

**LE JARDIN
SECRET
DE PAUL HAIM**

Paris, 22 octobre 2020



CHRISTIE'S











LE JARDIN SECRET DE PAUL HAIM

Jeudi 22 octobre 2020 - 16 h

SALLE DE VENTE

Christie's
9, avenue Matignon
75008 Paris

COMMISSAIRE-PRISEUR

Adrien Meyer

CODE ET NUMÉRO DE VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats, veuillez rappeler la référence :

SIMONE-18463

EXPOSITION DES ŒUVRES

Kering, 40, rue de Sèvres
75007 Paris

Visite publique

Samedi 17 octobre	14h00 - 18h00
Dimanche 18 octobre	10h00 - 18h00

Visite sur rendez-vous

Jeudi 15 octobre	10h00 - 18h00
Vendredi 16 octobre	10h00 - 18h00
Lundi 19 octobre	10h00 - 18h00
Mardi 20 octobre	10h00 - 18h00
Mercredi 21 octobre	10h00 - 18h00
Jeudi 22 octobre	10h00 - 12h00

Nous vous remercions de bien vouloir vous inscrire à l'avance sur le site : <https://patrivia.net/visit/jardin-de-paul-haim>

Cette réservation est indispensable et une pièce d'identité vous sera demandée à l'entrée de l'exposition

Pour tout renseignement :

Nathalie Hammerschmidt : nhammerschmidt@christies.com

Consultez notre plan de l'exposition en page 160 de ce catalogue.

Les conditions de visite et d'exposition sont susceptibles d'évoluer en fonction des mesures sanitaires en vigueur.



CONDITIONS OF SALE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue. Il est vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance des informations importantes, avis et lexique figurant également en fin de catalogue.

The sale is subject to the Conditions of Sale printed at the end of the catalogue. Prospective buyers are kindly advised to read as well the important information, notices and explanation of cataloguing practice also printed at the end of the catalogue.

RETRAIT DES LOTS

Nous vous remercions de bien vouloir contacter notre service Post Sale (Sandra Balzani - postsaleParis@christies.com +33 (0)1 40 76 84 10) afin d'organiser le retrait de votre lot.

Please contact our post sale service (Sandra Balzani - postsaleParis@christies.com - +33 (0) 1 40 76 84 10) in order to organize the collection of your lot.

Consultez nos catalogues et laissez des ordres d'achat sur christies.com

CHRISTIE'S

Participez à cette vente avec

CHRISTIE'S  LIVE™

Cliqué, Adjugé ! Partout dans le monde.

Enregistrez-vous sur www.christies.com
jusqu'au 22 octobre à 8h30



Consultez le catalogue et les résultats de cette vente en temps réel sur votre iPhone, iPod Touch ou iPad

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, *Gérant*
Julien Pradels, *Gérant*
François Curiel, *Gérant*



SOMMAIRE

5	Informations sur la vente, exposition des lots
8	Spécialistes et Services pour cette vente
17	Préface par Dominique Haim
20	Une biographie de Paul Haim
24	Présentation des lots
160	Le parcours de l'exposition
164	Conditions de vente
170	Salles de ventes internationales, bureaux de représentation européens et consultants Départements spécialisés et autres services de Christie's
171	Ordre d'achat

ILLUSTRATIONS

COUVERTURE:	Lot 17
DEUXIÈME DE COUVERTURE:	Lot 29
PAGE 3 & 4 :	Lot 13
PAGE 6 :	Lot 31 (détail)
SOMMAIRE:	Lot 28 (détail)
TROISIÈME DE COUVERTURE :	Lot 17
QUATRIÈME DE COUVERTURE :	Lot 35

CHRISTIE'S FRANCE



CÉCILE VERDIER
Présidente
cverdier@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 59



JULIEN PRADELS
Directeur Général
jpradels@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 64



VIRGINIE AUBERT
Vice Présidente,
Business Development
vaubert@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 93



ANIKA GUNTRUM
Vice Présidente, Directrice Internationale,
Art Impressionniste et Moderne
aguntrum@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 83 89



PIERRE MARTIN-VIVIER
Vice Président, Deputy Chairman
Art contemporain
pemvivier@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 86 27



SIMON DE MONICAULT
Vice Président, Directeur International,
Arts décoratifs
sdemonicault@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 24

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

ORDRES D'ACHAT
ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES
ABSENTEE AND
TELEPHONE BIDS
Tél: +33 (0)1 40 76 84 13
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51
christies.com

SERVICES À LA CLIENTÈLE
CLIENTS SERVICES
clientservicesparis@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

RELATIONS CLIENTS
CLIENT ADVISORY
Fleur de Nicolay
fdenicolay@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 52

RÉSULTATS DES VENTES
SALES RESULTS
Paris : +33 (0)1 40 76 84 13
Londres : +44 (0)20 7627 2707
New York : +1 212 452 4100
christies.com

ABONNEMENT
AUX CATALOGUES
CATALOGUE SUBSCRIPTION
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86
christies.com

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES
Sandra Balzani
Coordinatrice après-vente
Paiement, Transport et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10
postsaleParis@christies.com

INFORMATIONS POUR LA VENTE

Spécialistes et coordinatrice



LIONEL GOSSET
Directeur département Collections
Tel: +33 (0)1 40 76 85 98
lgosset@christies.com



PIERRE MARTIN-VIVIER
Vice Président, Deputy Chairman
Art contemporain
Tél: +33 (0)1 40 76 86 27
pemviver@christies.com



JOSÉPHINE WANECQ
Spécialiste junior Art Contemporain
Tel: +33 (0)1 40 76 72 19
jwanecq@christies.com



ÉTIENNE SALLON
Spécialiste Art Contemporain
Tel: +33 1 40 76 86 03
esallon@christies.com



ALIX PERONNET
Catalogueur
Tel: +33 (0)1 40 76 82 41
aperonnet@christies.com



ANTOINE LEBOUTEILLER
Directeur du département Art Moderne
Tel: +33 (0)1 40 76 85 83
alebouteiller@christies.com



VALÉRIE DIDIER HESS
Spécialiste Art Moderne
Tel: +33 (0)1 40 76 84 32
vdidier@christies.com



LÉA BLOCH
Spécialiste associée
bloch@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 83 99



NATHALIE HAMMERSCHMIDT
Coordinatrice du département
Tel: +33 (0)1 40 76 83 61
nhammerschmidt@christies.com




JEANNE RIGAL
Directrice internationale des expertises
Tél: +33 (0)1 40 76 85 91
jrigal@christies.com



“

Mais la route que je préfère et dont je me donne souvent volontairement le plaisir, c'est celle qui suit la rive droite de l'Adour ; c'est un ancien chemin de halage, jalonné de fermes et de belles maisons. Je l'aime sans doute pour son naturel, ce dosage de noblesse et de familiarité qui est propre au Sud-Ouest.

A wide, calm river flows through a landscape at sunset. The sky is a mix of light blue and warm orange, with soft, wispy clouds. The water's surface is still, reflecting the colors of the sky and the silhouettes of trees and buildings on the far bank. On the left bank, a small, light-colored house is visible among a line of trees. The right bank is partially obscured by dark, leafy branches in the foreground. The overall mood is peaceful and serene.

But the road that I prefer, and that I often allow myself the pleasure of taking, is the one that follows the right bank of the Adour River; it is an old towpath, lined with farms and beautiful houses. I undoubtedly like it for its naturalness, for the combination of nobility and familiarity that is so particular to the South-West.

”

ROLAND BARTHES



LE JARDIN SECRET DE PAUL HAIM

La Petite Escalère, discrètement installée le long du fleuve Adour, est bien un jardin secret.

Achetée en 1969 par ma belle-mère, Jeannette Leroy, artiste et photographe de mode, cette modeste ferme entourée de deux mille mètres carrés de champs de maïs, est devenue au fil de cinquante ans l'écrin d'une très importante collection de sculptures du XX^e siècle rassemblées par mon père, Paul Haim, au fil de sa carrière de marchand d'art.

Après la deuxième guerre mondiale, mon père organise de nombreuses expositions en Amérique Latine puis en Egypte, au Liban et au Congo. Il ouvre au début des années 1950 une galerie à Bruxelles, puis déménage à Paris en 1959 où il expose Cárdenas, Étienne-Martin, Man Ray, Metcalf, Matthieu, Hartung, Kandinsky et bien d'autres.

À la fin des années 1960, commence l'aventure du Japon : au moment où ce pays se remet des affres de la guerre, Paul est un des premiers marchands occidentaux à y organiser de nombreuses expositions d'art moderne : Rodin, Maillol, Bourdelle, Chagall, Renoir, Matisse pour n'en citer que quelques un. Il rencontre de nombreux collectionneurs dont Shikanai Nobutaka propriétaire de la chaîne Fuji Television qui crée en 1969 le Hakone Open Air Museum, un parc de sculptures pour lequel Paul lui vend de nombreuses œuvres. À la mort de Picasso, Paul suggère à Shikanai de créer le premier musée Picasso du Japon qui verra le jour en 1984.

En même temps les expositions s'enchaînent en Amérique et au Canada et permettent à Paul de rencontrer de nombreux artistes et ayants-droit qui deviendront des amis : Niki de Saint-Phalle, Matta, Miró ; ou encore Dina Vierny, la muse de Maillol et Rhodia Dufet-Bourdelle, la fille de Bourdelle. Mon père encourage Rhodia à réaménager le Musée Bourdelle, tombé dans l'oubli depuis des décennies. Rhodia lui offrira plusieurs œuvres pour le jardin de La Petite Escalère.

Chaque sculpture cache une histoire : Miró autorise une fonte supplémentaire de *la Caresse de l'Oiseau*. Jorge Oteiza s'enthousiasme à l'idée de mettre une œuvre monumentale dans une prairie balayée par les herbes hautes. Conquis par l'enchantement de La Petite Escalère, où chaque sculpture est intimement mariée à la nature, des artistes créent spécialement des œuvres pour le jardin : Matta, Zao Wou-ki, Françoise Lacampagne, Zigor et bien d'autres.

D'Alexander Calder à Niki de Saint Phalle, de Rodin à Miró, de Fernand Léger à Eduardo Chillida, d'Isamu Noguchi à Jorge Oteiza, au fil de quarante ans une collection imposante s'est constituée.

Jamais pensé ni conçu par Paul et Jeannette pour devenir un musée, ce jardin est resté secret. Jamais il ne fut ouvert au grand public. Et jamais un article ne fut autorisé malgré les nombreuses propositions.

À la mort de mon père, il m'est apparu néanmoins essentiel de faire de ce jardin un lieu de création et de partage autour de l'art et du paysage. L'ouvrir de manière intime aux artistes, chercheurs, enfants et personnes fragilisées.

Depuis plusieurs années, les rives de l'Adour aux bords duquel se trouve La Petite Escalère, subissent des débordements de plus en plus fréquents, mettant en péril la collection. La décision de sortir les œuvres du jardin a été déchirante. Pour autant la déplacer dans un autre lieu n'avait aucun sens car c'est ce mariage d'art et de nature qui donnait à cet ensemble et à ce lieu leur magie. Aujourd'hui il est temps de permettre à ces œuvres de partir vers de nouvelles vies.

Je souhaite à leurs acquéreurs de trouver auprès de ces œuvres autant de bonheur et d'enchantement qu'elles nous en ont donnés au fil de ces années.

Dominique Haim
Septembre 2020

THE SECRET GARDEN OF PAUL HAIM

La Petite Escalère, a small farm tucked along the banks of the Adour River, is well and truly a secret garden

Purchased in 1969 by my stepmother, the artist and fashion photographer Jeannette Leroy, this modest farm surrounded by half an acre of corn fields has become a showcase for an extensive collection of twentieth-century sculptures selected by my father, Paul Haim, throughout his fifty-year career as an art dealer.

After WWII, my father organises multiple exhibitions in Latin America, then in Egypt, Lebanon, and Congo. In the early 1950s, he opens a gallery in Brussels, then moves to Paris in 1959 where he exhibits the work of Cárdenas, Etienne-Martin, Man Ray, Metcalf, Matthieu, Hartung, Kandinsky, and many others.

At the end of the 1960s, he started his adventures in Japan. At a time when the country was still recovering from the war, Paul is one of the first Western dealers to organise several modern art exhibitions: he organises shows for Rodin, Maillol, Bourdelle, Chagall, Renoir, and Matisse, to name but a few. In Japan, he met with many collectors, including Shikanai Nobutaka, owner of the Fuji Television network. In 1969, Shikanai founds the Hakone Open Air Museum, a sculpture park filled with several pieces purchased from Paul. After the death of Picasso, Paul suggests to Shikanai to create the first Picasso museum in Japan. The project is completed in 1984.

At the same time, a series of exhibitions were taking place in Canada and the United States, which created an opportunity for Paul to meet a number of artists and owners who later became his friends, including Niki de Saint-Phalle; Matta; Miro; Dina Vierny, Maillol's muse; and Rodhia Dufet-Bourdelle, Bourdelle's daughter. My father encourages Rodhia to renovate the Bourdelle Museum, which had fallen into obscurity decades before. Rodhia thanks him by gifting several works for La Petite Escalère.

Each sculpture has its own story. Miró authorised an additional casting of *Caress of a Bird*. Jorge Oteiza loved the idea of placing a monumental piece in a sea of tall prairie grass. Enchanted by the idea of La Petite Escalère, where each sculpture is closely tied to nature, artists created pieces specifically for the garden. Matta, Zao Wou-ki, Françoise Lacampagne, Zigor, and many others all contribute their work.

With the additions of Alexander Calder, Niki de Saint Phalle, Rodin, Miró, Fernand Léger, Eduardo Chillida, Isamu Noguchi, and Jorge Oteiza, an impressive collection came to be over the course of forty years.

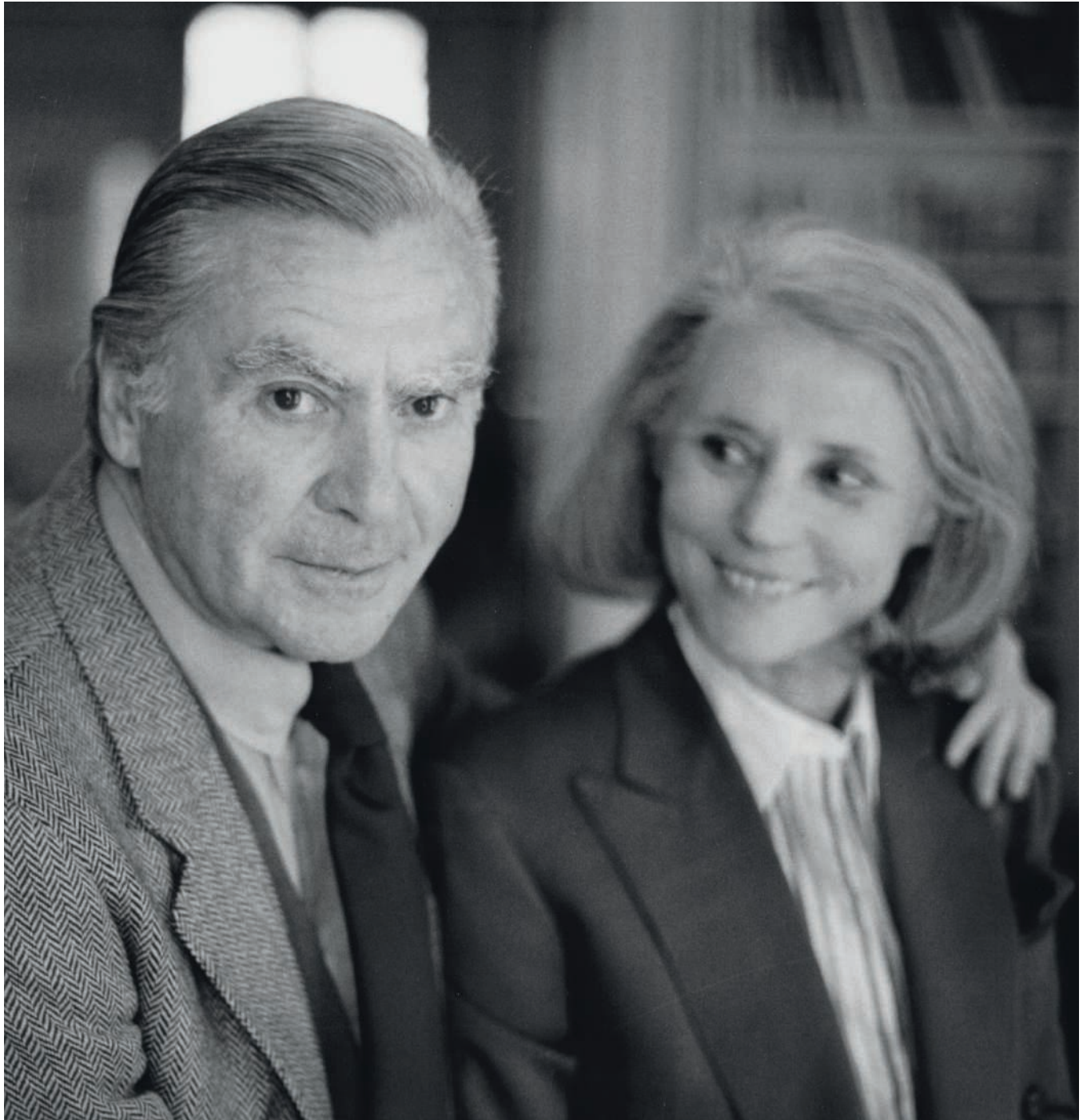
Paul and Jeannette had never intended or considered the garden to become a museum, so it remained a secret. La Petite Escalère was never opened to the general public. Nor a single article was written about the site either, despite a number of propositions.

After my father's death, I thought it was important to turn the garden into a place of creation, research and exchange around art and landscape. I decided to open it up on a limited basis to artists, researchers, children, and vulnerable audiences.

