'artiste travaille qu'il peut l'être — ou pas.

Dans la lignée de la tradition picturale sino-japonaise où la calligraphie et la peinture sont à l'origine une seule et même pratique, Naoki Sutter-Shudo utilise des kanji dans ses tableaux. Mais son autodidaxie et son impertinence envers les règles ancestrales pourraient faire qualifier ces tableaux de calligraphie brut. Le choix des caractères renvoie à des notions ou des questions plutôt simples et plutôt existentielles, et leur style varie, étant parfois nonchalant ou malmené jusqu'à en devenir illisible. Le tableau est comme le portrait d'une notion qui le préoccupe et de son nom, plutôt qu'un exercice réel de la pratique.

Anne-Lise Coste (Uruk) travaille aussi ses toiles par l'écriture. Poèmes ou mots répétés sont tagués rudimentairement à la bombe, souvent à répétition, parfois jusqu'à saturation. Plus récemment, des œuvres de petit format griffonnées au bic sont des prières adressées à la forêt, à l'eau, à l'aimée, ou de simples lignes tracées méditativement à main levée, comme le faisait Agnes Martin dans ses jours inspirés.

*«Il n'est pas nécessaire d'être croyant pour trouver l'inspiration.
L'art ravive l'inspiration et éveille la sensibilité,
c'est là sa fonction.»*⁷

Geneviève Asse non plus ne travaillait pas quand l'inspiration ne lui venait pas. C'est souvent une seule ligne ou deux qui traversent orthogonalement le champ bleu, parfois interrompues dans leur course ou se croisant. Ces toiles captent quelque chose de l'espace, de la lumière, venu de la contemplation méditative favorisée par le retrait de sa maison dans le golfe du Morbihan.

*« L'idée, c'est l'indépendance et la solitude ;
il n'y a rien de religieux dans ma retraite.»*⁸

Chez Jean Hugo le besoin du retrait qui favorise le temps long, la contemplation voire le recueillement est ouvertement pieux. Il quitta Paris et la bande la plus cool de la ville pour aller dans le sud peindre des paysages empreints de ferveur. Si certaines scènes étaient d'iconographie explicitement chrétienne, il n'y a pas vraiment de différence de traitement pour une assiette de fruits ou une chaise qui traîne dans son atelier.

⁷ Agnes Martin, *The Untroubled Mind*, 1973.

⁸ *ibid.*

Rilke écrit sur les pommes et les bouteilles de Cézanne : « *de ces choses, il fait ses "saints" ; et il force ces choses à être belles, à signifier tout l'univers, tout le bonheur et toute la magnificence du monde.* »⁹

Peut-être Ulala Imai fait-elle des saints des jouets et peluches dont elle constitue de petites armées de tableaux, ou juste des esprits, dans une tradition animiste.

*« On dit que les enfants ne font pas la distinction entre les objets vivants et inanimés; je crois au contraire que si. Un enfant fait don à sa poupée ou à son soldat de plomb d'un souffle de vie magique. L'artiste anime ses œuvres de la même façon que l'enfant anime ses jouets. »*¹⁰

Ou bien ce n'est qu'un simple hommage tendre qui est rendu à quelques peaux de bananes, vestiges du chaos du matin, après le départ des enfants pour l'école.

*« Peindre, c'est se remettre à aimer. Pour voir comme le peintre voit, il faut regarder avec les yeux de l'amour. Son amour à lui n'a rien de possessif : le peintre est obligé de partager ce qu'il voit. Le plus souvent, il nous fait voir et sentir ce que nous ignorons ou ce contre quoi nous nous sommes immunisés. Sa manière d'approcher le monde vise à nous dire que rien n'est vil ou hideux, rien n'est banal, plat ou indigeste si ce n'est notre propre puissance de vision. »*¹¹

Rosa Bonheur ne s'est jamais lassée du sujet « mineur » de la peinture animalière, bousculant ainsi la hiérarchie des genres en peinture, et celle des genres sociaux en s'imposant comme femme aux premières loges de tous les honneurs de carrière. Son style du plus convenu réalisme l'ayant faite rechercher et décorer par les régimes successifs de son siècle mouvementé, Rosa Bonheur est loin d'un Courbet renversant la colonne Vendôme. Mais quelle est la part de hasard du milieu et du tempérament dans ce qui fait que le style et le goût que le peintre développe d'instinct heurtent ou non ses contemporains. « *Si l'homme a quelque chose à donner à l'art, c'est lui-même, et ce qu'il emprunte au-dehors, il est nécessaire que cela renaisse en lui. Mais si vous négligez le souffle divin qui doit faire vibrer votre toile, alors vous n'avez rien senti et votre œuvre restera inerte.* » dit-elle¹². Van-Gogh n'écrit-il pas d'un ton moins docte des choses tout-à-fait similaires dans ses lettres? Ne faisaient-ils pas la même chose, avec un tempérament et une vision différemment appréciables de leur temps ? On peut toujours refuser les décorations. Mais c'est une question pour plus tard. À l'atelier, « le sanctuaire »¹³ c'est autre chose qui se joue.

⁹ Rainer Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, 1907

¹⁰ Patti Smith, *Just Kids*, 2010

¹¹ Henry Miller, *Peindre c'est aimer à nouveau*, 1960

¹² Rosa Bonheur & Anna Klumpke, *Souvenirs de ma vie*, 1908

¹³ *ibid.*

*«Peindre, c'est se remettre à aimer, et aimer c'est vivre intensément. Mais quelle sorte d'amour, quelle sorte de vie peut-on espérer trouver dans un vide encombré de tous les instruments imaginables, de tous les profiteurs possibles, du dernier confort en date, de tous les luxes inutiles? Vivre et aimer et exprimer cela par la peinture implique qu'on soit aussi un vrai croyant. Mais alors il faut quelque chose à adorer. »*¹⁴

Dans une époque où la haine regagne tant de terrain, continuer à peindre demande une certaine forme de foi, et peindre avec amour est une position. Le choix de l'objet importe peu et appartient à chacun(e). Les termes de foi et de religion sont corrompus par les dogmes et il est valable de les rejeter. Mais l'existence du sentiment précède leur invention et lui survit, il a donné naissance aux premières manifestations de ce que nous nommons « art » et est peut-être plus que jamais d'actualité.