Over the past few years, the Adour River has experienced increasing levels of flooding, which has endangered the collection. The decision to move the sculptures out of the garden has been devastating. However, moving them to another site didn't make sense either, since it was the interactions between the art and Nature that made La Petite Escalère such a magical place. And so, the time has come for these sculptures to find their new homes.

I wish for the new collectors that these wonderful works bring as much happiness and enchantment as they have given us for so many years.

Dominique Haim
September 2020



UNE BIOGRAPHIE DE PAUL HAIM

1921

21 avril, naissance de Joseph Paul Haim à Paris, passage du Désir. Il est le fils de Vital Haim, originaire de Smyrne, actuelle Izmir (Turquie), et Marika Francès, originaire de Salonique (Grèce).
21 April, birth of Joseph Paul Haim in the Passage du Désir in Paris. The son of Vital Haim, of Smyrna, present-day Izmir (Turkey), and Marika Francès, of Salonika (Greece).

1924

Naissance de sa sœur, Rosette Haim.
Birth of his sister, Rosette Haim.

1928

Naissance de Jeannette Yvonne Leroy à Neuilly.
Birth of Jeanette Yvonne Leroy in Neuilly.

1941

Paul Haim part pour Rio, au Brésil, avec toute sa famille.
Il y rencontre Clary Biro, exilée hongroise. Ils se marieront en 1949.
Il voyage à travers tout le Brésil comme représentant en produits pharmaceutiques.
Paul Haim moves to Rio de Janeiro (Brazil), with his family.
He meets Clary Biro, a Hungarian exile. They marry in 1949.
Travels all across Brazil selling pharmaceutical products.

1943

Il ouvre sa première galerie à Rio, la Galerie Montparnasse.
Paul Haim opens his first gallery in Rio, the Galerie Montparnasse.

1946

Alors qu'il s'apprête à rentrer en France pour reprendre ses études de médecine commencées avant la guerre, Paul Haim rencontre le marchand d'art Michel Couturier. Il reste en Amérique du Sud et commence à organiser des expositions à travers tout le continent.
While preparing to return to France to resume the medical studies he had begun before the war, Paul Haim meets the art dealer Michel Couturier. He remains in South America and begins to organize exhibitions across the continent.

1948-1949

Jeannette Leroy étudie à l'académie Julian. Elle y reçoit le premier prix de peinture en 1949, ex æquo avec celui qui deviendra son premier mari, l'artiste américain John Levee. Jeannette Leroy studies at the Académie Julian. She is awarded first prize in painting in 1949, tied with the artist who would become her first husband, the American John Levee.

1949

Naissance de Gilbert Carty à Bayonne.
Birth of Gilbert Carty in Bayonne.

1951

Paul Haim et Clary rentrent en Europe et s'installent en Belgique.
Il ouvre une galerie à Bruxelles, la Galerie Europe, avenue Louise.
Il continue d'organiser des expositions avec Michel Couturier en Afrique et au Moyen-Orient.
Paul Haim, and Clary return to Europe and settle in Belgium. He opens a gallery on the Avenue Louise in Brussels, the Galerie Europe.
He continues to organize exhibitions with Michel Couturier in Africa and in the Middle East.

1956

Naissance de Dominique Catherine Haim à Bruxelles.
Birth of Dominique Catherine Haim in Brussels.

1958

Paul Haim crée avec Michel Couturier la Galerie Europe, 22 rue de Seine à Paris, dans laquelle ils exposent Klee, Kandinsky, Picasso, Wols, Fautrier, Klein...
Il achète avec son beau-frère une propriété à Roquefort-les-Pins, dans les Alpes-Maritimes, à quelques kilomètres de la Fondation Maeght. Il se lie d'amitié avec les Maeght et l'équipe de la Fondation.
Divorce de Jeannette Leroy et John Levee. Jeannette rencontre Pierre et Hélène Lazareff et devient rédactrice de mode au magazine Elle.
Paul Haim, with Michel Couturier, opens the Galerie Europe at 22 rue de Seine in Paris, where they show artists including Klee, Kandinsky, Picasso, Wols, Fautrier, and Klein. With his brother-in-law, he buys a property in Roquefort-les-Pins, in the Alpes-Maritimes, a few kilometers away from the Fondation Maeght. He befriends the Maeghts and the staff of the foundation.
Divorce of Jeannette Leroy and John Levee. Jeannette meets Pierre and Hélène Lazareff and becomes fashion editor at Elle magazine.

1959

Paul, Clary et Dominique s'installent à Paris.
Paul, Clary, and Dominique move to Paris.

1961

Paul Haim rencontre Jeannette Leroy. Grâce à elle, il fait la connaissance de nombreux artistes et personnalités chez les Lazareff. Paul Haim meets Jeannette Leroy. Thanks to her, he meets numerous artists and public figures at the Lazareff home.

1962

Paul Haim ferme la galerie de Bruxelles et ouvre sa propre galerie à Paris, la Galerie Europe, au 50 rue du Faubourg-Saint-Honoré, tout à côté de la galerie Iris Clert où il rencontre le monde de l'art parisien de l'époque. Il expose dans sa galerie des artistes contemporains: Cárdenas, Étienne-Martin, Metcalf, Wols, Domoto, Kandinsky, Klee...
Paul Haim closes the Brussels gallery and opens his own gallery in Paris, the Galerie Europe, at 50 rue du Faubourg-Saint-Honoré, right next to the Galerie Iris Clert, where he encounters the Parisian art world of the day. In his gallery he exhibits contemporary artists: Cárdenas, Étienne-Martin, Metcalf, Wols, Domoto, Kandinsky, Klee, and many others.

1963

Jeannette Leroy devient photographe de mode et voyage pour de grands magazines internationaux. Jeannette Leroy becomes a fashion photographer and travels for major international magazines.

1964

Séparation d'avec Clary Biro.
Separation from Clary Biro.

1969

Paul Haim ferme la Galerie Europe et commence à organiser des expositions au Canada et au Japon. Jeannette Leroy achète La Petite Escalère. Paul Haim closes the Galerie Europe and begins to organize exhibitions in Canada and in Japan. Jeannette Leroy purchases La Petite Escalère.

1974

Jeannette Leroy abandonne la photographie pour le dessin figuratif. Elle commence à passer de longs séjours à La Petite Escalère. Les premières sculptures sont installées dans le jardin : des œuvres de Cárdenas, Metcalf, Poncet. Jeannette Leroy gives up photography for figurative drawing. She begins to stay at La Petite Escalère for extended periods of time. The first sculptures are installed in the garden: the works of Cárdenas, Metcalf, Poncet.

1975

Construction de la piscine de La Petite Escalère et acquisition de terrains supplémentaires. Installation des sculptures de Rodin, Bourdelle et Maillol autour de la piscine. Construction of the swimming pool at La Petite Escalère and acquisition of additional land. Installation of sculptures by Rodin, Bourdelle, and Maillol around the pool.

1976

Exposition de Jeannette Leroy à la galerie Dina Vierny à Paris. Exhibition of Jeannette Leroy's work at the Galerie Dina Vierny in Paris.



fig. 1



fig. 2

fig.1. Paul Haim et Jeannette Leroy, vers 1975.
© Photo : Archives Paul Haim, 2020.

fig.2. Paul Haim et Clary Birot à la Galerie Montparnasse, Rio de Janeiro, vers 1943.
© Photo : Archives Paul Haim, 2020.

fig.3. Paul Haim et Joe Hirshorn.
© Photo : Archives Paul Haim, 2020.

fig.4. Paul Haim et Roberto Matta à Tarquinia, Italie.
© Photo : Archives Paul Haim, 2020.

fig.5. Paul Haim, Daniel Lelong, Susumu Yamamoto en visite chez Marc Chagall.
© Photo : Archives Paul Haim, 2020



fig. 3



fig. 4



fig. 5

UNE BIOGRAPHIE DE PAUL HAIM

fig.6. Paul Haim et Heinz Berggruen. © Photo : Archives Paul Haim, 2020.

fig.7. Dominique Haim et son père Paul au Japon en 1997.
© Photo : Archives Paul Haim, 2020.



fig. 6



fig. 7

1977

Paul et Jeannette engagent un jardinier, Gilbert Carty. Expositions personnelles de Jeannette Leroy dans les galeries Mira Godard de Montréal et Toronto, à la galerie André Emmerich à New York. Paul and Jeannette hire a gardener, Gilbert Carty. Solo exhibitions of Jeannette Leroy's work at the Mira Godard Galleries in Montreal and Toronto, and at the André Emmerich Gallery in New York.

1980

Dominique s'installe à New York.
Dominique moves to New York.

1985

Paul Haim commence des ateliers d'écriture avec Élisabeth Bing. Installation de la mosaïque de Zao Wou-Ki à La Petite Escalère. Il est nommé expert auprès de la cour d'appel de Paris.

Paul Haim begins writing workshops with Élisabeth Bing. Installation of the mosaic by Zao Wou-Ki at La Petite Escalère. He is designated as an expert at the Appellate Court of Paris.

1986

La Marlborough Gallery à New York présente le travail de Jeannette Leroy. Deux expositions seront organisées à Madrid en 1990 et 1993.

Marlborough Gallery in New York exhibits the work of Jeannette Leroy. Two shows are organized in Madrid in 1990 and 1993.

1987

Installation de la sculpture de Matta, Eramen.
Installation of Matta's sculpture Eramen.

1988

Publication de Michel Seuphor, *Une vie à angle droit*, avec Christine Germain, aux éditions de la Différence.

With Christine Germain, Paul publishes his first book: Michel Seuphor. *Une vie à angle droit*, Éditions de la Différence.

1990

Installation définitive de Paul Haim à La Petite Escalère.

Paul Haim takes up permanent residence at La Petite Escalère.

1991

Publication du roman *Passage du Désir* aux éditions de la Différence.

Publication of Paul's first novel *Passage du Désir* by Éditions de la Différence.

1995

Jeannette Leroy abandonne le dessin et reprend la peinture sur toile.

Publication du roman *Marchand de couleurs* aux éditions L'Harmattan, préface de Bernard Lamarche-Vadel.

Jeannette Leroy gives up drawing and takes up painting on canvas again. Publication of the novel *Marchand de couleurs* by Éditions L'Harmattan, with a preface by Bernard Lamarche-Vadel.

1996

Publication du recueil de nouvelles *Tel un fil de pourpre* aux éditions L'Harmattan. Publication of a collection of short stories, *Tel un fil de pourpre*, by Éditions L'Harmattan.

1998

Installation du Maître et l'élève de Zigor. Installation of Zigor's sculpture Maître et l'élève.

1999

Publication du Roman *de Guernica* chez Albin Michel. Publication of Roman *de Guernica* by Albin Michel.

2001

Installation d'une première œuvre du sculpteur basque Jorge Oteiza, en présence de l'artiste. La seconde sera installée en 2005.

Publication d'entretiens avec l'artiste Matta : *Matta. Agiter l'œil avant de voir*, aux éditions Atlantica.

Installation of the first work by the Basque sculptor Jorge Oteiza, in the presence of the artist. The second will be installed in 2005. Publication of interviews with the artist Matta: *Matta. Agiter l'œil avant de voir*, Éditions Atlantica.

fig.8. Paul Haim et André Malraux, vers 1960. © Photo : Archives Paul Haim, 2020.

fig.9. Jeannette Leroy et Zao Wou-Ki lors d'un séjour à la Petite Escalère.
© Photo : Archives Paul Haim, 2020.



fig. 8

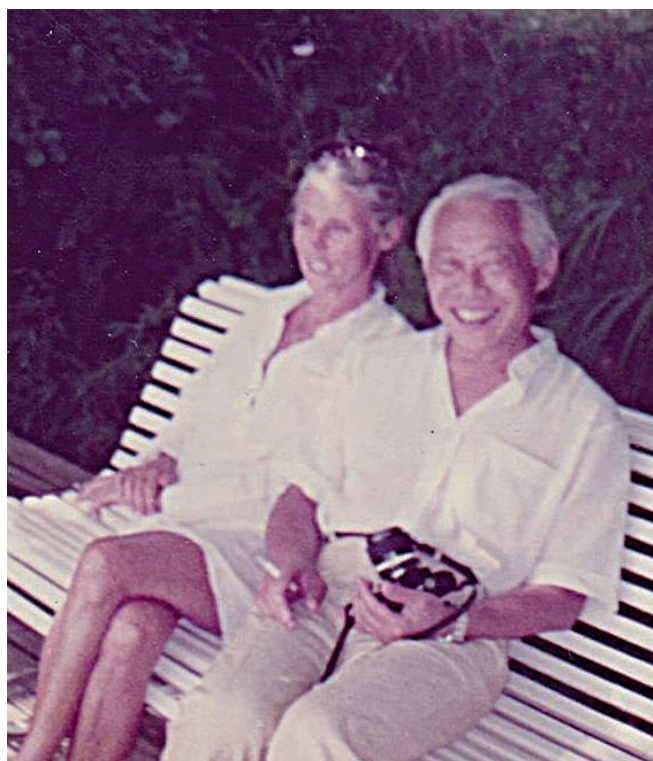


fig.9

2002

Exposition de Jeannette Leroy à la Corderie royale de Rochefort.
Exhibition of Jeannette Leroy's work at The Corderie Royale in Rochefort.

2005

Publication du roman *Soledad et Montserrat* aux éditions Phébus.
Exposition de Jeannette Leroy à la Galería Havana Club, La Havane, Cuba.
Publication of the novel *Soledad et Montserrat* by Éditions Phébus.
Exhibition of Jeannette Leroy's work at the Galería Havana Club, Havana, Cuba.

2006

Décès de Paul Haim, le 10 octobre.
Death of Paul Haim, 10 October.

2008

Installation de Refuges d'Andy Goldsworthy, première œuvre acquise par Dominique Haim pour La Petite Escalère.
Installation of Refuges by Andy Goldsworthy, the first work acquired by Dominique Haim for La Petite Escalère.

2009

Dominique Haim quitte les États-Unis et s'installe à La Petite Escalère.
Dominique Haim leaves the United States to live permanently at La Petite Escalère.

2011

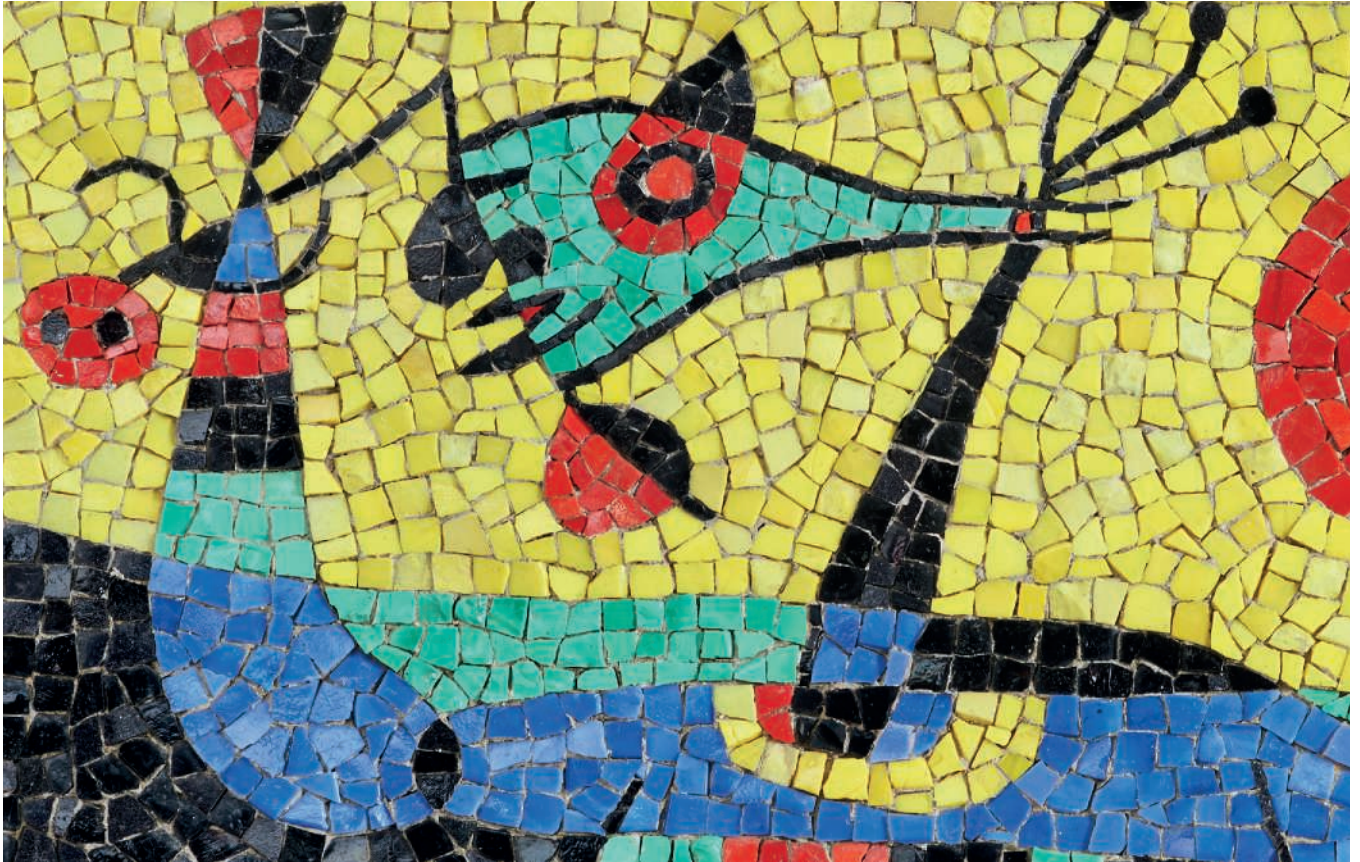
À l'initiative de Dominique Haim, création de l'association des Amis de La Petite Escalère autour de trois axes : favoriser l'éducation culturelle et artistique pour les personnes fragilisées, les scolaires et les étudiants ; soutenir la création artistique contemporaine – résidences, artistes invités, entretiens, lectures... ; préserver et valoriser le patrimoine culturel et naturel de La Petite Escalère pour qu'il devienne un espace de création, de recherche et d'échange autour de l'art, de la nature et du paysage.
Dominique Haim initiates the Association of the Friends of La Petite Escalère, focusing primarily on three aims: to promote cultural and artistic education of students in primary, secondary, and higher education, as well as of vulnerable groups; to support contemporary artistic activity, including residencies, guest artists, dialogues, and lectures; and to preserve and foster the cultural and natural legacy of La Petite Escalère as a space of activity, research, and exchange around art, nature, and the landscape.

2020

En raison des inondations récurrentes, La Petite Escalère referme ses portes, la collection est mise à l'abri, l'association des Amis de La Petite Escalère est dissoute. En revanche, le fonds de dotation "La Petite Escalère", créé en 2015, poursuit son engagement auprès de la création contemporaine.
Because of the flooding, La Petite Escalère closes its doors. The collection is safely housed, and the Association of the Friends of La Petite Escalère is disbanded.
Nevertheless, the fund 'La Petite Escalère', which was founded in 2015, pursues its commitment towards contemporary art.







Lot 1 (détail)

Sur les murs de la ferme,
éclaboussés de sang solaire,
Radiusement, Miró enfant, trace en
rêvant d'un doigt lucide sûr et tremblant
les plans des fabuleux décors
de l'opéra fou de la vie...

*On the farm's walls, spattered
with solar blood, Radiantly, Miró
child dreamily traces with a clear,
confident and trembling finger
the compositions of the wonderful
setting of life's crazy opera...*

JACQUES PRÉVERT

■ 1
JOAN MIRÓ (1893-1983)
ET HEIDI MELANO (1929-2014)

Femme et oiseau

mosaïque
75 x 116 x 6 cm.

Transposition d'une lithographie originale réalisée pour l'ouvrage *Joan Miró* de Jacques Prévert et Georges Ribemont-Dessaignes, édité en 1956, par Maeght Editeur.
Mosaïque réalisée en 1961 par Heidi Melano sous la supervision de Joan Miró.

mosaic
29½ x 45½ x 2½ in.

Transposition of an original lithograph made for the book *Joan Miró* by Jacques Prévert and Georges Ribemont-Dessaignes, published in 1956 and edited by Maeght Editeur.
Mosaic executed in 1961 by Heidi Melano with the artist approval.

€60,000-80,000
US\$71,000-95,000
£54,000-71,000

PROVENANCE:
Aimé Maeght, Saint-Paul-de-Vence
Adrien Maeght, Paris (par descendance)
Paul Haim (acquis auprès de celui-ci)
Puis par descendance au propriétaire actuel

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve







D'après Fernand Léger, *Le Jardin d'enfants*, 1960, dans le jardin du musée national Fernand Léger, Biot.
© Fernand Léger / ADAGP, Paris, 2020/ Photo : akg-images / Rainer Hackenberg.

■•2

FERNAND LÉGER (1881-1955)

Le Jardin d'enfants

signé, numéroté et inscrit 'F. LEGER H.C 1/3'

(sur le côté droit de la base)

céramique peinte et émaillée

59.5 x 65 x 46 cm.

Conçu en 1952 et exécuté ultérieurement dans une édition
de 8 épreuves plus 3 épreuves hors commerce

signed, numbered and inscribed 'F. LEGER H.C 1/3'

(on the right side of the base)

glazed painted ceramic

23½ x 25½ x 18½ in.

Conceived in 1952 and executed at a later date in an edition
of 8 plus 3 *hors commerce* proofs

€10,000-15,000

US\$12,000-18,000

£9,200-14,000

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve

PROVENANCE:

Paul Haim (commandité auprès de la succession de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

P. de Francia, *Fernand Léger*, New Haven, 1983, p. 237

(une autre version illustrée en couleurs, pl. 58).

G. Bauquier, *Fernand Léger: vivre dans le Vrai*, Paris, 1987,

p. 338-339 (une autre version illustrée en couleurs).

ReConnaître, Fernand Léger, la céramique, cat. exp.,

Musée National Fernand Léger, Biot, 2000, p. 61, no. 72

(une autre version illustrée en couleurs, p. 39; daté vers 1954).

Y. Brunhammer, *Fernand Léger, L'Œuvre monumentale*, Milan, 2005,

p. 213, no. 172 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 164).

”

Cette seconde exposition de sculptures polychromes marque une évolution très nette vers un but de coopération architecturale. J'ai eu cette préoccupation dès l'origine, mais j'ai commencé prudemment en prenant mes tableaux de chevalet comme point de départ.

Maintenant, un 'art mural' se précise avec toutes ses possibilités: utilisation à l'intérieur ou à l'extérieur, emprise statique ou dynamique, accompagnement du mur ou destruction de ce mur.

FERNAND LÉGER,
'SCULPTURES POLYCHROMES : VERS L'ARCHITECTURE'
IN FERNAND LÉGER CHEZ LOUIS CARRÉ,
PARIS, JANVIER 1953





This second exhibition of polychrome sculptures reveals a very clear evolution towards an aim involving an architectural cooperation. I have been concerned by this since the beginning, but I started cautiously, taking my easel paintings as starting points. Now, a "mural art" is shaping up with a wide range of possibilities: one that can be used inside or outside, that has a static or dynamic impact, that can either accompany a wall or destroy that same wall.

”

FERNAND LÉGER,
'POLYCHROMES SCULPTURES: TOWARDS ARCHITECTURE'
IN FERNAND LÉGER CHEZ LOUIS CARRÉ,
PARIS, JANUARY 1953



■λ-3

AGUSTÍN CÁRDENAS (1927-2001)

Composition

signé du monogramme de l'artiste et daté 'CA 66' (en bas)
marbre blanc de carrare
37.5 x 64 x 17 cm.
Réalisé en 1966

signed with the artist's monogram and dated 'CA 66' (at the bottom)
carrara marble
14¾ x 25¼ x 6¾ in.
Executed in 1966

€10,000-15,000
US\$12,000-18,000
£9,100-14,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

L'authenticité de cette œuvre à été confirmée
par Monsieur André Bouba Cárdenas.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve

“

La sculpture est une nécessité
de laquelle tout être humain
participe volontairement
ou involontairement.

*Sculpture is a necessity
from which every human
being participates,
voluntarily or involuntarily.*

”

AGUSTÍN CÁRDENAS





■ λ•4

ANTOINE PONCET

Cororéol

signé du monogramme de l'artiste et numéroté 'AP 3/5' (en bas)
aluminium et base en marbre

220 x 159 x 70 cm.

Conçue en 1961 et réalisée en 1963-1964, cette œuvre porte le numéro trois
d'une édition de cinq exemplaires dont seulement trois ont été réalisés à ce jour.

signed with the artist's monogram and numbered 'AP 3/5' (at the bottom)
aluminium and marble base

86% x 62% x 27½ in.

Conceived in 1961 and executed in 1963-1964, this work is number three from
an edition of five, of which only three have been realized to this day.

Un autre exemplaire de cette œuvre est conservée dans les collections
du Hirshhorn Museum and Sculpture Garden à Washington.

Another cast of this work is part of the Hirshhorn Museum and Sculpture
Garden's collection in Washington.

€20,000-30,000

US\$24,000-35,000

£19,000-27,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)

Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

I. Jianou, *Antoine Poncet*, Paris, 1976, No. 65 (No. 9 illustré)

Ce lot sera vendu sans prix de réserve

This lot will be offered without reserve





■ λ5

NIKI DE SAINT PHALLE (1930-2002)

La femme et l'oiseau fontaine

résine en polyester peinte; en deux parties
350 x 300 x 210 cm.
Réalisée en 1967-1988, cette œuvre est unique

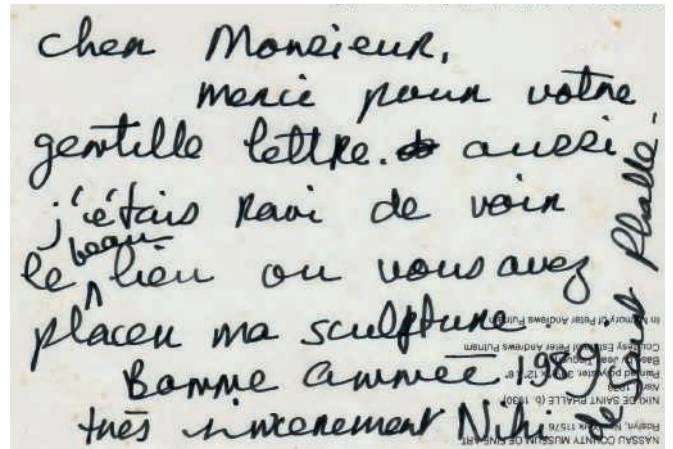
painted polyester resin; in two parts
137¾ x 118¼ x 82½ in.
Executed in 1967-1988, this work is unique

€300,000-500,000
US\$360,000-590,000
£280,000-450,000

Cette œuvre est enregistrée dans les archives
de la Niki Charitable Art Foundation, Santee.

PROVENANCE:

Collection privée (acquis directement auprès de l'artiste)
Collection privée, France
Paul Haim, France
Puis par descendance au propriétaire actuel



Lettre adressée à Paul Haim par Niki de Saint Phalle,
en remerciement de l'installation de son œuvre à la Petite Escalère.

Niki de Saint Phalle devant une *Nana* et certaines de ses œuvres, 1968.
 © The Lewinski Archive at Chatsworth / Bridgeman Images / 2020 Niki Charitable Art Foundation / Adagp, ParisArt Foundation / Adagp, Paris

Dès 1961, Niki de Saint Phalle acquiert une renommée internationale suite au succès immense de ses séances de *Tirs*. Devenue une figure de proue de l'avant-garde grâce au média télévisé, membre des Nouveaux Réalistes, l'artiste poursuit sa réflexion sur le rôle des femmes et la représentation du féminin dès 1967 en créant ses premières *Nanas*. Si cette série conserve une volonté de bousculer les codes moraux de l'époque, l'artiste confère un rôle provocateur à ses œuvres disséminées dans l'espace public.

En effet, ces *Nanas*, sculptures représentant de voluptueuses femmes colorées, rondes, dansantes, joyeuses, sont une ode à la féminité de la part de la plasticienne. Plus grandes et plus imposantes qu'un homme, ces personnages forts doivent pouvoir tenir tête à leurs équivalents masculins. Enjouées, légères, exubérantes et libres, elles prennent des poses festives, font des cabrioles, dansent et invitent à les rejoindre. Issue de la série éponyme, cette *Nana* de 1967 est une des premières réalisées par l'artiste elle-même, avant sa collaboration avec Haligon qui deviendra plus tard son éditeur. Cette sculpture est en fait une fontaine en résine polychrome représentant une *Nana* montée sur un oiseau. Elle est, par bien des aspects, emblématique de l'œuvre de Niki de Saint Phalle, emprunte de symbolisme. Ainsi l'alliance de la féminité et de l'oiseau a-t-elle une signification: l'oiseau représente l'Homme amoureux. L'artiste elle-même s'identifie à la figure de cet animal qui atteint la liberté en déployant ses ailes. Si, dans son bestiaire imaginaire, une bête peut être associée à certaines angoisses, il semble ici les transcender : portant sur son bec une femme désormais libre de s'envoler, c'est leur union qui permet à la magie d'opérer. De même, la figure de la *Nana* est-elle représentée libérée, pleine de joie, les deux bras et une jambe levés. Cette symbiose du couple est renforcé dans le choix des couleurs. La femme blanche et polychrome se complète avec l'oiseau peint de noir et blanc. Jusqu'à présent située dans le jardin de Paul Haïm, cette sculpture répond au rêve de l'artiste de permettre un dialogue entre l'art, l'homme et la nature.

Jouant de sa beauté et de son caractère affirmé, allant à l'encontre des convenances, Niki de Saint Phalle s'inscrit dans les mouvements de revendications sociales féministes et antiracistes de la seconde moitié du vingtième siècle. Sujet d'une importante rétrospective en 2014 au Grand Palais qui a voyagé au musée Guggenheim de Bilbao au printemps 2015, Niki de Saint Phalle, dont l'œuvre s'impose par sa radicalité, s'affirme comme une artiste majeure de son époque mais aussi comme une figure du féminisme au vingtième siècle.

As of 1961, Niki de Saint Phalle became an internationally renowned artist, thanks to her hugely successful Tirs ("Shootings") paintings. An avant-garde figurehead, thanks to televised media, and a member of the Nouveaux Réalistes ("New Realists"), in 1967 she continued to reflect on the role of women and represent femininity by creating her first Nanas. Through this series, which shows a desire to shake up the moral codes of her time, the artist gave a provocative role to her works spread out in the public space.



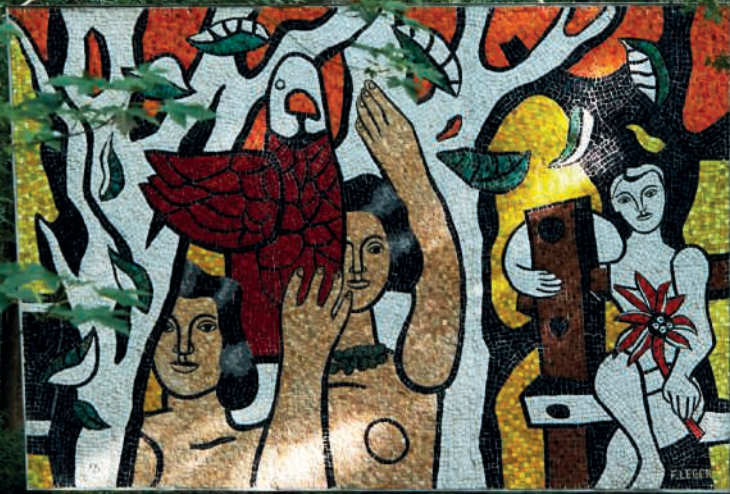
Indeed, her Nanas—a series of sculptures representing voluptuous, colourful, chubby, joyful, dancing women—are the artist's ode to femininity. Larger and more imposing than the average man, these strong characters must be able to go up against their male counterparts. They are cheerful, light, exuberant and free—they stand in festive poses, they caper, they dance—all while inviting the viewer to join them. This 1967 Nana (from the eponymous series) is one of the first the artist created by herself before her collaboration with Haligon who would become her editor. The sculpture is actually a polychrome resin fountain, depicting a Nana atop a bird. In many ways, she is representative of Niki de Saint Phalle's work: full of symbolism. The union of femininity and the bird carries a meaning: the bird form symbolises a man in love. The artist herself finds kinship with birds, who have found their freedom by spreading their wings. In her imaginary bestiary, animals can be associated to certain fears, though in this sculpture, the animal transcends them. In carrying her in its beak, the bird and the woman are free to fly away—their union works like magic. Likewise, the Nana's figure is shown as liberated, joyful, holding both arms and a leg aloft. The couple's symbiosis is strengthened by the colour scheme. The woman's white and polychrome colouring is complemented by the bird's black and white colouring. Located in Paul Haim's garden, the sculpture represents the artist's dream of creating a conversation between art, people and nature.

Playing on her looks and her strong character, and going against decorum, Niki de Saint Phalle took part in the feminist and anti-racist social movements of the latter half of the 20th century. In 2014, she was the subject of a major retrospective in the Grand Palais in Paris, which moved to the Guggenheim Museum in Bilbao in the spring of 2015. Niki de Saint Phalle, whose work asserts itself due to its radicalness, has cemented herself as a major artist of her time, as well as a figure of 20th-century feminism.











Lot 6 (détail)

■ 6

D'APRÈS FERNAND LÉGER (1881-1955)

Les Femmes au perroquet

signée 'F. LEGER' (en bas à droite) et numérotée '1/1' (en bas à gauche)
mosaïque
251.5 x 372 x 7 cm.
Conçue en 1952 et exécutée ultérieurement

signed 'F. LEGER' (lower right) and numbered '1/1' (lower left)
mosaic
99 x 146½ x 2¾ in.
Conceived in 1952 and executed at a later date

€200,000-300,000
US\$240,000-350,000
£190,000-270,000

PROVENANCE:

Paul Haim (commandité auprès de la succession de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

ReConnaître, Fernand Léger, la céramique, cat. exp., Musée National Fernand Léger, Biot, 2000 (une version en céramique illustrée en couleurs, p. 31)



SCULPTURES POLYCHROMES : VERS L'ARCHITECTURE

D'après Fernand Léger, mosaïques et céramiques de la façade sud du musée national Fernand Léger, Biot, vers 1958-60.
© Fernand Léger / ADAGP, Paris, 2020/
Photo : akg-images/ Hervé Champollion.