*« Face à face avec un monde fondé sur un matérialisme brutal où tout s'évalue en fonction du bien-être matériel et où la religion, après avoir perdu beaucoup de terrain, n'est plus la grande dispensatrice de valeurs spirituelles, [...] je crois qu'aujourd'hui plus que jamais l'artiste a cette mission para-religieuse à remplir : maintenir allumée la flamme d'une vision intérieure dont l'œuvre d'art semble être la traduction la plus fidèle pour le profane. »*¹⁵

Louise Sartor

¹⁴ Henry Miller, *Peindre c'est aimer à nouveau*, 1960

¹⁵ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, 1960

To Paint is to Love Again

Geneviève Asse, Sadie Benning, Whitney Claflin, Anne-Lise Coste (Uruk),
Jean Dubuffet, Jean Hugo, Ulalai Imai, Françoise Lapeyre,
Louise Sartor, Li Shan, Naoki Sutter-Shudo

9 rue des Cascades, 75020 Paris
April 9 - May 27, 2026

For someone who has undergone tedious art studies, there is something almost irritating about listening¹ to Henry Miller brag about his incompetence as a painter, and how envious his painter friends are of him.

*"Painters seem to be intrigued by my easygoing devices. Now and then, one will say to me: 'I wish I had the courage to do that', as if it had taken courage on my part. When I explained that it was because of sheer ignorance, sheer inability that I made the houses as I did, the answer usually is: 'No matter, you had fun. It makes a picture just the same.'"*²

Fun is important. I can see that my own paintings become worthless when I'm not having fun, if the work becomes a chore instead of a happily devoted focus, a childlike absorption in the task.

*"How many, many times I have tried to imitate or copy the work of a child! (...) Time and again someone has walked in on me during a painting jamboree and exclaim: 'What joyous colors! What freedom! You must be having fun!' But is the joy of a child like man? Never have I noticed a child at work expressing this sort of joy. The child is too intent on what he is doing to absorb, to be aware of any accompanying emotion. Whatever the child does, whether expressive of fear, horror or anguish, the effect on the spectator is one of joy. The work of a child never fails to make appeal to claim us because it is always honest and sincere, always imbued with that magic certitude, born of the direct, spontaneous approach."*³

Dubuffet is a good example of a painter attempting to get close to the quality of works produced by children — or so-called “crazy” people, and even animals:

"All haunted by swift glides, by flashes of light in rushing water, how fascinating the work of a trout would be, if trout painted. And that of a snake — if snakes could bestow their works upon us — obsessed with burning-hot stone. And never mind the chosen subject, take for example an apple, the trout would express its cold movements, the snake its stone (...).

¹ I recommend listening to Miller read the text himself, available on [Youtube](#).

² Henry Miller, *To Paint is to Love Again*, 1960

³ *ibid*.

we Humans are fascinated by works made by fellow humans, we avidly seek out in them traces of the spectacles that fill our gaze at every instant, of our obsessive everyday preoccupations, of what, throughout our life, falls underneath our senses at every step. And it's: a torn-up poster, a shining piece of sheet metal, rusted iron, a mud-encrusted path, a lid smeared with coal tar. (...) marks, trails, chance encounters, (...) that is what the painter must record as it goes; fixing, assimilating and reproducing it in his works, even when painting an apple.”⁴

Whitney Claflin directly embeds these traces of human life in her paintings. A school notebook page, nails, a lost earring. When the canvas itself is a scrap of fabric, it evokes the old-fashioned armchair that the rest of the bolt was used for, and the entire lives of the people who sat in it. Her painting process is a game of discovery, and sometimes a very long one: a painting bout she has started can linger months, or even a year in her studio before she finds the solution.

Sadie Benning literally started making work with a toy: a camera for children that she was given as a teenager. In their paintings, play is still present: the works are puzzles made of wood and resin, or collages of paper colored with gouache then cut-up like Matisse. When they work, I am sure that Whitney and Sadie have fun. Maybe not all the time, and the processes that lead to the playful aspect of their work are sometimes surprisingly long and technical, but joy is grasped for a moment and remains there. In the end, it's about freedom. Naïve artists are free for “*a naïve artist is actually someone who transgresses rules that they aren't even aware of.*”⁵

It is doubtful that Françoise Lapeyre is actually ignorant of the rules of art — she respects the conventions of perspective to a certain degree — but having, like Miller, privileged writing, she is a proud “Sunday painter,” who hasn't had to submit to formal training nor conventions, and like Miller she paints on and off, when it pleases her, before and after her career in publishing world.

Li Shan is also self-taught and also put painting aside for thirty years or so, but her painting would only be thought of as “naïve” through a contemporary Western gaze. There was nothing naïve about painting still lifes and landscapes in China in the 70s, or only dangerously so. Under the Cultural Revolution, these genres were considered to be bourgeois art, putting Li Shan and the other members of her painting group, Wuming (*No Name Painting Association*), at risk of being purged. They had to meet in up in secret to paint *en plein air* together.⁶ One couldn't really say if their paintings are impressionist, shanshui, academic or avant-garde, or whether this really matters. No genre or style is subversive in and of itself anymore, it is now up to the context and the artist's intention to make it so — or not.

⁴ Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants [Prospectus and All Subsequent Writings]*, 1967

⁵ Pierre Bourdieu, *Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école mise en question, [Questions about Art for and with Students of a School Called into Question]*, 2001

⁶ See the documentary *The No Name Painting Association* by Rene Balcer and Joe Griffin, available on [Youtube](#).

Continuing the Chinese-Japanese pictorial tradition where calligraphy and painting were once one and the same practice, Naoki Sutter-Shudo uses kanji in his paintings, but given his self-taught background and his impertinence towards traditional rules, these paintings could be described as “brut” calligraphy. His choice of characters refers to notions or questions that are both rather simple or rather existential, and their style varies, sometimes being so nonchalant or mangled as to become illegible. The painting is like a portrait of an idea or concept that preoccupies him and of its name rather than an actual practice of calligraphy.

Anne-Lise Coste (Uruk) also paints with text. Poems or repeated words are rudimentarily spray-painted, often over and over, sometimes until saturation. More recently, small works scribbled in pen are prayers addressed to the forest, to water, to the beloved, or simply lines traced meditatively by a steady hand, like Agnes Martin on an inspired day.

*“You don’t have to be religious to have inspirations (...)
Art restimulates inspirations and awakens sensibilities
that’s the function of art ”*⁷

Geneviève Asse also wouldn’t work when inspiration wouldn’t strike. It is usually just one or two lines that run perpendicular across her blue field, sometimes interrupted or intersecting. These canvases capture something of space and light, flowing on from the contemplative meditation sustained by the remote tranquility of her house in the Gulf of Morbihan.

*“The idea is independance and solitude
nothing religious in my retirement.”*⁸

In the work of Jean Hugo, the need to withdraw, allowing for the slow passing of time, contemplation, to the point of devotion for contemplation, is openly pious. He left Paris and the coolest people in town to go to the South and paint landscapes suffused with fervor. If some scenes use an explicitly Christian iconography, there is no real difference in the way that he treats a plate of fruit or a chair hanging around in his studio. About Cézanne’s apples and bottles, Rilke writes : *“Out of these things he makes his ‘saints’; and he compels them to be beautiful, to signify the whole universe, all the happiness and magnificence of the world.”*⁹

Maybe Ulala Imai makes saints out of the toys and stuffed animals that she arranges into small armies of paintings, or rather just spirits, according to the animist tradition.

⁷ Agnes Martin, *The Untroubled Mind*, 1973.

⁸ *ibid.*

⁹ Rainer Maria Rilke, *Letters on Cézanne*, 1907

“It is said that children do not distinguish between living and inanimate objects; I believe they do. A child imparts a doll or tin soldier with magical life-breath. The artist animates his work as the child his toys.”¹⁰

Or maybe it’s simply a tender homage made to a few banana skins, vestiges of morning chaos, Once the children have gone to school.

“To paint is to love again. It’s only when we look with eyes of love that we see as the painter sees. His is a love, moreover, which is free of possessiveness. What the painter sees he is duty-bound to share. Usually he makes us see and feel what ordinarily we ignore or are immune to. His manner of approaching the world tells us, in effect, that nothing is vile or hideous, nothing is stale, flat and unpalatable unless it be our own power of vision.”¹¹

Rosa Bonheur never grew tired of the “minor” subject of painting animals, challenging the genre hierarchies within the medium, just as she was challenging gender hierarchies by reaping all the official accolades and commissions in a male-dominated field. Her most conventional style of realism earned her the patronage of her tumultuous century’s successive regimes, so Rosa Bonheur is a far cry from a Courbet toppling the Vendôme Column. But what part do chance parameters (milieu, temperament) play as to whether or not the intuitively developed style and taste of a painter might clash with that of their contemporaries?

“If man has something to give to art, it’s himself, and what he borrows from elsewhere, it must be reborn inside of himself. But if you neglect the divine spirit that must vibrate from within your canvas, then you haven’t felt a thing, leaving your work inert.” she says¹².

Didn’t Van Gogh write similar things albeit in a less professorial tone? Weren’t they doing the same thing, each with a temperament and vision that were differently compatible with their respective epochs? One can always decline awards and decorations. But that’s a question for later. In the studio, “the sanctuary”,¹³ something else plays out.

“To paint is to love again, and to love is to live to the fullest. But what kind of love, what sort of life can one hope to find in a vacuum cluttered with every conceivable gadget, every conceivable money maker, every last comfort, every useless luxury? To live and love, and to give expression to it in paint, one must also be a true believer. There must be something to worship.”¹⁴

¹⁰ Patti Smith, *Just Kids*, 2010

¹¹ Henry Miller, *To Paint Is to Love Again*, 1960

¹² Rosa Bonheur & Anna Klumpke, *Souvenirs de ma vie [Memories of My Life]*, 1908

¹³ *ibid.*

¹⁴ Henry Miller, *To Paint Is to Love Again*, 1960

In an era when hatred is regaining so much ground, continuing to paint demands a certain kind of faith, and to paint with love is a real stance. The choice of subject is of little consequence and is each painter's prerogative. The terms faith and religion have been corrupted by dogma and their rejection can be valid. But the existence of a certain sentiment precedes their invention and survives them, it gave rise to the first manifestations of what we now name "art," and is perhaps now more relevant than ever.

*"Face to face with a world founded upon a brutal materialism where everything is evaluated according to material well-being and where religion, after having lost much ground, is no longer the biggest purveyor of spiritual value, [...] I believe that today, more than ever before, the artist has this para-religious mission: to keep lit the flame of an inner vision of which the work of Art seems to be the closest translation for the layman."*¹⁵