Tout au long de sa carrière, Fernand Léger sera nourri par l'intime conviction que l'art, lorsqu'il est pleinement intégré à la ville moderne, peut avoir un impact retentissant et salutaire sur son entourage. Cette foi inébranlable en l'expression plastique et sa capacité à conditionner et égayer l'existence du plus grand nombre pousse Léger, comme beaucoup de ses contemporains, à explorer le potentiel créatif de projets monumentaux pour l'espace urbain. Mosaïques éclatantes de couleurs, œuvres murales déployées sur les façades municipales, tapisseries gigantesques venues sublimer l'intérieur de lieux publics... Puisant son inspiration aussi bien auprès des mosaïques de Ravenne que des fresques magistrales de la Renaissance, Léger se tourne à partir des années vingt vers des matériaux de plus en plus variés, dans l'espoir de capter le regard du grand public, et de traduire visuellement l'effervescence et les réalités du monde contemporain. C'est dans cet esprit qu'il s'approprie les sujets les plus modernes pour en faire de l'art. Déterminé à mettre sa création au service des autres – des travailleurs à la chaîne à ses voisins de quartier – Léger cherche inlassablement à reformuler le rôle de l'art dans la société afin de le rendre toujours plus accessible. L'épreuve de la Première Guerre mondiale et les rencontres qu'il y a fait dans les tranchées ont profondément bouleversé le regard qu'il portait sur la création

plastique et l'existence en général. Aussi, dans ce monde méconnaissable de l'entre-deux-guerres, Léger croit dur comme fer que l'art doit désormais épouser la vie et accueillir, dans toute sa diversité, cette nouvelle ère de la mécanisation et de la technologie, née dans les cendres du conflit. La machine, les moteurs, la métropole moderne et tout son écosystème d'ouvriers, de panneaux publicitaires, de moyens de transports révolutionnaires et de loisirs consommables deviennent dès lors le carburant de sa création. En 1920, il énumère pélemêle quelques-uns de ses nouveaux objectifs : « Faire vivre plastiquement une ville, la colorer, l'éclairer... Concevoir les fêtes populaires éblouissantes dans l'ordre de couleur-lumière... L'usine lumineuse et multicolore... La cure par la couleur... Le médecin coloriste... Atteindre à l'organisation d'art dans la vie, dépendant des besoins généraux et répondant à une demande, à une nécessité de joie et de beau... Faire vivre dans un ordre plastique nouveau » (Léger, cité in Y. Brunhammer, *Fernand Léger : The Monumental Art*, Milan, 2005, p. 22).

Avec leurs couleurs pures, leurs contours appuyés et leurs compositions nettes et franches, les œuvres monumentales de Léger s'inscrivent à bien des égards dans le prolongement naturel de ses tableaux. Nombre des mosaïques et tapisseries

qu'il produit au cours des années quarante et cinquante sont en effet les transpositions de compositions préexistantes, désormais conjuguées à d'autres supports et dotées d'une identité nouvelle, tel le lot présenté ici "Les Femmes au perroquet". Le peintre décrit l'essence de cette démarche en 1953 : « J'ai commencé prudemment en prenant mes tableaux de chevalet comme point de départ. Maintenant, un "art mural" se précise avec toutes ses possibilités : utilisation à l'intérieur ou à l'extérieur, emprise statique ou dynamique, accompagnement du mur ou destruction de ce mur. » (Léger, 'Vers l'architecture', 1953, cité *in ibid*, p. 125). Pour donner corps à ses visions, Léger s'en remet au savoir-faire des meilleurs artisans. Il travaille notamment la mosaïque avec Lino et Heidi Melano, la céramique avec Roland Brice et la tapisserie avec Yvette Cauquil-Prince. Ensemble, ils vont concevoir des œuvres destinées à se fondre dans le tissu urbain, à en magnifier les façades, et à emplir des édifices entiers de vie et de couleurs exubérantes – en

somme, des images vouées à transformer notre perception, non seulement des lieux qu'elles occupent mais aussi des œuvres en elles-mêmes. En remplissant sa vocation tardive pour la monumentalité, Léger avait l'impression d'être enfin arrivé à l'aboutissement de son voyage créatif : « Ma peinture ne changera plus de direction. On peut maintenant voir la bête à chaque étape de son évolution » (Léger, cité *in ibid*, p. 9). Le fait que ces œuvres de grande envergure aient séduit le regard de Paul Haim n'a rien d'étonnant ; cachées parmi les arbres et les buissons, quelques-unes de ces pièces éclatantes de couleurs ont longtemps habité le vaste jardin secret du collectionneur. Deux d'entre elles sont proposées à cette vente (lots 6 et 30). Chacune décline à sa manière le motif de la femme au perroquet, l'un des sujets privilégiés de Léger. La plus monumentale est une scintillante mosaïque de 3,70 mètres de large (lot 6) ; l'autre, un ambitieux haut-relief en bronze peint (lot 30).

POLYCHROME SCULPTURES: TOWARDS ARCHITECTURE

Throughout his prolific artistic career, Fernand Léger was driven by the unshakeable belief that art, when fully integrated into the modern city, could drastically impact and improve the lives of those who encountered it. This confidence in the power of art to shape and influence people encouraged him, like many of his contemporaries, to explore the creative potential of grand public projects, from colourful mosaics and murals adorning the facades of municipal buildings, to large tapestries which could be inserted into existing spaces to dramatically alter their interiors. Taking inspiration from the mosaics of Ravenna to the great frescoes of the Renaissance, Léger's oeuvre was, from the 1920s onwards, marked by an increasingly diverse use of materials, as he sought to engage with people through his art in a manner that responded to and reflected the energy and life of contemporary society. He seized everything that the modern world offered and fashioned his paintings from it, reaching out to others through his art, from the workers in the factories of industry to those whom he encountered on a daily basis on the streets of the city, as he sought to reshape the role of art in modern society and make it as inclusive as possible. As a result of his experiences and those whom he encountered while fighting on the front line during the First World War, Léger found his outlook on life and art dramatically altered. In this new post-war world, art, he believed, was indelibly wedded to life, and the new technological, mechanical era that had dawned in the wake of the conflict was to be embraced in all its varied forms. Machines and engines, the modern metropolis and everything that existed within it – from builders to advertisements, new forms of transport to the burgeoning entertainment industry – became the principal sources of his inspiration. In 1920 he set himself a series of sweeping, ambitious goals: "Bring the city plastically alive, colour it, light it up... design dazzling popular festivals in terms of colour and light a luminous, multi-coloured factory... a cure by colour... the colour doctor... be instrumental in organising art in life, in a generous spirit, respond to a demand, fulfil a need for joy and beauty... create a new artistic order for people to live in" (F. Léger, quoted in Y. Brunhammer, *Fernand Léger: The Monumental Art*, Milan, 2005, p. 22).

Léger's monumental works were in many ways a natural progression of his easel painting, utilising bold colours, strong outlines and clear compositions, but realised on a much grander scale than in previous instances. Indeed, a number of the mosaics and tapestries that he produced throughout the 1940s and 1950s were in fact reiterations of existing compositions, translated into new media and granted a new identity, such as the present lot "Les femmes au perroquet". Describing this aspect of his art in 1953, Léger wrote: "... I began cautiously, using easel painting as a starting point... Now the full potential of "mural art" is emerging – its use indoors or out, in a static or dynamic approach, enhancing or destroying the wall" (F. Léger, 'Towards Architecture', 1953, quoted in *ibid*, p. 125). To achieve his vision, Léger drew on the expertise of the most celebrated artisans working in their respective fields, collaborating with Lino and Heidi Melano on his mosaics, Roland Brice for his ceramics and Yvette Cauquil-Prince in his tapestry compositions. These works were intended to be interwoven into the fabric of their environments, enlivening the facades of buildings, filling entire interiors with their exuberant colours and vital spirit, transforming our perception of not only the space they inhabit but also the artworks themselves. Reorienting his art decisively in the direction of these large-scale, public works, Léger felt that he had finally reached the apex of his creative journey, stating: "My painting will not change direction again. You can now see the animal in every stage of its evolution." (F. Léger, quoted in *ibid*, p. 9).

It comes with no surprise that Paul Haim owned several of these colourful monumental works by Fernand Léger, hidden away in his vast secret garden amidst the trees and bushes, two examples of which are being offered in this sale (lots 6 and 30). Both depict one of Léger's most well-known subjects of women with parrots, biggest is a vibrant mosaic measuring more than 3,70 metres wide (lot 6), whilst the other is a large painted bronze relief (lot 30).

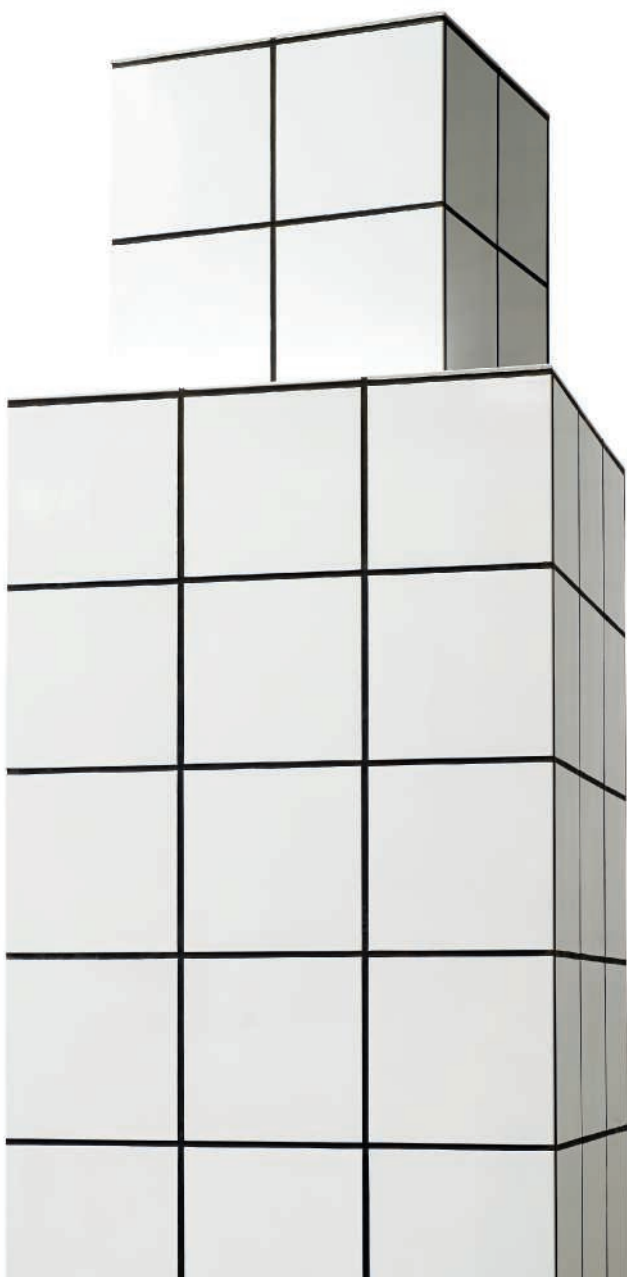
“

Je me suis entouré – sol,
mur, plafond – de carrés
blancs avec des joints noirs.
On avait une modernité proche
d'une architecture du Bauhaus,
une sorte d'équation à partir
du même module, un infini
monumental et à l'intérieur
un silence magnifique,
le monde à distance...

*I surrounded myself – floor,
wall, ceiling – with white
squares with black joints.
We had a modernity close
to the Bauhaus architecture,
a kind of equation from
the same module,
a monumental infinity
and within, a magnificent silence,
the world from a distance...*

”

JEAN-PIERRE RAYNAUD



■ λ-7

JEAN-PIERRE RAYNAUD
(NÉ EN 1939)

Autoportrait

carreaux de céramique sur structure en bois
243 x 90 x 90 cm.
Réalisée en 1980-1991, cette œuvre est unique

ceramic tile on wood structure
95% x 35% x 35% in.
Executed in 1981-1990, this work is unique

€30,000-50,000
US\$36,000-59,000
£28,000-45,000

PROVENANCE:
Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve





“

Cet univers en équilibre instable où les formes se maintiennent en suspension et planent dans l'état de la surface, où elles s'attirent et se rejettent mutuellement, est transposé par Oteiza dans la sculpture. De ces compositions dynamiques et mûrement travaillées se dégagent des accords rythmiques, faits de tension et d'abandon.

Oteiza transposes in sculpture an instable equilibrium where forces are held in suspension and glide in a state of surface, where they both attract and reject each other. From these dynamic and finely worked compositions are born rhythmic notes, made of tension and freefall.

”

VALÉRIE VERGEZ

■ λ8

JORGE OTEIZA (1908-2003)

Open construction

signé du monogramme de l'artiste et numéroté
'TZA 1/1' (en bas)
acier corten soudé
277 x 350 x 360 cm.
Réalisée vers 1998, cette œuvre est unique

signed with the artist's monogram and numbered
'TZA 1/1' (at the bottom)
corten welded steel
109 x 137¼ x 141¾ in.
Executed *circa* 1998, this work is unique

€120,000-150,000
US\$150,000-180,000
£110,000-140,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

T. Badiola, *Oteiza catalogue raisonné of sculpture*,
Donostia-San Sebastian, 2016, No. CRJO 7.5.04.00
(illustré en couleurs p. 731)





■ λ•9

JACQUES H. GAINSBURY
(NÉ EN 1941)

Ode to consumerism

signé et numéroté 'GAINSBURY 1/3' (en bas à droite)
acier corten soudé
236.5 x 190 x 215 cm.
Réalisée en 2015, cette œuvre porte le numéro un
d'une édition de trois exemplaires

signed and numbered 'GAINSBURY 1/3' (lower right)
welded corten steel
93 $\frac{1}{8}$ x 74 $\frac{3}{4}$ x 84 $\frac{5}{8}$ in.
Executed in 2015, this work is number one from an edition of three

€10,000-15,000
US\$12,000-18,000
£9,200-14,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve



■10

MARK DI SUVERO
(NÉ EN 1933)

Tumbleweed II (Joint)

acier soudé et peint
302 x 234 x 221 cm.
Réalisée en 1986, cette œuvre est unique

welded and painted steel
118 $\frac{7}{8}$ x 92 $\frac{1}{8}$ x 87 in.
Executed in 1986, this work is unique

€150,000-200,000
US\$180,000-240,000
£140,000-180,000

PROVENANCE:
Oil & Steel Gallery, New York
Paul Haim (acquis auprès de celle-ci)
Puis par descendance au propriétaire actuel

EXPOSITION:
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, *Mark di Suvero*,
mai-juillet 1988, p. 219 (illustré au catalogue d'exposition pp. 49 et 156).

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de Mark di Suvero,
New York, sous le No. 84.04.







■ λ•11

ANTOINE PONCET
(NÉ EN 1928)

Fugue-Fougue

signé et avec le cachet du fondeur 'A. Poncet'
(en bas à l'arrière)
métal
220 x 70 x 45 cm.
Réalisé vers 1981-1990

signed and with the foundry stamp 'A Poncet'
(on the bottom's reverse)
metal
86 $\frac{3}{4}$ x 27 $\frac{1}{2}$ x 17 $\frac{3}{4}$ in.
Executed *circa* 1981-1990

€15,000-20,000
US\$18,000-24,000
£14,000-18,000

PROVENANCE:
Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve





■λ12

ALEXANDER CALDER (1898–1976)

Gouvernails rouges

signé des initiales et daté 'CA 67' (sur la base)
stable - feuilles de métal, barre de fer et peinture
233.7 x 170.2 x 101.6 cm.
Réalisé en 1967

signed with the artist's monogram and dated 'CA 67' (on the base)
standing mobile - sheet metal, rod and paint
92 x 67 x 40 in.
Executed in 1967

€2,000,000-3,000,000
US\$2,400,000-3,500,000
£1,900,000-2,700,000

PROVENANCE:

Galerie Maeght, Paris
Galeria Barbié de Arte, Barcelone (acquis en 1976)
Collection privée, New York
Collection privée, Los Angeles (acquis en 1981)
Collection privée, New York
Jeffrey Loria & Co., New York
Collection privée (acquis en 1987)
Paul Haim (acquis en 1998)
Puis par descendance au propriétaire actuel

EXPOSITION:

Nièvre, Château de Ratilly, *Calder/Bazaine*,
juin-septembre 1970, No. 16 (illustré pp. 24-25).
Albi, Musée Toulouse-Lautrec, *Alexander Calder*,
juin-septembre 1971, No. 9 (illustré).
New York, Gagosian Gallery, *Masters of American Sculpture*,
novembre-décembre 1996.

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de la Fondation Calder, New York, sous le No. A07381.

Créée en 1967, *Gouvernails rouges* illustre à merveille les mobiles-stables d'Alexander Calder : un travail hybride composé d'une base sculpturale fixe autour de laquelle des éléments pivotent et tournent librement, dans un mouvement lyrique propre à l'univers de l'artiste. Les six « gouvernails rouges » de la présente œuvre sont suspendus à partir d'une flèche noire dont la base est large et triangulaire. Ils dansent doucement, ballotés par le vent tels des gouvernails de bateaux mus par les flots. D'une hauteur de plus de deux mètres, cette œuvre au volume impressionnant est emblématique des travaux ultérieurs de l'artiste. À partir des années 1950, il collabore avec des fonderies en France et aux États-Unis pour produire des sculptures toujours plus monumentales, dont beaucoup sont commandées en vue

fig.1. Alexandre Calder avec *Southern Cross*, 1963. ©1971 par Ugo Mulas, tous droits réservés Adagp, Paris, 2020.



fig.1

d'être présentées dans l'espace public : *Cinq gouvernails* (1964), en lien avec le présent, est ainsi exposée en plein air au Kemper Art Museum, à Saint-Louis, dans le Missouri. L'œuvre *Gouvernails rouges* affiche les soudures et les rivets inhérents à sa construction, en référence à la connotation maritime contenue dans son titre. Dans le même temps ces « gouvernails » deviennent élégants et biomorphiques — particulièrement lorsqu'ils prennent place dans un jardin. Ils rappellent une chute de pétales, de feuilles ou encore des ailes de papillons virevoltant dans l'air avec légèreté. À la Petite Escalère, dans un foisonnant dialogue entre sculpture et nature, l'œuvre prend vie au cœur de la verdure comme un arbre recouvert de fleurs exotiques.

Le travail de Calder est fortement influencé par son séjour dans le Paris de l'entre-deux-guerres au cours duquel il puise son inspiration dans l'atmosphère créative révolutionnaire de la ville : c'est là qu'il rencontre en 1928 le surréaliste Joan Miró avec lequel il nourrira une amitié indéfectible. En 1930, il fait une visite déterminante dans l'atelier de Piet Mondrian dont il admire les maquettes rectangulaires colorées qui ornent les murs. « Je lui ai soufflé que ce serait peut-être amusant de faire tourner ces rectangles sur eux-mêmes », se rappelle-t-il (A. Calder, *Calder: An Autobiography with Pictures*, New York, 1966, p. 113). Commencés peu après, les premiers mobiles de Calder — un terme proposé par Marcel Duchamp — sont des objets méditatifs et motorisés dont les éléments géométriques peuvent s'articuler « comme la chorégraphie d'un ballet ». (Citation de A. Calder dans *The Painter's Object*, M. Evans, London, 1937, pp. 62–67). Au cours des décennies suivantes, il continue d'innover dans le domaine de la sculpture cinétique, l'art et la physique fusionnant harmonieusement dans ses explorations de la couleur, de la forme et du mouvement. Dans

les années 1960, ses œuvres sont saluées à travers le globe et font l'objet d'importantes commandes pour différents lieux à l'échelle internationale. Du fait de leur caractère monumental, ses sculptures publiques permettent à son œuvre de côtoyer de nouveaux sommets et de s'orienter vers des configurations toujours plus complexes et impressionnantes. « Il y a eu comme un effet d'agrandissement dans mon travail, » explique Calder en 1960. « Il est vrai que je me suis plus ou moins éloigné des petits mobiles. Je les vois maintenant comme de simples jouets. La part d'ingénierie sur les grosses pièces est assez considérable... » (Citation d'A. Calder dans *Alexander Calder 1898-1976*, M. Prather, exh. cat. National Gallery of Art, Washington, D.C., 1998, p. 279).

Calder est l'un des premiers artistes américains à connaître le succès en Europe. Son art se nourrit de l'alliance entre les formes abstraites, les compositions audacieuses et les qualités cérébrales qui caractérisent l'avant-garde du Vieux Continent. Dénués de moteur, les éléments mobiles qui composent *Gouvernails rouges* obéissent aux lois du hasard — toute la force créatrice chère aux contemporains surréalistes de Calder. Cet aspect de son travail lui permet d'amener la sculpture moderniste vers de nouveaux horizons passionnants, jouant ingénieusement avec l'espace et les formes tout en explorant les rythmes changeants et imperceptibles de la nature.

Passionné par les mobiles de Calder, Jean-Paul Sartre leur trouve une dichotomie magique. Ils sont pour lui à la fois des objets statiques et des organismes vivants qui puisent leur énergie de leur environnement. Au-delà de l'aspect superficiel du divertissement qu'offre chaque œuvre en s'animant, il observe : « Ces mouvements qui ne visent qu'à plaire, qu'à enchanter nos yeux, ont pourtant un sens profond et comme métaphysique. C'est parce que ces mobiles doivent avoir une certaine source de mobilité. Autrefois, Calder les alimentait avec un moteur électrique. Il les abandonne à présent au milieu de la nature, dans un jardin, près d'une fenêtre ouverte, il les laisse vibrer au vent comme des harpes éoliennes. Ils se nourrissent de l'air, ils respirent, ils empruntent leur vitalité à la vie indistincte de l'atmosphère » (J.-P. Sartre, *Les Mobiles des Calder*, dans *Alexander Calder: Mobiles, Stables, Constellations*, exh. cat. Galerie Louis Carré, Paris, 1946, pp. 6-19, trans. C. Turner). Dans son élément, niché dans un jardin secret, ses pétales de couleur virevoltant autour d'une haute tige noire, *Gouvernails rouges* incarne brillamment cette vision.

Created in 1967, *Gouvernails rouges* (Red rudders) is a sublime example of Alexander Calder's mobile-stables: a hybrid work with a fixed, sculptural base from which mobile elements are free to pivot and rotate, introducing the lyrical motion that defines the artist's practice. The six 'red rudders' of the present work are suspended from a central black spire with a broad, triangular foundation. They dance gently, swung by the wind like ships' rudders through water. Standing well over two metres in height, the work's impressive scale is typical of Calder's later oeuvre. From the 1950s onwards he collaborated with foundries in France and the United States to produce ever-more monumental sculptures, many of which

*Just as one can compose
colours, or forms, so one
can compose motions.*

”

ALEXANDER CALDER

”

Tout comme on peut
composer des couleurs
ou des formes, on peut composer
des mouvements.

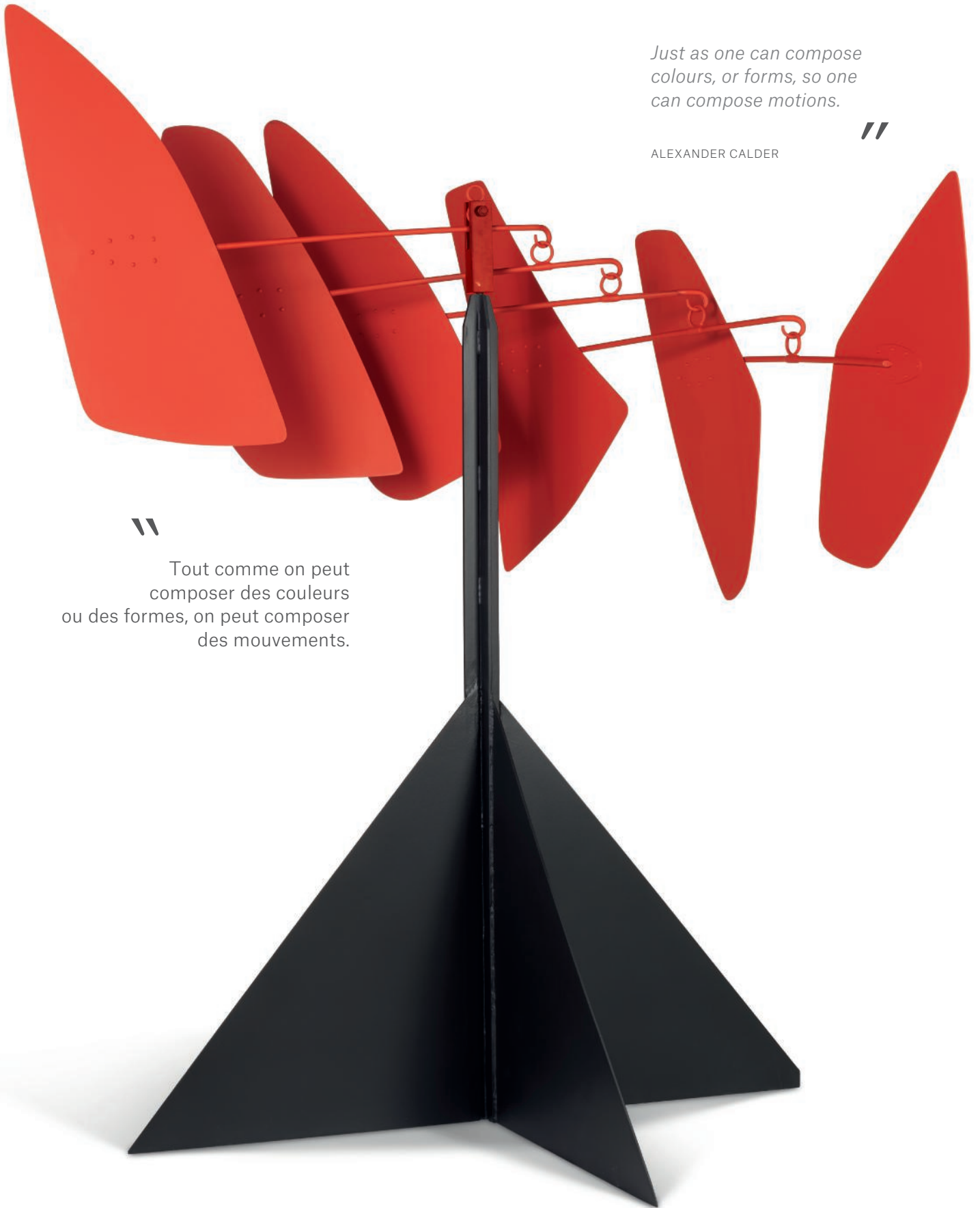




fig.2

fig.2. Joan Miró, *Femme et oiseaux dans la nuit*, 1968. © Mondadori Portfolio/Walter Mori / Bridgeman Images / Successió Miró / Adagp, Paris, 2020.

fig.3. Alexandre Calder lors d'une exposition à Paris, Juin 1965. © AGIP / Bridgeman Images / 2020 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris.

were commissioned as public artworks: a work related to the present, *Five Rudders* (1964), is displayed outdoors at the Kemper Art Museum, St. Louis, Missouri. *Gouvernails rouges* openly bears the welds and rivets integral to its construction, echoing the title's maritime associations. At the same time – and especially when installed in a garden setting – the 'rudders' take on an elegant, biomorphic aspect, evoking falling petals, leaves, or the wings of butterflies as they sway lightly through the air. At *La Petite Escalère*, taking part in a rich dialogue between sculpture and nature, the work bloomed amid greenery like a tree of exotic flowers.

Calder's practice was heavily informed by his sojourn in interwar Paris, where he imbibed the city's revolutionary creative atmosphere: it was here in 1928 that he met the Surrealist Joan Miró, who would become a lifelong friend. In 1930, he made a seminal visit to Piet Mondrian's studio, admiring the coloured rectangular maquettes that adorned the artist's walls. 'I suggested to Mondrian that perhaps it would be fun to make these rectangles oscillate', he recalled (A. Calder, *Calder: An Autobiography with Pictures*, New York, 1966, p. 113). Begun shortly afterwards, Calder's first mobiles – a term proposed by Marcel Duchamp – were meditative, motorized objects whose geometric components could be articulated

'like the choreography in a ballet' (A. Calder quoted in M. Evans (ed.), *The Painter's Object*, London, 1937, pp. 62–67). Over the following decades, he would go on to break new ground for kinetic sculpture, seamlessly fusing art and physics in his explorations of colour, form, and motion. By the 1960s, his works had achieved worldwide acclaim, resulting in major commissions for sites around the world. The grand scale of his public sculptures drove his practice to new heights, giving rise to increasingly complex and dramatic configurations. 'There has been an agrandissement in my work,' Calder said in 1960. 'It's true that I've more or less retired from the smaller mobiles. I regard them as just fiddling. The engineering on the big objects is important...' (A. Calder quoted in M. Prather, *Alexander Calder 1898-1976*, exh. cat. National Gallery of Art, Washington, D.C., 1998, p. 279).

Calder was one of the first American artists to see success in Europe. His art hinged on the marriage of abstract forms, bold compositions, and the cerebral qualities embraced by the continental avant-garde. Without motors, the shifting mobile elements of *Gouvernails rouges* are governed by chance – the creative force beloved of Calder's Surrealist contemporaries. This aspect of his work allowed him to push Modernist sculpture into exciting new territory, playing ingeniously with space and shape while exploring the ever-changing and unseen rhythms of the natural world.

Jean-Paul Sartre was an enthusiast of Calder's mobiles, and found within them a magical dichotomy. To him, they were both frozen objects and living organisms that drew power from their surroundings. Looking past the surface value of each work's entertaining animation, he observed: 'These movements that intend only to please, to enchant our eyes, have nonetheless a profound and, as it were, metaphysical meaning. This is because the mobiles have to have some source of mobility. In the past, Calder drove them with an electric motor. Now he abandons them in the wild: in a garden, by an open window he lets them vibrate in the wind like Aeolian harps. They feed on the air, breathe it and take their life from the indistinct life of the atmosphere' (J. Sartre, 'Les Mobiles des Calder', in *Alexander Calder: Mobiles, Stables, Constellations*, exh. cat. Galerie Louis Carré, Paris, 1946, pp. 6-19, trans. C. Turner). At home in a secret garden, its petals of colour blossoming into motion round a tall black stem, *Gouvernails rouges* is a brilliant embodiment of this vision.







”

Pourquoi l'art doit-il être statique ? Vous regardez sans signification une abstraction, en sculpture ou en peinture, un arrangement de plans, sphères, noyaux passionnant. Il serait parfait mais il est toujours immobile. La prochaine étape dans la sculpture, c'est le mouvement.

Why must art be static? You look at an abstraction, sculptured or painted, an entirely exciting arrangement of planes, spheres, nuclei, entirely without meaning. It would be perfect, but it is always still. The next step in sculpture is motion.

”

ALEXANDER CALDER



■13

D'APRÈS FERNAND LÉGER (1881-1955)

La Fleur polychrome (Le Tournesol)

signée, numérotée et inscrite 'F. LEGER H.C. 1/3' (sur le côté gauche)
céramique peinte et émaillée
170 x 140 x 45 cm.
Conçue en 1952 et exécutée avant 1989 dans une édition
de 8 exemplaires plus 3 épreuves hors commerce

signed, numbered and inscribed 'F. LEGER H.C. 1/3' (on the left side)
glazed painted ceramic
66 $\frac{7}{8}$ x 55 $\frac{1}{2}$ x 17 $\frac{3}{4}$ in.
Conceived in 1952 and executed by 1989 in an edition
of 8 plus 3 *hors commerce* proofs

€50,000-70,000
US\$60,000-83,000
£46,000-63,000

PROVENANCE:

Paul Haim (commandité auprès de la succession de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

Y. Brunhammer, *Fernand Léger, L'Œuvre monumental*, Milan, 2005,
p. 213, no. 177 (une autre version illustrée en couleurs, p. 167).

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve



fig.1. Jeannette Leroy et Paul Haim lors de l'installation de *La Fleur polychrome* d'après Fernand Léger, dans les jardins de La Petite Escalère. © Fernand Léger / ADAGP, Paris 2020/ Photo : Archives Paul Haim, 2020.



fig.1

fig.2. Fernand Léger travaillant sur *La Fleur polychrome* dans l'atelier de Roland Brice, vers 1953-54. Photographie anonyme. © Fernand Léger / ADAGP, Paris 2020/ Photo : tous droits réservés.

Comme avec ses œuvres murales et ses mosaïques, les recherches que mène Fernand Léger en matière de céramique s'inscrivent dans une volonté plus large de redéfinir les notions traditionnelles de l'art, de s'évader de la toile et de répandre son expression plastique sur tout un éventail de supports, de l'objet décoratif aux murs de la ville. Réalisées à partir de matériaux bruts du quotidien et soumises à un tirage en édition, ces sculptures au format plus réduit, plus accessible, ont pour ambition de toucher un public étendu de collectionneurs et de passionnés, et de trouver une place dans les demeures plus modestes. Léger fait ses premiers pas dans ce domaine en 1949, à Biot, dans l'atelier de Roland Brice – céramiste qu'il avait pris comme élève en 1937, aux côtés de Nicolas de Staël et d'ouvriers de l'usine Renault. Les sculptures nées de cette collaboration traduisent parfaitement en céramique le style pictural de Léger, unique en son genre. Elles sont le fruit d'un véritable travail à quatre mains : si Brice se charge des aspects techniques de la production, Léger, lui, en assure la genèse artistique, le modelage définitif avant la cuisson et les touches de couleurs finales. Autant d'expériences, de « faits plastiques nouveaux » comme il les nomme, qui lui permettent de réinventer sans cesse sa conception des volumes et de la couleur. Vivantes et lumineuses, chacune de ces œuvres en trois dimensions vont ouvrir un champ inédit de possibilités à son expression lyrique.

Léger expose un ensemble de ces travaux en 1953 à la galerie Louise Carré, à Paris. Dans un texte rédigé à cette occasion, il écrit : « J'ai eu cette préoccupation [de coopérer avec des architectes] dès l'origine, mais j'ai commencé prudemment en prenant mes tableaux de chevalet comme point de départ » (cité in Y. Brunhammer, op. cit., p. 125). Ou comment entrevoir, en une phrase, l'évolution d'un art qui verra bientôt tout un répertoire de motifs, initialement traités dans les deux dimensions du tableau, se redéployer sous forme de céramiques, de fresques et de mosaïques de grande envergure.

As with mural and mosaic works, Léger's experiments with ceramics were rooted in a broader desire to expand the traditional notion the nature of art, to escape the canvas, to move his art on to everything from decorative objects to the walls of the city. Made of everyday materials and created in an edition, Léger intended these small sculptural works to be accessible to a wide audience of collectors and enthusiasts, which could be easily displayed in even the most modest of homes. The artist's first experiments were carried out in the studio of the ceramicist Roland Brice, who had studied under Léger's tutelage from 1937 alongside Nicolas de Staël and workers from the Renault automobile factory. These works, which successfully translated Léger's unique painterly style into ceramic, represent a true collaboration between the two artists – Brice considered the technical aspects of the production, while Léger conceived the design, shaped the final sculpture before it was fired, and applied the finished colour. Calling these experiments new "plastic facts", Léger reached a new understanding of form and colour through their realisation, the bright, dynamic three-dimensional form of each new work offering an alternative channel for his lyrical, artistic expression.

Fernand Léger produced his first ceramics in 1949, in the workshop of Roland Brice, in Biot. He exhibited a selection of these works in 1953 at the Galerie Louise Carré in Paris. In an essay for the occasion, titled "Towards Architecture," he wrote: "I have always been interested in [cooperating with architects] but I began cautiously, using easel paintings as a starting point" (quoted in Y. Brunhammer, op. cit., p. 125). In one sentence the artist prophetically delineated the evolution of his art, as designs first conceived in two dimensions were continuously redeployed as templates for ceramic, mural and mosaic forms.

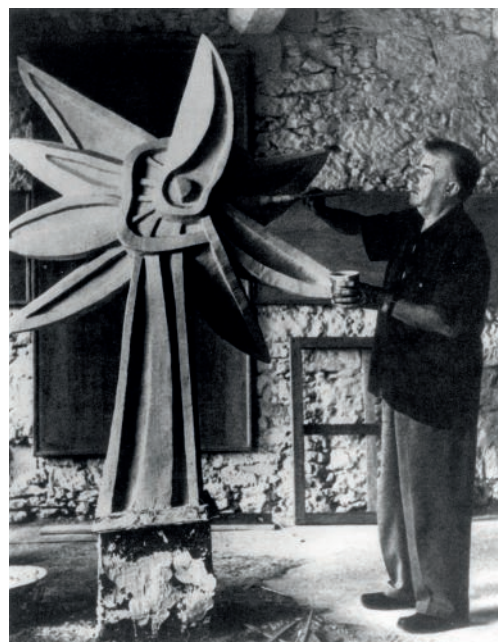


fig.2





■ λ14

ÉTIENNE MARTIN (1913-1995)

Le cri

signé et daté 'Etienne - MARTIN 1963' (en bas à l'arrière);
daté, numéroté et avec le cachet du fondeur '1993 EA. I/IV' (en bas)
bronze à patine noire
320 x 200 x 110 cm.