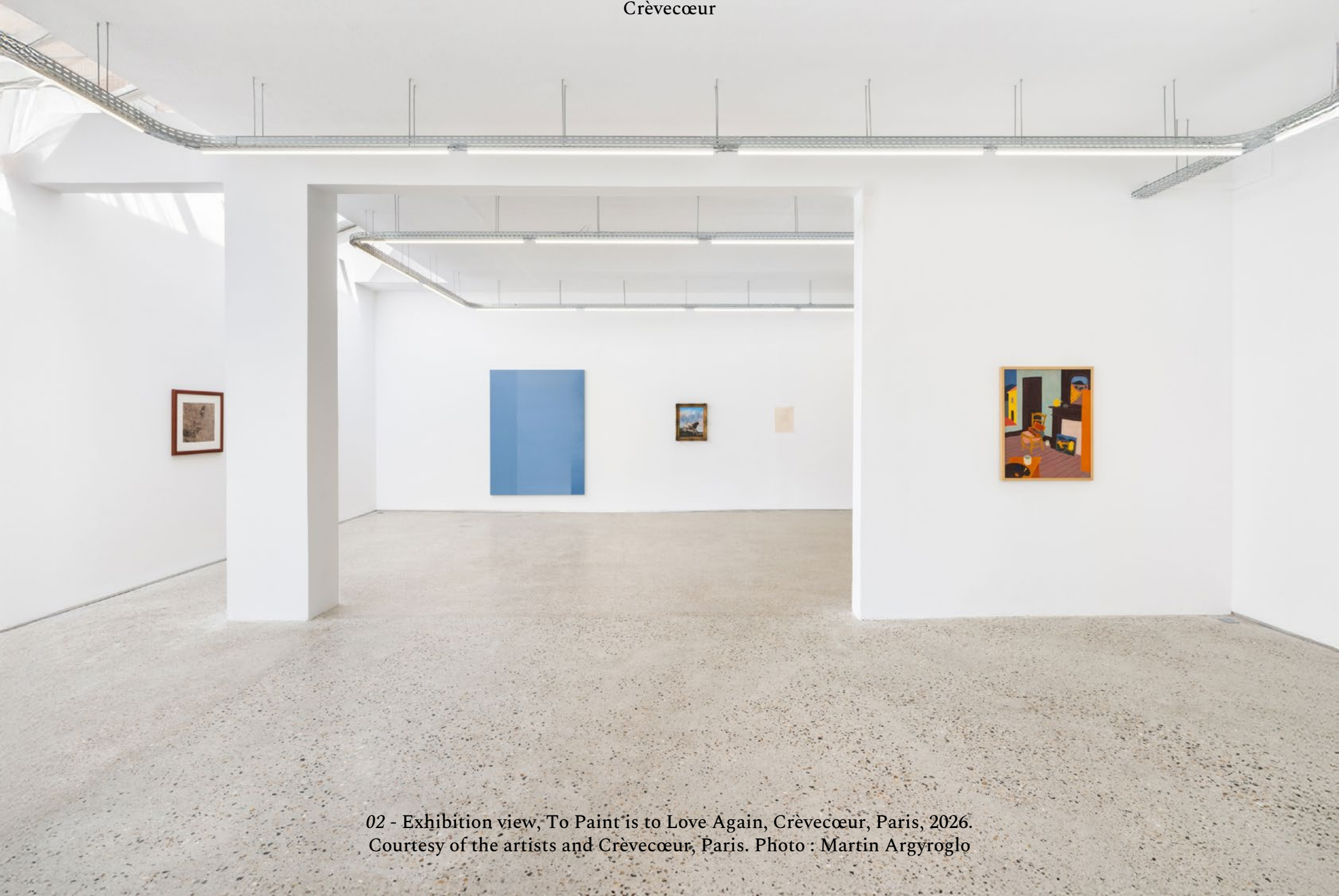
Louise Sartor

¹⁵ Marcel Duchamp, symposium at Hofstra college, New York, 1960



01 -Louise Sartor, *Jeune taureau sautant la barrière* (after Rosa Bonheur),
2026 oil on panel, vintage frame
Courtesy of the artist and Crèveœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.

Crèveœur



02 - Exhibition view, To Paint is to Love Again, Crèveœur, Paris, 2026.
Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo

Crèveœur



03 -Exhibition view, To Paint is to Love Again, Crèveœur, Paris, 2026.
Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo

Crèveœur



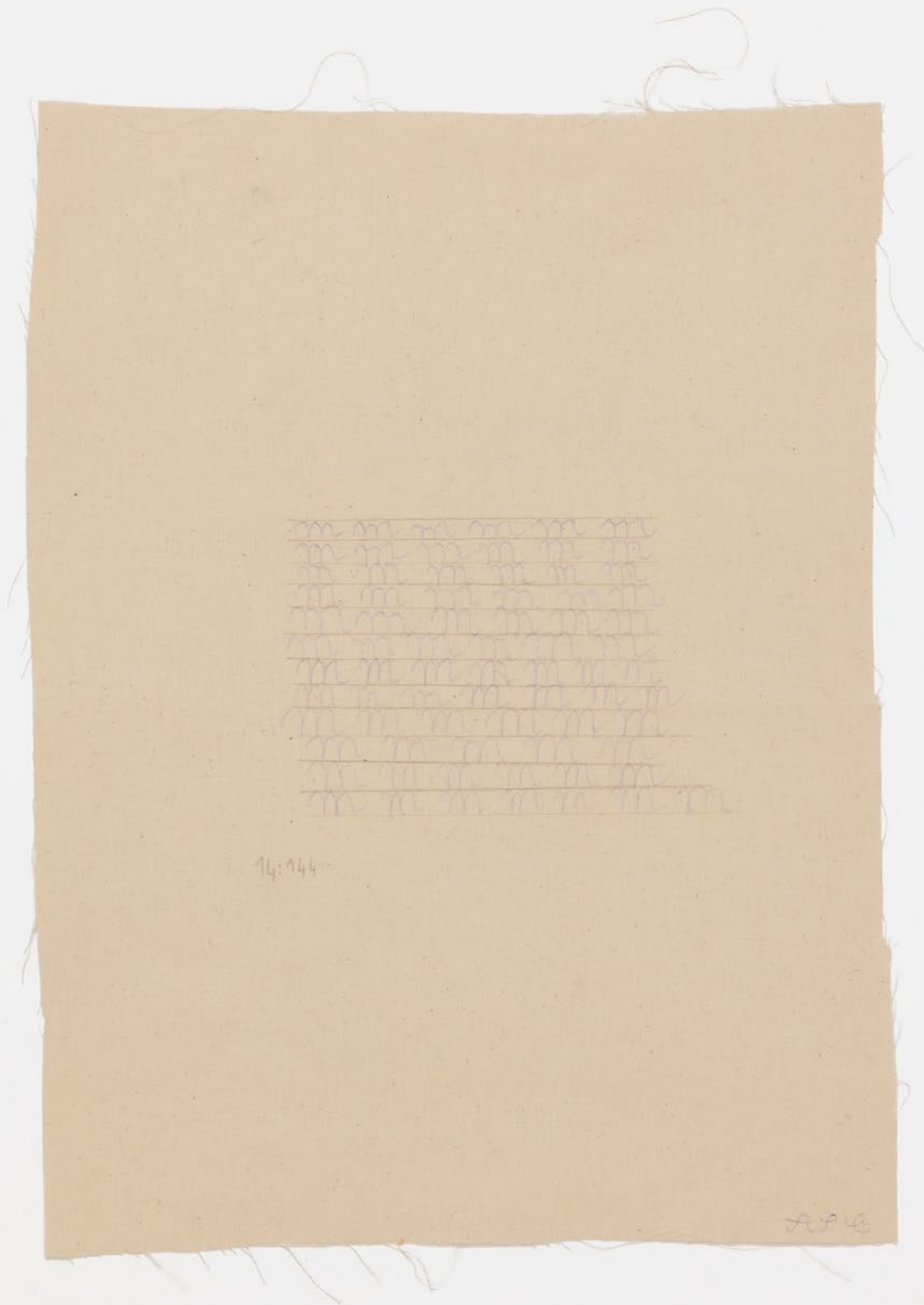
04 -Geneviève Asse, *Composition*, 2000
oil on canvas
200 × 150 cm.