Conçue en 1963 et réalisée en 1993, cette œuvre est l'épreuve d'artiste
numéro un d'une édition de huit exemplaires et quatre épreuves d'artiste.

signed and dated 'Etienne - MARTIN 1963' (on the reverse's bottom)
bronze with black patina
126 x 78 ¾ x 39 ¾ in.

Conceived in 1963 and executed in 1993, this work is the artist's proof
number one from an edition of eight and four artist's proofs.

€20,000-30,000
US\$24,000-35,000
£19,000-27,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

EXPOSITION:

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
20ème salon de mai, 1964, No. 195 (le bois exposé).
Pittsburg, Museum of Art, Carnegie Institute, *The 64 Pittsburg
international exhibition of contemporary painting and sculpture*,
1964, No. 65 (le bois exposé et illustré au catalogue d'exposition).
Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne, *Étienne Martin*,
1961, No. 24 (le bois exposé et illustré au catalogue d'exposition p. 27).
Venise, *33ème Biennale de Venise*, No. 73
(le bois exposé et illustré au catalogue d'exposition p. 165).
Treigny-Perreuse-Sainte-Colombe, Château de Ratilly,
Vieira da Silva - Étienne Martin, juin-septembre 1967,
No. 53 (le bois exposé et illustré au catalogue d'exposition p. 20).
Paris, Musée Rodin, *Étienne Martin*, 1972 (le bois exposé
et illustré au catalogue d'exposition p. 60).
Nevers, Maison de la Culture de Nevers, No. 40
(le bois exposé et illustré au catalogue d'exposition).
Menton, Palais de l'Europe, *Biennale internationale*,
juillet-septembre 1978 (le bois illustré au catalogue d'exposition p.16).
Paris, *Deuxième triennale européenne de sculpture*,
1981 (le bois illustré au catalogue d'exposition).
Paris, Galerie Artcurial, *Étienne Martin, les bois 1951-1984*,
avril-juin 1984, No. 9 (le bois illustré au catalogue d'exposition).
Paris, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, *Étienne Martin*,
festival d'automne, octobre-novembre 1988, No. 6 (le bois exposé).
Beaune, Chapelle de l'Oratoire, *Étienne Martin, les bois*,
3e Biennale de la sculpture, juillet-septembre 1989
(le bois illustré au catalogue d'exposition p. 17).
Valence, Musée de Valence, *Étienne Martin*, mai-septembre 1992,
p. 148 (le bois illustré au catalogue d'exposition p. 144).

BIBLIOGRAPHIE:

E. Martin, *Abécédaire et autres lieux*, Genève, 1967 (le bois illustré).
M. Ragon, *Étienne-Martin*, Bruxelles, 1970, No. 105, fig. 65 (le bois illustré).
H. Seezmann, D. le Buhan, M. Ragon, J.-C. Ammann,
Étienne-Martin, Paris, 1991 (le bois illustré p. 183).
G. Carty, *Jardin miroir*, Montargis, 2003 (illustré en couleurs).

Nous remercions les héritiers d'Étienne Martin pour les informations
qu'ils ont eu la gentillesse de nous confirmer sur les œuvres.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve







■ 15

JOAN MIRÓ
(1893-1983)

Conque

signé et numéroté 'Miró 5/6' (en bas à gauche) et avec la marque du fondeur 'Susse Fondateur Paris' (au dos de la base)
bronze à patine brun foncé
109 x 80 x 55 cm.

Conçu en 1969; cette épreuve fondue avant 1983
dans une édition de 6 exemplaires numérotés de 1/6 à 6/6

signed and numbered 'Miró 5/6' (lower left) and with the foundry mark 'Susse Fondateur Paris' (at the back of the base)
bronze with dark brown patina
42 $\frac{7}{8}$ x 31 $\frac{1}{2}$ x 21 $\frac{5}{8}$ in.

Conceived in 1969; this bronze cast by 1983
in an edition of 6 numbered 1/6 to 6/6

€300,000-500,000
US\$360,000-590,000
£280,000-460,000

PROVENANCE:

Galerie Lelong, Paris
Paul Haim (acquis auprès de celle-ci en 1989)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

A. Jouffrey et J. Teixidor, *Miró sculptures*, Paris, 1973, p. 200, no. 120 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 78).
P. Gimferrer, *The Roots of Miró*, New York, 1993, p. 403, no. 1215 (une autre épreuve illustrée).
E. F. Miró et P. O. Chapel, *Joan Miró, Sculptures, Catalogue Raisonné, 1928-1982*, Paris, 2006, p. 144, no. 135 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 145).

Joan Miró, *Maternité*, 1924,
National Galleries
of Scotland, Edimbourg.
© Successió Miró / ADAGP,
Paris 2020 / Photo : National
Galleries of Scotland.



Avec son format imposant, ses volumes galbés et ses cambrures, *Conque* s'apparente à une effigie féminine sans visage, à la fois monstrueuse et fantasque, sorte d'héritière à forte connotation sexuelle de la *Vénus de Willendorf* et autres statuettes paléolithiques de déesses de la fertilité. Dans l'esprit de ce titre qui la rattache à la conque marine – emblème immémorial du sexe féminin –, Miró joue ici allègrement avec la concupisence des courbes sensuelles, exagérant notamment la protubérance des tétons qu'il prend soin de ne pas aligner mais place curieusement de part et d'autre d'une espèce de brèche érotique. Or cette *Conque* opulente qui s'impose à bien des égards comme la représentation d'un vagin cyclopéen, pourrait aussi évoquer les traits d'un visage dilaté ; une dualité qui résonne avec l'idéal métamorphique de Miró et ce qu'il conçoit comme la « vraie réalité » de l'être humain, selon laquelle « les formes s'engendrent en se transformant. Elles s'échangent et créent ainsi la réalité d'un univers de signes et de symboles où les figures passent d'un règne à l'autre, touchent d'un pied aux racines, sont racines et vont se perdre dans la chevelure des constellations » (J. Miró, 'Statement', in *XXe siècle*, Paris, juin 1957, retranscrit in M. Rowell, éd., *Joan Miró - Selected Writings and Interviews*, Londres, 1987, p. 240). Pour traduire l'hybridité de sa *Conque*, Miró s'appuie non seulement sur la forme mais aussi sur les textures, optant pour un bronze poli, monochrome et brillant pour la coque, qui tranche nettement avec le relief mat, rugueux et accidenté de la partie renfoncée de la sculpture. Un jeu de contrastes qui renvoie par ailleurs à la duplicité de l'archétype féminin, associé tantôt à la figure de la mère, tendre, voluptueuse et protectrice, tantôt à la femme fatale hostile. Quel que soit son tempérament, ici la femme se retrouve en tout cas sous l'« emprise » de l'artiste, qui vient graver sur sa « coquille » quelques-unes des ses empreintes emblématiques, dont la célèbre « étoile Miró », accompagnée d'un ballet d'ondes sinueuses et suggestives.

Tout au long de sa carrière, le Catalan envisage la femme comme le symbole absolu de la fécondité, l'associant au gré de sa fantaisie à la créativité et à la fertilité de la terre. Ce motif récurrent remonte à ses chefs-d'œuvre surréalistes des années vingt, notamment *Maternité* (1924, Scottish National Gallery of Modern Art), tableau dans lequel une grande figure féminine composée de quelques attributs purement abstraits et réduite à ses simples fonctions procréatrices, maternelles deux créatures lilliputiennes suspendues à sa poitrine. Incarnée dans la présente œuvre par cette coquille de mollusque qui pourrait en outre évoquer une graine monumentale, la femme nourricière, source de vie, est intimement liée à la pensée organique et vitaliste de Miró, ainsi qu'à son attachement profond au folklore catalan. Si ses sculptures tendent continuellement vers une osmose avec la nature, les bronzes qu'il fait fondre à partir de ses modelages en terre glaise, eux, résonnent avec la céramique populaire de la Catalogne et de Majorque. Comme la majorité des œuvres de l'artiste, *Conque* part d'une représentation du réel pour mieux glisser vers les territoires de l'imaginaire. Avec un peu de matière première, Miró invente ainsi une nouvelle poésie et de nouveaux signifiants, nourris par les visions primaires de son inconscient et un répertoire de mythes archaïques.

L'œuvre sculptée de Miró marque l'apothéose de sa période tardive. Bien qu'il ait conçu des peintures-objets surréalistes à la fin des années vingt et au cours des années trente, il faudra attendre la Seconde Guerre mondiale, qu'il partage entre Palma, Montroig et Barcelone, pour qu'une statue à proprement parler voie le jour. Aussi écrit-il dans ses carnets de 1941-1942, rédigés à Montroig : « C'est dans la sculpture que je créerai un monde véritablement fantasmagorique, de monstres vivants ; ce que je fais en peinture est plus conventionnel ». Il voudrait aussi se construire « un grand atelier, peuplé de sculptures, et, en entrant avoir la vive impression de pénétrer dans un monde nouveau... Contrairement aux tableaux accrochés aux murs ou aux images reproduites sur une surface plane, les sculptures doivent ressembler à des monstres vivants qui habitent les lieux » (cité in M. Rowell, éd., *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, Londres, 1987, p. 175).

Cette soif de formats imposants sera enfin assouvie après l'édification, en 1956, du « grand atelier » de Palma dont l'artiste rêvait. Trop absorbé peut-être par ses recherches en matière de céramique, Miró ne produira toutefois pas de nouveaux bronzes avant 1966 ; c'est à partir de cette date que ses travaux prennent des dimensions monumentales, grâce au savoir-faire de fondeurs dont il accompagne de près les agrandissements. Ces bronzes peuvent se répartir en deux catégories bien distinctes, dont la collection de Paul Haim renferme de parfaits exemples : celle des sculptures modelées dans la glaise, et celle des assemblages d'objets bruts. Les œuvres de ce premier ensemble, dans lequel *Conque* s'inscrit pleinement, sont pour la plupart lisses, plantureuses, tout en rondeurs ; malgré leur poids massif, elle respirent une légèreté enjouée et pleine de vie. Les sculptures d'assemblage – comme l'emblématique *La Caresse d'un oiseau*, autre pièce monumentale issue de dite collection et présente dans cette vente – sont souvent plus irrégulières, plus hirsutes, et parfois peintes en couleurs vives et flamboyantes.

With its imposing size and its bulbous slanted shape, heavily charged with sexual connotations yet stripped bare of facial features, *Conque* appears as a monstrous but whimsical female figure, recalling Paleolithic stone carvings of goddesses of fertility, namely the famed *Venus of Willendorf*. As hinted by the title, alluding to the conch-shell, often traditionally used as an emblem of the woman's sex, Miró fondly plays with those sexual connotations by exaggerating the pointed nipples, by oddly not aligning them but by placing them to each side of what seems to be a vast vaginal crevice. Yet at the same time as representing an oversized vagina, *Conque* also looks like an enlarged human face; a duality that seems to illustrate Miró's metamorphic understanding of what he termed humankind's "true reality," where "forms give birth to other forms, constantly changing into something else. They become each other and in this way create the reality of a universe of signs and symbols in which figures pass from one realm to another, their feet touching the roots, becoming roots themselves as they disappear into the flowing hair of the constellations" (J. Miró, 'Statement', in *XXe siècle*, Paris, June 1957 reproduced in M. Rowell, ed., *Joan Miró - Selected Writings and Interviews*, London, 1987, p. 240). Miró does not only translate this duality through shape, but also through texture, opting for a smooth, shiny, monochrome bronze surface for his *Conque's* outside that contrasts with the sculpture's rougher, mat and irregular inner part. This contrast may also illustrate the dual female nature, defined in some instances by her warm, protective, maternal character, and in other instances, by her threatening, aggressive attitude of *femme fatale*. Yet whatever type of character she has, Miró appears to "control" the woman in *Conque*, incising her "shell" with his signature markings, with the 'Miro star' and his play with suggestive curved lines. *Throughout his artistic career, Miró fixated on the idea of woman as the ultimate generative symbol, connecting her with the fecundity of the earth, with creativity, and the artist's own flights of imagination. This persistent, reoccurring image can be traced back to his Surrealist masterpieces of the 1920s such as*

Maternité (1924, Scottish National Gallery of Modern Art) in which a large female figure is rendered by entirely abstract means, stripped back to her basic procreative functions as she nurses two tiny insect-like infants at her breasts. Emblematized by the conch-shell in the present sculpture, the shape of which can also be associated to that of a monumental seed, the nurturing, procreative female, closely correlates with Miró's organic and vitalist vision and his deep connection to the Catalan countryside. Indeed, he saw much of his sculpture as bound up in nature, while the bronzes he cast from figures modelled in clay were indebted to the folk ceramics of Mallorca and Catalonia. Like much of the artist's work, *Conque* departs from representation and reality in an attempt to stimulate the imagination. From raw materials Miró has conjured a new poetry and meaning that evoke unconscious primordial forms and ancient long-forgotten myths. *Miró's sculptures were the crowning achievement of his late career. Although he had created surrealist painting-objects during the late 1920s and 1930s, it was not until a decade later, while he was living in Palma, Montroig and Barcelona during the Second World War, that he considered making large free-standing forms. He wrote in his*

Working Notes, 1941-1942, jotted down in Montroig: "... it is in sculpture that I will create a truly phantasmagoric world of living monsters; what I do in painting is more conventional. He also noted his desire to build himself a 'big studio, full of sculptures that give you a tremendous feeling of entering a new world... unlike the paintings that are turned facing the wall or images done on a flat surface, the sculptures must resemble living monsters who live in the studio - a world apart." (J. Miró quoted in M. Rowell, ed., *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, London, 1987, p. 175). *The possibility of undertaking larger and more imposing sculptures became a reality when Miró's*

"big studio" about which the artist had dreamed for years, was finally built in 1956, in Palma. He would produce nothing more in bronze until 1966, probably because he was too involved in investigating the possibilities of ceramics, but after that point his work became monumental in scale, executed under his supervision by skilled enlargers. These bronzes can be determined as two distinct types, both of which are prominently represented in Paul Haim's collection: those that have been modelled in clay and those that have been assembled from found objects. The former, exemplified by *Conque*, tend to be smooth and rounded, swollen with mass and yet despite their great weight they appear light, buoyant, and full of life. The latter, epitomized by another monumental Miró sculpture offered in this collection, *La Caresse d'un oiseau*, are often rough and jagged, or are painted in vibrant, eye-popping colours.



Lot 15 (détail)



Cette œuvre sera vendue au profit
du Fonds de dotation La Petite Escalère*.

λ16

MATTA (1911-2002)

Eramen

signé du monogramme de l'artiste, daté et numéroté
'85 86 EA' (en bas); signé des initiales 'RM' (en haut sur une feuille);
et avec le cachet du fondeur 'CLEMENTI FONDEUR' (en bas)
bronze et métal
320 x 370 x 400 cm.
Réalisée en 1985-1987, cette œuvre est l'épreuve d'artiste
issue d'une édition de deux exemplaires et une épreuve d'artiste

signed with the artist's monogram, dated and numbered
'85 86 EA' (at the bottom); signed with the initials 'RM' (on top of a leaf);
and with the foundry stamp 'CLEMENTI FONDEUR' (at the bottom)
bronze and metal
126 x 145½ x 157½ in.
Executed in 1985-1987, this work is the artist's proof from
an edition of two and one artist's proof

€200,000-250,000
US\$240,000-290,000
£190,000-230,000

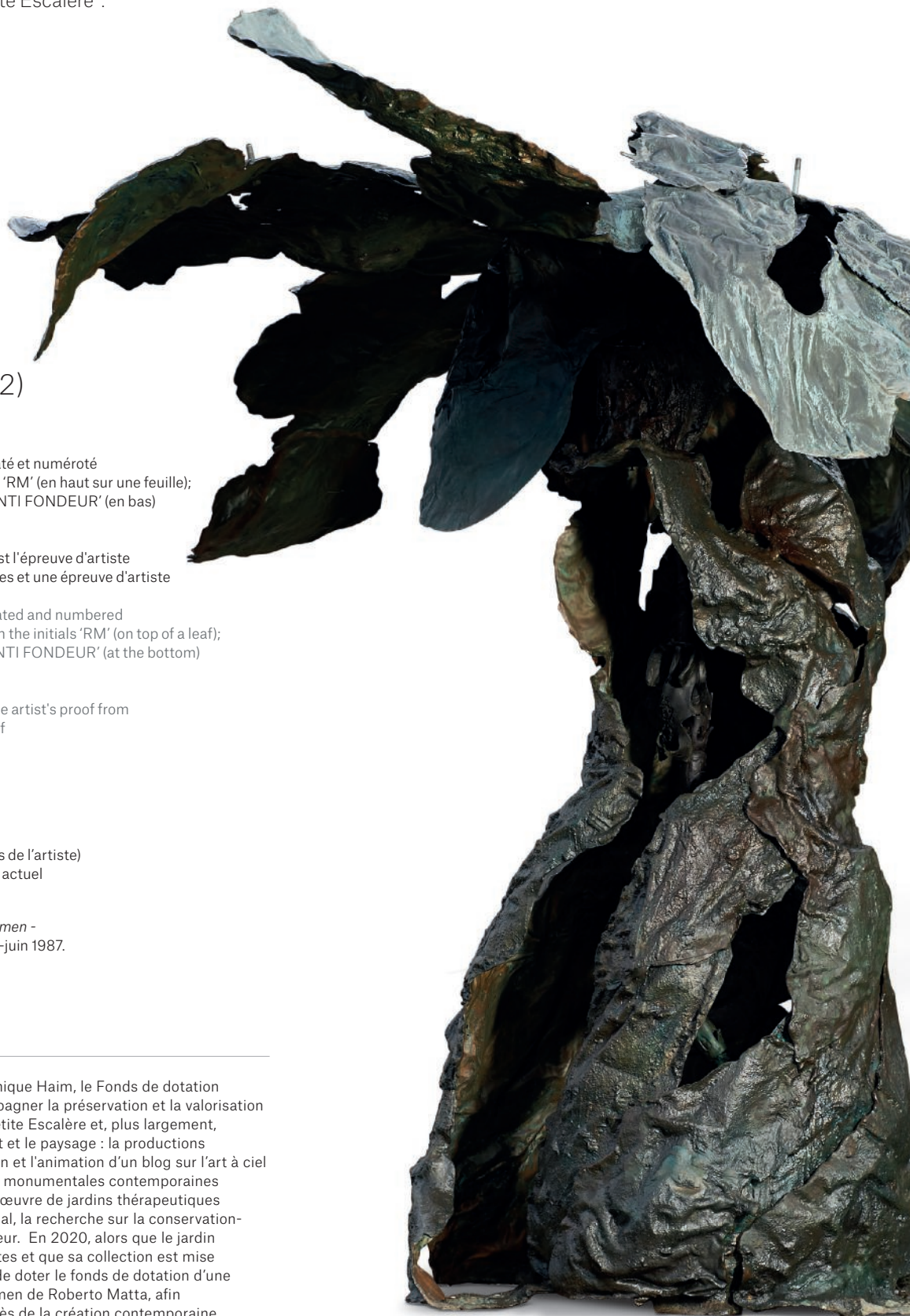
PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

EXPOSITION:

Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Eramen -
sculpture monumentale de Matta*, mai-juin 1987.