Courtesy of the artist and Crèveœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.

Crève-cœur



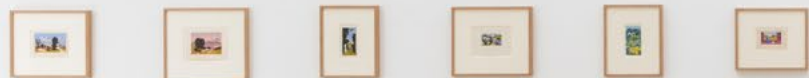
05 -Louise Sartor, *Jeune taureau sautant la barrière (after Rosa Bonheur)*, 2026
oil on panel, vintage frame.
Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo



06 - Anne-Lise Coste (Uruk), *m m m m m m*, 2026
pen on raw canvas
41 × 30 cm

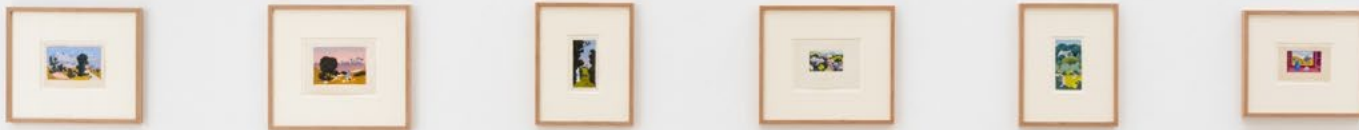
Courtesy of the artist and Crèvecœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.

Crèveœur



07 -Exhibition view, To Paint is to Love Again, Crèveœur, Paris, 2026. ©
Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo

Crèvecœur



08 - Exhibition view, To Paint is to Love Again, Crèvecœur, Paris, 2026. ©
Courtesy of the artists and Crèvecœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo



09 - Jean Hugo, *Paysage au chasseur*, 1970

gouache on paper

10,6 × 14,8 cm

Courtesy of the artist and Crève-cœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.

Crèvecœur



10 - Jean Hugo, *Untitled*, 1983

gouache on paper

12,7 × 17,2 cm

Courtesy of the artist and Crèvecœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.



11 - Jean Hugo, *Statue à Boyton Manor*, 1979
gouache on paper

12,5 × 6,7 cm |

Courtesy of the artist and Crèvecœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.

Crèveœur



12 - Jean Hugo, *Aveyron*, undated
gouache on paper,
11,2 × 15,3 cm

Courtesy of the artist and Crèveœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.



13 - Jean Hugo, *Vache dans un pré*, undated
gouache on paper
12,5 × 6,5 cm

Courtesy of the artist and Crèvecœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.



14 - Jean Hugo, *Pour la st Victor*, 21 VII 1983, 1983

gouache on paper

8,5 × 12,5 cm

Courtesy of the artist and Crève-cœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.

Crèveœur



15 - Exhibition view, To Paint is to Love Again, Crèveœur, Paris, 2026.
Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo

Crèveœur



16 - Jean Dubuffet, *Jalonnements*, 1958

gouache on paper

38 × 42 cm

Courtesy of the artist and Crèveœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.

Crèveœur

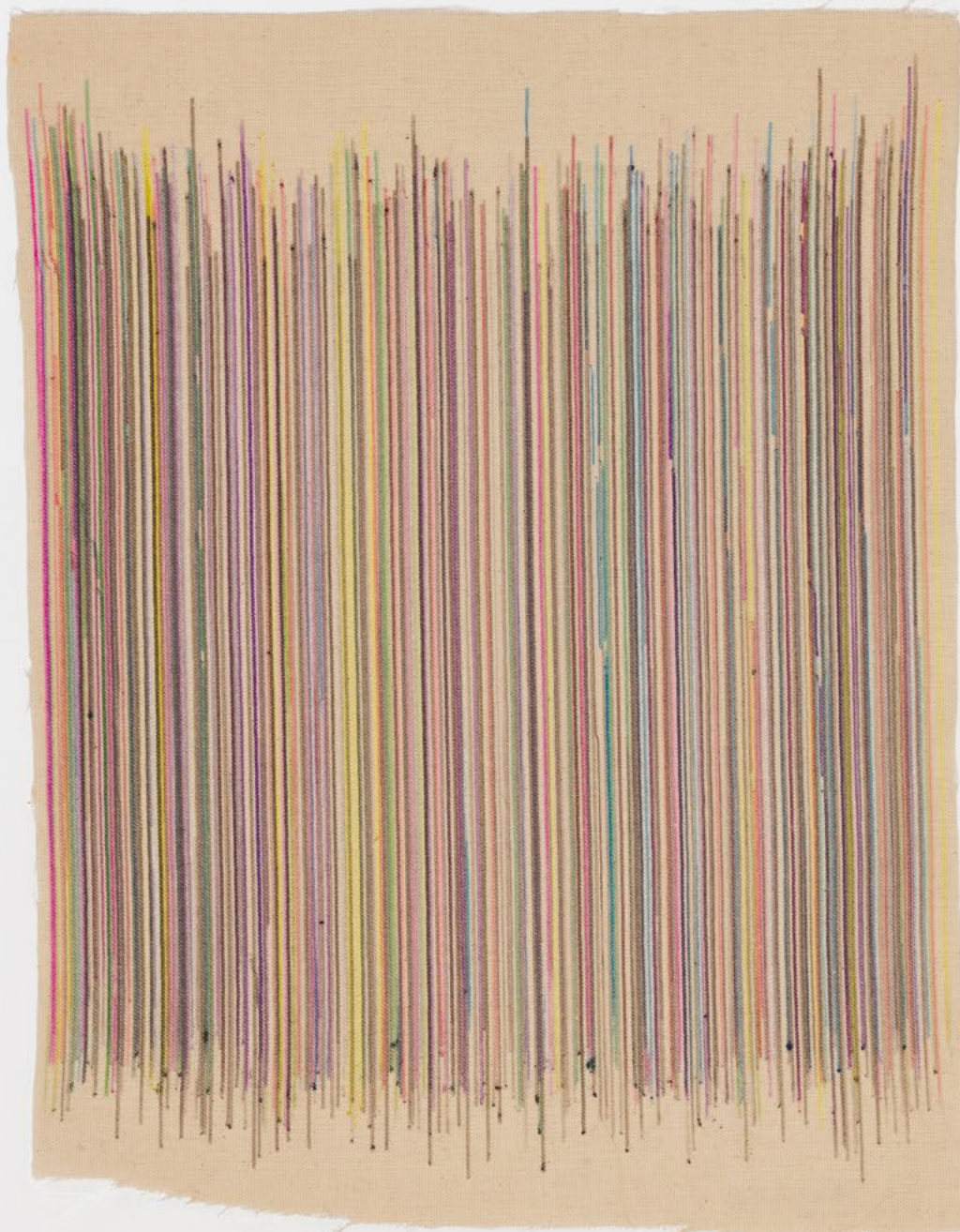


17 - Anne-Lise Coste (Uruk), *Believe in the power of love 1*, 2026

pen on raw canvas

40 × 30,5 cm

Courtesy of the artist and Crèveœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.



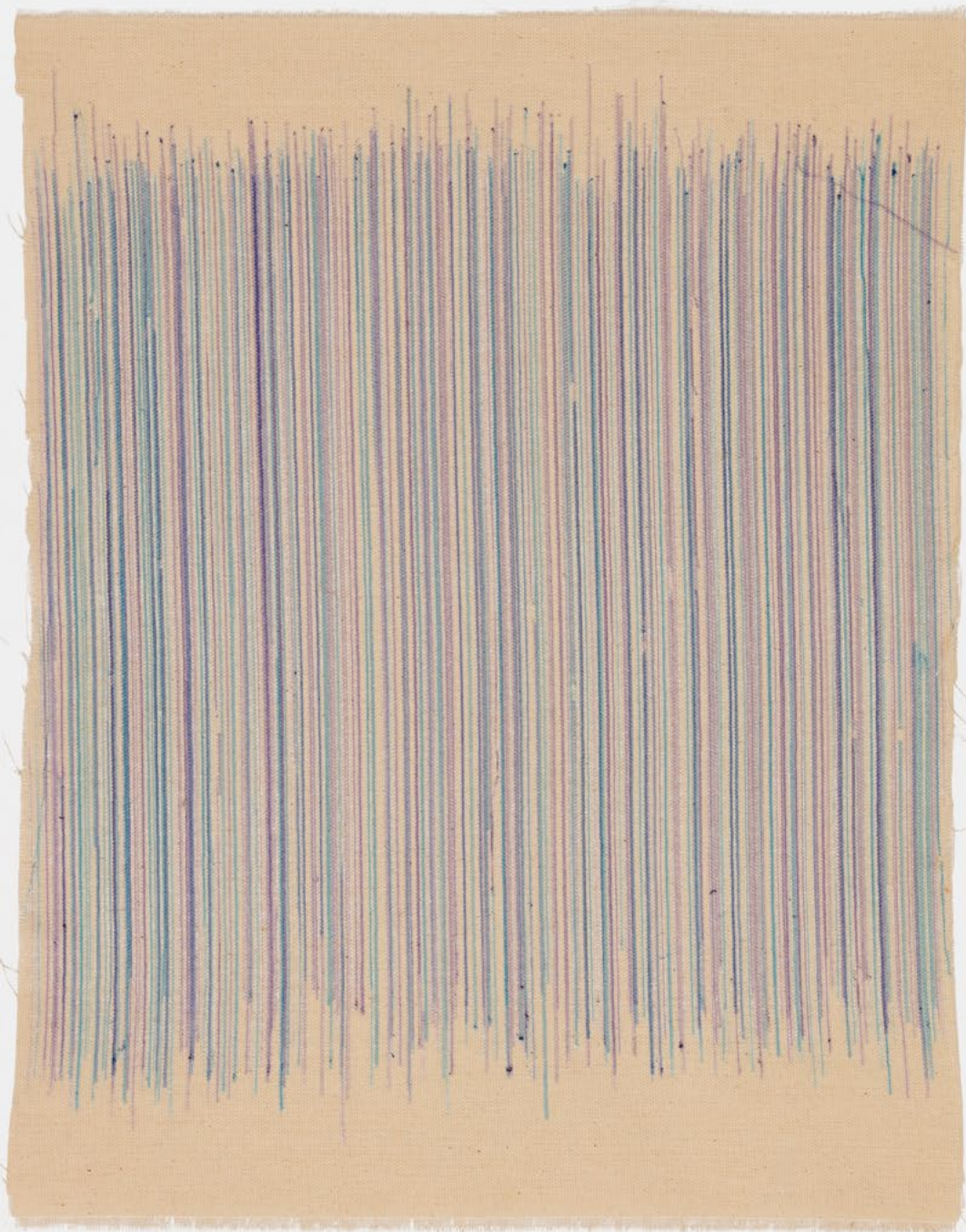
18 - Anne-Lise Coste (Uruk), *Believe in the power of love 2*, 2026

pen on raw canvas

39 × 30 cm

Courtesy of the artist and Crèvecœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.

Crèvecœur



19 - Anne-Lise Coste (Uruk), *Believe in the power of love 3*, 2026

pen on raw canvas

40 × 30 cm

Courtesy of the artist and Crèvecœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.

Crèvecœur



20 - Exhibition view, To Paint is to Love Again, Crèvecœur, Paris, 2026.
Courtesy of the artists and Crèvecœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo

Crèveœur



21 - Exhibition view, To Paint is to Love Again, Crèveœur, Paris, 2026.
Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo

Crèveœur



22 - Naoki Sutter-Shudo, 無常 (*Impermanence*), 2026,
oil and enamel on canvas,
35,5 × 66 cm.

© Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Martin Arggyroglo

Crèveœur



23 - Ulalai Imai, *Bananas*, 2025

oil on canvas

24,2 × 33,3 cm

Courtesy of the artist and Crèveœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.