*Créé en 2015 à l'initiative de Dominique Haim, le Fonds de dotation La Petite Escalère entendait accompagner la préservation et la valorisation du jardin et de la collection de La Petite Escalère et, plus largement, soutenir des projets en lien avec l'art et le paysage : la productions d'œuvres contemporaines, la création et l'animation d'un blog sur l'art à ciel ouvert, la restauration de sculptures monumentales contemporaines de centres d'art français, la mise en œuvre de jardins thérapeutiques en milieu hospitalier ou médico-social, la recherche sur la conservation-restauration de sculptures en extérieur. En 2020, alors que le jardin de La Petite Escalère ferme ses portes et que sa collection est mise en vente, Dominique Haim a choisi de doter le fonds de dotation d'une œuvre emblématique du jardin, *Eramen* de Roberto Matta, afin de poursuivre son engagement auprès de la création contemporaine.





« Il connaissait mon goût pour la sculpture d'extérieur. Nous parlions souvent d'art public. L'idée germa un jour d'un arbre monumental. J'étais présent au moment où il en ébaucha la conception. Il arracha deux feuilles d'un bloc de papier à lettres. Il vrilla la première en torche, puis l'évasa à sa base pour la maintenir debout. La seconde feuille, il la broya en boule de ses deux mains avant de la défroisser, la déchiqueter et la poser en équilibre sur la précédente.

Qu'en penses -tu ?

Et, devant mon regard interloqué :
 Mais c'est la sculpture dont nous avons souvent parlé.
 Lorsque je lui demandai quel matériau, quelle dimension il envisageait, la réponse fut cinglante : Quelle importance ! Bois, plâtre, bronze, bronze patiné ou peint en jaune kodak ! De quatre à vingt mètres. Qu'est-ce que ça change ?

Jamais je n'oublierai la tête du fondeur Clémenti lorsque nous posâmes sur son bureau, en équilibre instable, les deux bouts de papier dont la hauteur ne dépassait pas quinze centimètres. A partir de quoi, Gilbert Clémenti, deux années de patience et d'ingéniosité plus tard, ainsi que quelques tonnes de bronze fondues puis refondues, finit par édifier *Eramen*. Quatre mètres de hauteur sur cinq d'envergure pour un poids total de plus de deux tonnes. Matta avait travaillé sans relâche à cette gestation. » [...]

« Nous avons fréquemment évoqué Guernica pendant la création d'*Eramen*. Car l'arbre, un chêne, demeure le symbole de l'indépendance du peuple basque. Il n'avait pas été abattu au cours du bombardement sauvage auquel la Légion Condor allemande avait soumis la ville, en avril 1937, pendant la guerre d'Espagne. J'avais déjà en tête l'écriture d'un roman à partir des personnages du tableau de Picasso. Pour sa part, Matta rêvait que son arbre se dressât un jour sur une place de Guernica ».

PAUL HAIM ET MATTA, EXTRAIT DE P. HAIM, *MATTA, AGITER L'OÛL AVANT DE VOIR*, PARIS, 2001 (PP. 35-42).

fig. 1. Paul Haim avec Matta chez le fondeur Gilbert Clémenti, Paris, 1984.
 © Madame Motherwell; Georges Platt Lynes, Gordon Onslow Ford.

fig. 2. Matta devant *Eramen*, 1985
 © Madame Motherwell; Georges Platt Lynes, Gordon Onslow Ford / Adagp, Paris, 2020.

fig. 3. *Eramen* sur le parvis du Trocadéro dans le cadre de l'exposition de mai juin 1987 du musée des Arts Décoratifs 2020
 © Galerie de France et Joséphine Guattari / Adagp, Paris, 2020.



fig. 1



fig. 2

“He knew how much I loved outdoor sculptures. We often talked about public art. One day the idea of a monumental tree began to germinate. I was there at the moment when the concept took shape. He ripped out two sheets from a standard notebook. He twisted the first one into a torch shape, then flared out its base so that it would stand up. He crushed the other sheet with both hands before spreading it back out, tearing it, and balancing it on the first sheet. Then he turned to me and said,

‘What do you think?’

And, seeing my confused look, he added: ‘This is the sculpture that we have often talked about.’ When I asked him what materials it would be made of, and what dimension he was planning for it, his answer was scathing: ‘What does it matter?! Wood, plaster, bronze, distressed bronze or bronze painted in Kodak yellow... Between four and twenty meters. What difference does it make?’

‘I’ll never forget the expression on Clémenti’s face when we placed on his desk, in an unstable equilibrium, the two pieces of paper which stood no more than 15 centimetres high. Based on them, Gilbert Clémenti applied two years of patience and ingenuity, as well as a few tons of forged and reforged bronze, to build *Eramen*. Four metres high and five across, for a total weight of more than two tons. Matta had worked non-stop to bring it into being.” [...]

“During the creation of *Eramen*, we often spoke of Guernica. Because the tree, an oak, remains the symbol of independence of the Basque people. It survived the savage bombing to which the German Condor Legion subjected the city during the Spanish Civil War in April of 1937. I was already thinking of writing a novel based on the characters from Picasso’s painting. As for Matta, he dreamed that his tree would someday stand on a square in Guernica.”

PAUL HAIM AND MATTA, EXTRACT FROM P. HAIM, *MATTA, AGITER L’OEIL AVANT DE VOIR*, PARIS, 2001 (PP. 35-42).

//

J’étais intéressé par rentrer dans des espaces liés à la géométrie non Euclidienne. Ces constructions ne reposent pas sur la vision de l’espace que nous concevons. Il s’agit d’un espace sans limites, transformé dans le temps, un espace en mutation.

I was interested in entering spaces related to non-Euclidean geometry. These constructs do not rest upon the vision of space as we see it. This is a boundless space transformed in time, a mutating space.

//

MATTA

E R A M E N

Sculpture monumentale de

MATTA

Musée des Arts Décoratifs, Paris
20 Mai - 21 Juin 1987

Matta a conçu de Juin 1985 à Décembre 1986, une sculpture monumentale en bronze : *ERAMEN*, destinée à être présentée dans un jardin de sculpture en plein air.

Elle a fait l’objet de nombreuses transformations depuis la maquette originale en papier froissé, et la seconde maquette en cire. Matta a travaillé à sa gestation pendant dix-huit mois. L’œuvre a été fondue à la Fonderie Clémenti, à Meudon, avec la collaboration de René Marfaing.

Elle mesure 4,10 m de haut, et la ramure 5,20 m d’envergure. Le poids total en est de 2.100 kg, la ramure seule pesant 950 kg. Il s’agit d’un bronze coulé par éléments soudés.

Les deux textes reproduits ici résultent d’entretiens que l’artiste a eus avec Paul Haim, ami de longue date, et Daniel Marchesseau.

fig. 3



■ 17

JOAN MIRÓ (1893-1983)

La Caresse d'un oiseau

signé et numéroté 'Miró E.A.1' (en bas) et avec la marque
du fondeur 'Susse Fondeur Paris' (sur la terrasse, au dos)
bronze peint

310 x 110,5 x 47 cm.

Conçu en 1967; cette épreuve fondue avant 1983
dans une édition de 5 exemplaires numérotés 0/4 à 4/4 plus
une épreuve d'artiste plus une autre épreuve pour la Fondation Maeght

signed and numbered 'Miró E.A.1' (at the bottom)
and with the foundry mark 'Susse Fondeur Paris'
(on the top of the base, at the back)

painted bronze
122 x 43½ x 18½ in.

Conceived in 1967; this bronze cast by 1983 in an edition
of 5 numbered 0/4 to 4/4 plus one artist's proof plus another
one for the Maeght Foundation

€4,000,000-6,000,000

US\$4,800,000-7,100,000

£3,700,000-5,500,000

PROVENANCE:

Galerie Lelong, Paris

Paul Haim (acquis auprès de celle-ci)

Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

J.J. Sweeney, *Joan Miró*, Barcelone, 1970, p. 220

(une autre épreuve illustrée en couleurs; titré 'Femme').

M. Tapié, *Joan Miró*, Milan, 1970, p. 25, no. 178

(une autre épreuve illustrée, pl. 178; titré 'Femme').

A. Jouffroy et J. Teixidor, *Miró sculptures*, Paris,

1980, p. 198, no. 86 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 85).

W. Erben, *Joan Miró, L'homme et son œuvre*, Cologne,

1988, p. 181 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 180).

R.M. Malet, éd., *Obra de Joan Miró: Dibuixos, pintura,*

escultura, ceràmica, tèxtils, Barcelone, 1988, p. 396,

no. 1468 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 397).

P. Gimferrer, *The Roots of Miró*, New York, 1993, p. 291 et 400,

no. 1171 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 291, fig. 559).

B. Catoir, *Miró on Mallorca*, New York, 1995, p. 67 et 83

(une autre épreuve illustrée en couleurs).

M. Calvesi, G. Mori, G. Gatt, R. Lubar, C. Green et G. Cortenova,

Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna,

De Chirico, Ernst, Miró, Magritte, Barcelone, 2000, p. 191

(une autre épreuve illustrée en couleurs; titré 'Mujer que huye').

J. Dupin, *Miró*, Barcelone, 2004, p. 360, no. 388

(une autre épreuve illustrée en couleurs).

E.F. Miró et P.O. Chapel, *Joan Miró, Sculptures,*

Catalogue raisonné, 1928-1982, Paris, 2006, p. 116-117,

no. 105 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 117).

J. Dupin, *Miró*, Paris, 2012, p. 360

(une autre épreuve illustrée en couleurs, fig. 388).



Lot 17 (verso)



fig.1. Joan Miró, *Le chasseur (paysage catalan)*, juillet 1923 - hiver 1924. Museum of Modern Art, New York. © Successió Miró/ADAGP, Paris 2020 / Photo : The Museum of Modern Art

fig.1

La Caresse d'un oiseau, avec son port totémique et ses dimensions monumentales, compte parmi les bronzes peints les plus ambitieux, les plus imposants et les plus réussis qu'ait réalisés Miró à partir d'objets trouvés durant sa période tardive, particulièrement féconde. Aujourd'hui, deux tirages issus de cette même édition trônent d'ailleurs à la Fundació Joan Miró, à Barcelone, et à la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence. Forte d'une palette très gaie de couleurs primaires, cette œuvre conçue dans son atelier de Palma de Majorque respire l'irrépressible joie de vivre qui caractérise la maturité de Miró. Comme le souligne le collectionneur britannique Roland Penrose : « La fusion de la peinture et de la sculpture permet à Miró d'utiliser les couleurs primaires, si présentes dans ses tableaux, pour obtenir des effets tridimensionnels grâce auxquels la peinture ne sert plus à créer une illusion de profondeur sur une surface plane, mais devient partie intégrante d'un objet solide, palpable, qui peut tout aussi bien occuper l'espace que le contenir. Les sens de la vue et du toucher, tant invoqués dans les illusions de ses tableaux et de ses collages, y sont enfin réunis et Miró exploite les possibilités qu'ils offrent avec une habileté remarquable... La réussite, stupéfiante, de ces mariages de matériaux improbables découle de la capacité de Miró à se servir de tout ce qu'il a sous la main » (*Miró*, New York, 1970, p. 145).

L'artiste se tourne vers la sculpture pendant la Seconde Guerre mondiale, années solitaires durant lesquelles il se passionne pour l'artisanat de la Catalogne et de la Majorque rurales, qui devient la source d'une approche inédite et dynamique de la sculpture, enracinée dans le monde des objets. Dans ses carnets de l'époque, Miró entrevoit, déjà, la naissance d'une nouvelle vocation : « Quand je sculpte, commencer par les objets que je récolte, comme je me sers des taches sur le papier et des imperfections sur une toile – faire cela ici, à la campagne, d'une manière qui soit vraiment vivante, en communion avec les éléments naturels... En faire comme un collage d'objets divers... C'est bien la seule chose – cette étincelle magique – qui compte dans l'art » (*Miró*, New York, 1970, p. 145). Lorsque cette œuvre voit le jour à la fin des

années soixante, les sculptures de Miró sont déjà de véritables collages en trois dimensions, qui lui permettent de pousser son don de métamorphose vers de nouveaux sommets (« Aujourd'hui, mes collages sont mes sculptures » déclare-t-il en 1977 ; cité in W. Jeffett, *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture*, cat. exp., Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 2002, p. 33).

Avec le recul, ces sculptures tardives résonnent avec l'ensemble de l'œuvre de Miró, évoquant à la fois la verve ludique et avant-gardiste des années trente surréalistes, et le nationalisme plus tellurique qui marquera ses travaux après son retour en Espagne. « Peindre, sculpter, graver, c'est peut-être donner forme à un mythe », songe Miró en 1974. « Si j'intègre souvent les objets tels qu'ils sont, avec leurs matériaux bruts, ce n'est pas pour obtenir un effet plastique mais par nécessité... J'ai besoin de marcher sur ma terre, de vivre parmi les miens, parce que tout ce qui est populaire est essentiel à mon art » (cité in *ibid.*, p. 21).

Les « sculptures d'assemblage » tel que les nomme Jacques Dupin, sont composées de toutes sortes d'objets récupérés, comme en témoigne l'éventail d'éléments incorporés à *La Caresse d'un oiseau* avant son moulage en bronze. Ces articles disparates étaient vraisemblablement issus de l'atelier de Miró et de la région alentour, où l'artiste avait pour habitude de marcher au hasard des champs et des trouvailles, glanant parfois des objets abandonnés qu'il incorporerait plus tard à ses créations... Dupin l'accompagna lors de nombre de ces promenades quotidiennes à la recherche de l'inattendu. Il se souvient que les choix de Miró étaient loin d'être arbitraires : « Ramasser une vieille boîte de conserve écrasée était un acte important pour lui, une affaire sérieuse. Il était convaincu que tout ce que son pied pouvait friser au bord d'un sentier avait le potentiel de bouleverser notre monde » (J. Dupin, *Miró*, Paris, 1993, p. 374). « Quand je pars en vadrouille, je ne cherche pas des choses comme on cherche des champignons », explique Miró. « Il y a une force – clac ! – qui me fait baisser les yeux, une force magnétique » (cité in W. Jeffett, *in op.cit.*, Washington, D.C., 2002, p. 34).



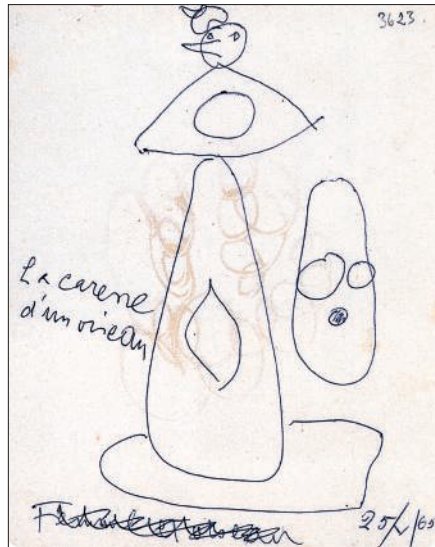


fig.2. Joan Miró, Etude pour
La caresse d'un oiseau, 1965.
Collection de la Fundació
Joan Miró, Barcelone.
© Successió Miró/ADAGP,
Paris 2020 / Photo : tous
droits réservés.

La Caresse d'un oiseau, comme la plupart des sculptures peintes de la fin des années soixante, a pour sujet la femme, qu'il évoque avec légèreté, humour et poésie. Joan Punyet Miró détaille les différents éléments qui composent la présente sculpture : « *La Caresse d'un oiseau*, un assemblage osé constitué d'une planche à repasser, de la carapace d'une tortue de mer, d'une lunette de toilettes, du chapeau de paille d'une mule et d'une pierre surmontée d'une lune en céramique, rend hommage à la magie du hasard. Jamais je n'aurais imaginé que des choses aussi différentes puissent former un monument aussi audacieux à la beauté de l'imprévu. Miró, dans un profond état de transe, suit le flux énergétique de la suggestion, pour tisser des liens entre des objets issus de la côte méditerranéenne. Le caractère catalan de cette sculpture devient plus évident encore lorsque l'on remarque la présence, notamment, de quelque chose d'aussi trivial que ce chapeau de paille qu'un fermier posait sur la tête de sa mule pour la protéger du soleil pendant les mois chauds de l'été... Cet accessoire devient, ici, le nez et les yeux de la figure caressée par un oiseau bleu » (cité *in ibid.*, p. 16 et 18).