24 - Jean Hugo, *L'atelier*, 1957
oil on canvas,
81 × 65 cm.

Courtesy of the artists and Crèvecœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo

Crèvecœur



25 - Exhibition view, To Paint is to Love Again, Crèvecœur, Paris, 2026.
Courtesy of the artists and Crèvecœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo

Crèveœur



26 - Li Shan, *Untitled*, 1970's
oil on cotton gaze and paper
23 × 18 cm

Courtesy of the artist and Crèveœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.



27 - Li Shan, *Fingers* (Geneva, Switzerland), 2020
oil on paper
29,5 × 19,5 cm

Courtesy of the artist and Crèveœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.



28 - Li Shan, *Untitled*, 1970's
oil on paper
27 × 19,5 cm

Courtesy of the artist and Crèveœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.

Crèveœur



29 - Li Shan, *Untitled*, 1970's
oil on cardboard
23 × 18 cm

Courtesy of the artist and Crèveœur, Paris. Photo: Alex Kostromin.



30 - Louise Sartor, *Chien de berger assis, (D'après Rosa Bonheur)*, 2026,
oil on cardboard and vintage frame,
33,5 × 27,5 cm (framed)
Courtesy of the artist and Crèveœur, Paris. Photo: Martin Argyroglo .



31 - Naoki Sutter-Shudo, 夜型左翼 (Gauchiste nocturne), 2026,
oil and enamel on canvas,
45,5 × 81 cm.

© Courtesy of the artist and Crèveœur, Paris. Photo: Martin Arggyroglo

Crèveœur



32 - To Paint is to Love Again, Crèveœur, Paris, 2026.
Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo

Crèvecœur



33 - Jean Hugo, *Aubergines, piments et poireaux*, c. 1970
oil on board,
55 × 35 cm.

Courtesy of the artists and Crèvecœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo

Crèvecoeur



34 - Jean Hugo, *Aubergines, piments et poireaux*, c. 1970
oil on board,
55 × 35 cm.

Courtesy of the artists and Crèvecoeur, Paris. Photo : Alex Kostromin



35 - Exhibition view, To Paint is to Love Again, Crèveœur, Paris, 2026.
Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo

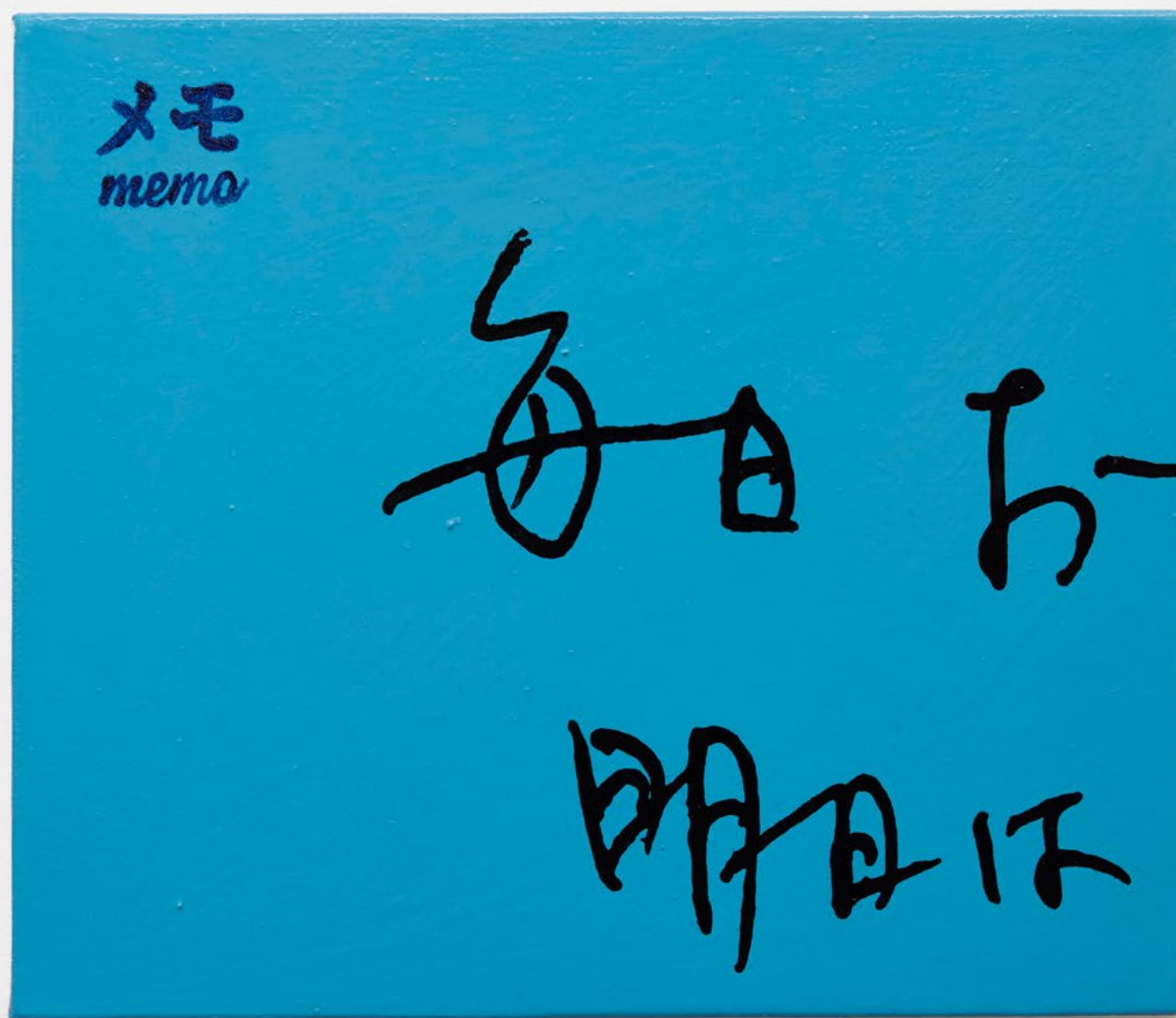


36 - Ulalai Imai, *Somewhere*, 2025
oil on canvas
72,7 × 91 cm.

Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Alex Kostromin.



Crèveœur

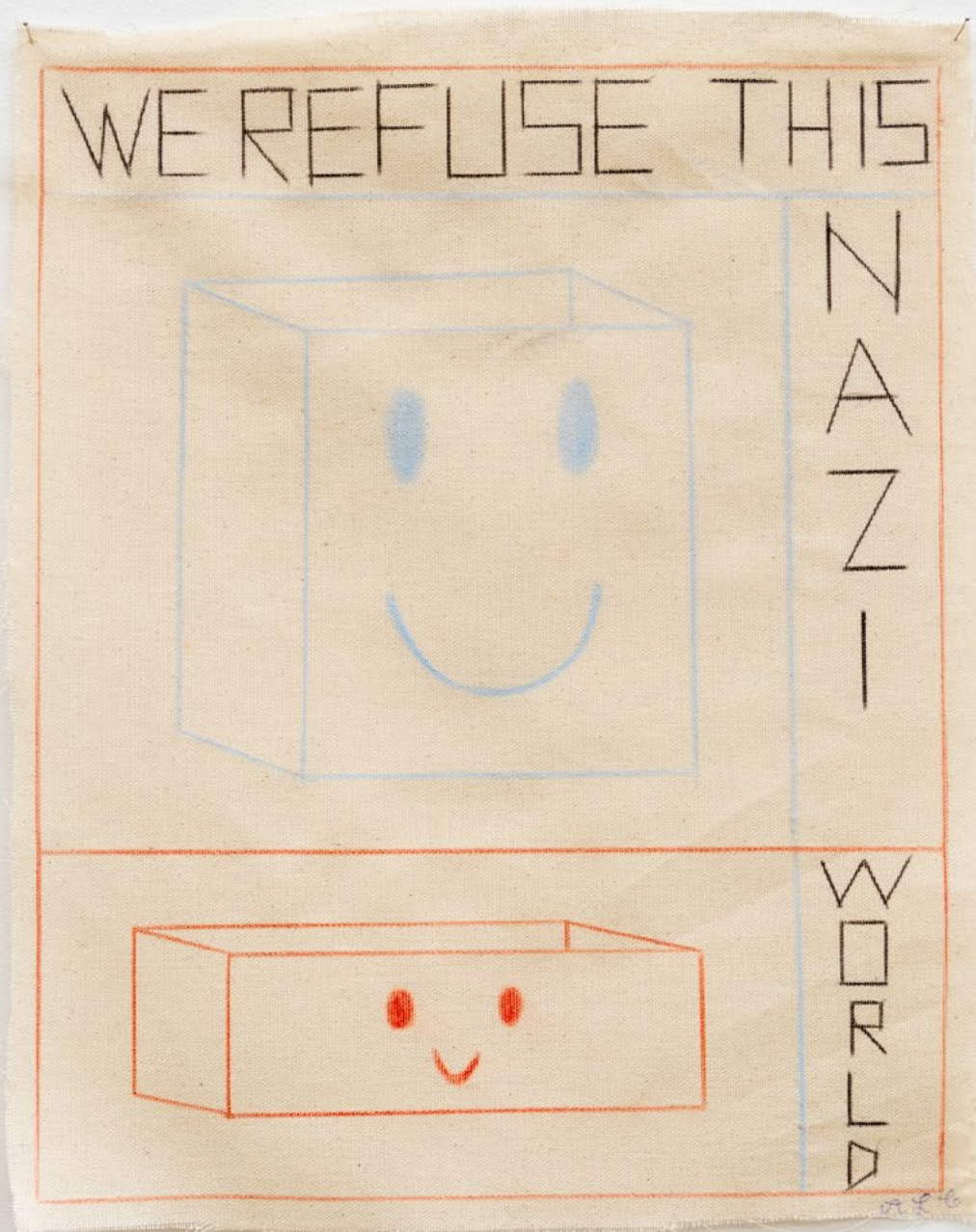


38 - Naoki Sutter-Shudo *Memo*, 2026

Oil and enamel on canvas

20,2 × 25,5 cm

Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Alex Kostromin.



39 - Anne-Lise Coste (Uruk, *WE REFUSE THIS NAZI WORLD*,
2026 pen and pencil on raw canvas

38,5 × 30,5 cm

Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo :
Alex Kostromin.

Crèveœur



40 - Exhibition view, To Paint is to Love Again, Crèveœur, Paris, 2026. ©
Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo



41 - Françoise Lapeyre, *Le marché*, 2024

acrylic on canvas

33 × 46 cm

Courtesy of the artists and Crèvecœur, Paris. Photo : Alex Kostromin.

Crèveœur



42 - Françoise Lapeyre, *Visite au cimetière*, 2024
acrylic on canvas
33 x 46 cm

Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Alex Kostromin

Crèveœur



43 - Exhibition view, To Paint is to Love Again, Crèveœur, Paris, 2026.
Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo



44 - Whitney Claflin, *All Ages*, 2026
oil, acrylic and ink on linen
43.1 × 33 cm.

Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Alex Kostromin



45 - Whitney Clafin, *Linden Room*, 2025
fabric and crayon on found fabric
43,1 × 33 cm

Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Alex Kostromin



46 -Exhibition view, To Paint is to Love Again, Crèvecœur, Paris, 2026. Courtesy of the artists and Crèvecœur, Paris. Photo : Martin Argyròglo



47 - Sadie Benning, *Untitled (cut-out)*, 2022
framed collage, acrylic gouache on paper
18 × 25,5 cm

Courtesy of the artists and Crèvecœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo



48 - Sadie Benning, *Untitled (cut-out)*, 2022
framed collage, acrylic gouache on paper
18 × 25,5 cm

Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Alex Kostromin.



Crèveœur

49- Exhibition view, To Paint is to Love Again, Crèveœur, Paris, 2026.
Courtesy of the artists and Crèveœur, Paris. Photo : Martin Argyroglo

Crèvecœur



50 - Naoki Sutter-Shudo
山深雪未溶 (*la montagne est profonde, la neige n'a pas encore fondu*), 2026
acrylic on paper mounted on canvas

54 x 81 cm

© Courtesy of the artists and Crèvecœur, Paris. Photo : Martin Arggyroglo