La féminité et la dimension sexuée de la présente sculpture – signifiées par la lunette de toilettes et la carapace de tortue – sont exaltées par le rouge vif de la peinture, symbole de passion. Miró exploite davantage encore le vide circulaire du siège de façon à ce que l'observateur puisse à la fois contempler la forme qui se dessine sous ses yeux, et la vue qui s'offre à lui à travers cette ouverture. Miró avait pour habitude d'affubler ses œuvres de noms génériques comme *Personnage*, *Oiseau*, *Femme*. William Jeffett explique que « les titres poétiques des bronzes peints sont souvent parmi les plus recherchés et les plus précis. Ils reflètent l'évolution de la réflexion de Miró par rapport à ces arrangements... Les intitulés lyriques comme *La Caresse d'un oiseau* évoquent la transformation d'objets en figures » (W. Jeffett, *ibid.*, p. 29). « Toutes les sculptures semblent exprimer, d'une façon ou d'une autre, le fantasme de la matière qui prend vie... Or elles le font d'une manière telle que même le plus craintif des enfants n'en prendrait pas peur. Ce sont de gentils monstres ou, tout au plus, des créatures d'une férocité burlesque, comme les méchants Meanies dans le dessin animé des Beatles, quelque chose qui prête à sourire plutôt qu'à pleurer ; une tentative, peut-être, de la part de Miró, de nous libérer de nos cauchemars par le rire » (cité *in ibid.*, p. 80).

La caresse d'un oiseau, with its totemic stance and grand scale, ranks among the most ambitious and successful of the painted bronzes Miró created from found objects in his fertile later years. Unsurprisingly, two other casts from the same edition today proudly welcome the visitors at the Fundació Joan Miró in Barcelona, and at the Fondation Maeght in Saint Paul-de-Vence. Counting among the largest of his painted sculptures and produced in his studio in Palma de Mallorca, its joyous palette of primary colors speaks to the irrepressible joie de vivre of the artist's maturity. As the British collector Roland Penrose commented, "The literal fusion of sculpture and painting allows Miró to use the primary colors which are significant in his painting and to gain three-dimensional effects in which paint is no longer an illusory medium evoking depth on a flat surface but part of a solid object which can be touched and which can contain space as well as occupy it. The senses of sight and touch, which he has so often combined in the illusions created by his paintings and collages, here unite, and Miró exploits the possibilities offered with great skill...The bewildering success of these marriages of improbable materials is the result of Miró's ability to make use of anything that is at his disposal" (Miró, New York, 1970, p. 145).

Miró first found his bearings as a sculptor in the solitary years of the Second World War, embracing the culture of peasant craft in rural Catalunya and Mallorca as a source for a new and vital approach to sculpture rooted in the world of objects. In notebooks from this time, Miró anticipated a new engagement with sculpture, writing: "When sculpting, start from the objects I collect, just as I make use of the stains on paper and imperfections in a canvas—do this here in the country in a way that is really alive, in touch with the elements of nature...do it like a collage of various elements...that is the only thing—this magic spark—that counts in art" (quoted in M. Rowell, ed., *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, Boston, 1986, pp. 175 and 191). By the late 1960s, when the present work was conceived, his sculptures had become fully three-dimensional collages, "My collages, today, are my sculptures," Miró declared in 1977—and in these colorfully painted bronzes first conceived a decade earlier he raises his gift of metamorphosis to new heights (quoted in W. Jeffett, *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture*, exh. cat., Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 2002, p. 33).

These later sculptures reflect retrospectively on Miró's oeuvre, invoking both the playful, risk-taking attitude of the Surrealist 1930s and the telluric nationalism more characteristic of his work upon his return to Spain. "To paint, to sculpt, to etch, is maybe to give form to a myth," Miró reflected in 1974. "If I frequently integrate the objects as they are, with raw materials, it is not to obtain a plastic effect but by necessity...I need to walk on my earth, to live among my own, because everything that is popular is necessary for my work" (quoted in *ibid.*, p. 21).

The "Assemblage-Sculptures", as Jacques Dupin called them, were composed of different assortments of found objects, as exemplified by the array of both natural and man-made objects that constituted *La caresse d'un oiseau* before it was cast in bronze. The elements of *La caresse d'un oiseau* would have been found in his studio and the surrounding countryside where he would go for walks and often happen upon objects that he would later incorporate into his works. Dupin accompanied Miró on many of the daily walks the artist took to look for objects, and recalls that his selection process was far from arbitrary, "Seizing a crushed old tin was for him an important act, a serious task. He was convinced that whatever his foot might stumble over on the edge of a path could very well overwhelm our world" (J. Dupin, *Miró*, Paris, 1993, p. 374). "When I go for a stroll, I don't search for things like one searches for mushrooms", Miró stated when explaining how he chose the pieces that he would later use in his work, "There is a force—clack!—that makes me bend my head downward, a magnetic force" (quoted in W. Jeffett, exh. cat., *op.cit.*, Washington, D.C., 2002, p. 34).

La caresse d'un oiseau and the majority of the other works of the series of painted sculptures of the late 1960s take women as their subject, conveying femininity with a playful, humorous and poetic approach. Joan Punyet Miró describes the various elements that came together to make the present sculpture: "*La caresse d'un oiseau*, a daring sculptural assemblage formed by an ironing board, the shell of a sea tortoise, a toilet seat, a donkey's straw hat, and a stone surmounted by a ceramic moon, pays homage to the magic of the fortuitous. I would never have suspected that such diverse properties could result in so bold a monument to the grace of the accidental. Miró, in a deep state of trance, follows the energy flow of suggestion to link objects from the Mediterranean coast. The Catalan quality of this sculpture intensifies when one notes, for example, something as every day as the straw hat a farmer would put on his donkey's head to protect it from sunstroke in the hot summer months...the donkey's hat becomes the eyes and the nose of the figure caressed by a blue bird" (*ibid.*, p. 16 and 18).

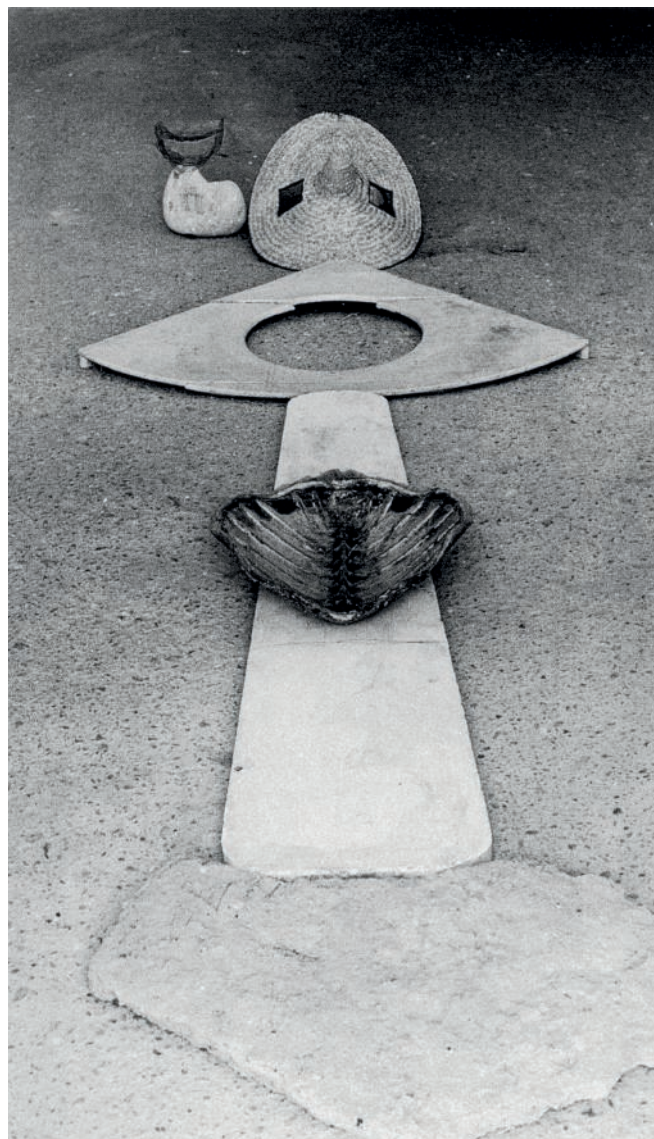


fig.3

The feminine and sexual qualities of the present sculpture — represented through the triangular outhouse seat and tortoise shell — are emphasized through the artist's use of the bright red paint signifying passion. Further, Miró capitalizes on the circular void in the outhouse seat to allow the viewer to consider both the form before them along with the vista seen through the opening. Miró typically assigned generic titles to his sculptures such as *Personnage, Oiseau, Femme*. William Jeffett explains that "In the painted bronzes the poetic titles are in most cases among the most elaborate and specific, and they reflect transformations of Miró's thinking of the compositional arrangements....Poetic titles such as *La caresse d'un oiseau*... point to a transformation of objects into figures" (W. Jeffett, *ibid.*, p. 29). "All the sculptures, in one way or another, seem to express the fantasy of matter becoming animate...But they do it in such a way that not even the most timid child would be frightened. These monsters are friendly, or at the most burlesquely frightening like the Meanies in the Beatles cartoon film, something to giggle about rather than cry over, an attempt, perhaps, on Miró's part to laugh us out of our bad dreams" (quoted in *ibid.*, p. 80).

fig.3. Objets assemblés pour la sculpture *La caresse d'un oiseau*, 1967. Photographie retouchée au stylo par Joan Miró. Collection de la Fundació Joan Miró, Barcelone. ©Successió Miró/ADAGP, Paris 2020 / Photo : tous droits réservés.



"

Dans une œuvre, je vois qu'il y a toujours un côté qui peut être dit abstrait, et un qui peut être considéré comme non abstrait. Je ne vois pas de frontière... Les deux éléments sont enchevêtrés.

A work is always imbued with an abstract character as well as one which can be considered as non abstract. I see no frontiers. Both elements are intertwined.

"

ÉTIENNE MARTIN

■ λ.18

ÉTIENNE MARTIN (1913-1995)

Le grand couple

signé et numéroté 'ÉTIENNE MARTIN 6/6' (en bas sur un côté)
bronze à patine brune; en trois parties
215 x 58 x 52 cm.
Conçue en 1946 et réalisée en 1977, cette œuvre
porte le numéro six d'une édition de six exemplaires

signed and numbered 'ÉTIENNE MARTIN 6/6' (on a side's bottom)
bronze with brown patina; in three parts
84 $\frac{3}{8}$ x 22 $\frac{7}{8}$ x 20 $\frac{1}{2}$ in .
Conceived in 1946 and executed in 1977
this work is number six from an edition of six

€30,000-40,000
US\$36,000-47,000
£28,000-36,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

EXPOSITION:

Amsterdam, Stedelijk Museum (décembre-janvier);
Eindhoven, Stedelijk van Abbe-Museum (février-mars),
Etienne-Martin, 1963-1964, No. 9 (un autre exemplaire
exposé et illustré au catalogue d'exposition).

BIBLIOGRAPHIE:

D. Le Buhan, *Les demeures-mémoires d'Etienne-Martin*,
Paris, 1982, p. 109 (le bois illustré p. 31).
M. Ragon, *Etienne-Martin*, Bruxelles, 1970, No. 48, p. 101 (illustré).

Nous remercions les héritiers d'Étienne Martin pour les informations
qu'ils ont eu la gentillesse de nous confirmer sur les œuvres.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve





■ λ-19

FRANÇOISE LACAMPAGNE
(NÉE EN 1943)

Sans titre

assemblage de bois
260 x 96 x 95 cm.

assembled wood
102¾ x 37¾ x 37¾ in.

€10,000-15,000
US\$12,000-18,000
£9,000-13,000

PROVENANCE:
Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve



//

C'est, phénomène rare dans le monde des formes inventées, un univers qui dès l'abord révèle l'organique, l'ombre et la clarté unis, la patience à travers la matière, l'alliance inépuisable de ce qui est torride et de ce qui est nocturne.

It is a rare phenomenon in the realm of invented shapes, a universe which from the onset reveals organic matter, shadow and clarity united, patience through matter, the inexhaustible alliance between what is torrid and what is nocturnal.

//

ÉDOUARD GLISSANT



■ λ•20

AGUSTÍN CÁRDENAS
(1927-2001)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste
et daté 'CA 64' (en bas à l'arrière)
marbre blanc de carrare
70 x 42 x 18 cm.
Réalisé en 1964

signed with the artist's monogram
and dated 'CA 64' (on the reverse's bottom)
carrara marble
27½ x 16½ x 7¼ in.
Executed in 1964

€20,000-30,000
US\$24,000-35,000
£19,000-27,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste en 1964)
Puis par descendance au propriétaire actuel

L'authenticité de cette œuvre à été confirmée
par Monsieur André Bouba Cárdenas.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve







■λ•21

MATTA (1911-2002)

Sur le Nil

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite)
mosaïque, pâte de verre, marbre et ciment sur panneau en aluminium
222 x 304 cm.
Réalisé en 1989

signed with the artist's monogram (lower right)
mosaic, molten glass, marble and cement on aluminium panel
87% x 119% in.
Executed in 1989

€30,000-50,000
US\$36,000-59,000
£28,000-46,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve

//

Je ne suis pas un artiste.
Je suis un individu qui cherche
à construire les images qui
nous aiderons un jour à réaliser
l'essence du verbe 'voir'.

*I am not an artist.
I am someone trying to construct
the images that will once
help us realize the essence
of the verb 'to see'.*

//

MATTA

“

La sculpture est un combat,
une lutte contre la matière. Il faut
jouer des poings..

*Sculpture is a fight,
a fight against matter. You have
to play with your fists.*

”

EUGÈNE DODEIGNE



■ λ-22

EUGÈNE DODEIGNE
(1923-2015)

Couple

grès taillé
210 x 140 x 100 cm.
Réalisé en 1964-1965

cut sandstone
82% x 55% x 39% in.
Executed in 1964-1965

€30,000-50,000
US\$36,000-59,000
£28,000-45,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

A. M. Hammacher, *Dodeigne, Chant de Pierre*, Tielt,
1981 (illustré p. 36).

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve





COLLECTIONNER BOURDELLE



Arrivé à Paris en 1884, Émile-Antoine Bourdelle intègre l'atelier de Falguière à l'École des Beaux-Arts, avant d'être engagé par Rodin comme praticien vers 1893. Les deux hommes se lient rapidement d'amitié, et Rodin apporte à son élève un soutien précieux au début de sa carrière, lui permettant d'exploiter ses dons avec une liberté que n'auraient pas permis les méthodes officielles. Rodin dira de son protégé : « Bourdelle est un de ces hommes et de ces artistes dont on doit parler. C'est un éclaircisseur de l'avenir » (« Émile-Antoine Bourdelle », in Volne Smery, Paris, 1909). Si l'influence du maître est manifeste dans l'œuvre de Bourdelle, ce dernier cherche rapidement à gagner en indépendance et à affirmer son propre style. Évoquant Rodin, il écrit en 1905 : « J'ai travaillé pour lui, je l'ai fréquenté et je lui voue une admiration profonde. Mais celui qui suit restera toujours derrière. J'ai donc acquis tout le savoir que j'ai été capable d'acquiescer des autres et, ayant digéré, je cherche de tout mon penchant naturel à rester moi-même » (cité in P. Curtis, « Lettre d'Émile-Antoine Bourdelle », Paris, 1988, p. 171).

Un idéal aux accents essentiellement classiques prend forme chez le sculpteur. À l'instar de son contemporain Aristide Maillol, Bourdelle s'inspire du rêve d'un passé archaïque – qu'il réinterprète, toutefois, avec une vigueur et un héroïsme bien éloignés du caractère idyllique de la statuaire de Maillol. Bourdelle « préférait la conception spirituelle et architecturale de la sculpture égyptienne et de l'art grec primitif à l'idéalisme virtuose et lumineux des modelages de l'âge de Phidias. Il appréciait la "sagesse ardente" des églises romanesques et gothiques, davantage que les chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne » (M. Dufet, 'Bourdelle the Forerunner', in *Sculpture of Antoine Bourdelle*, cat. exp., Hirschl and Adler Galleries, Inc., New York, 1970, p. 14).

Having arrived in Paris in 1884, Émile-Antoine Bourdelle joined Falguière's studio at the *École des Beaux-arts*, before Rodin appointed him as an assistant in around 1893. The two men quickly became friends and Rodin gave Bourdelle valuable support at the beginning of his career, enabling him to make use of his talents with a freedom that official methods would not have permitted. As Rodin said on the subject of his protégé "Bourdelle is one of those people and artists that one has to talk about. He is a pathfinder of the future" ('Émile-Antoine Bourdelle', in *Volne Smery*, Paris, 1909). While the influence of the master is evident in his work, Bourdelle soon sought to become more independent and establish his own style. Referring to Rodin, in 1905 he wrote: "I worked for him, spent time with him and profoundly admire him. But he who follows will always be behind. So I absorbed all the science I was capable of learning from others and after digesting it I aim with all my natural inclination to remain myself" (quoted in P. Curtis, *Lettres d'Émile-Antoine Bourdelle*, Paris, 1988, p. 171).

Bourdelle's emerging ideal was essentially classical in spirit. Like Aristide Maillol, his contemporary, he was also guided by the dream of the archaic past, although Bourdelle's art is vigorously active and heroic in contrast to the idyllic character of Maillol's sculpture. Bourdelle "preferred the architectural and spiritualized conception of Egyptian sculpture and Greek art of the archaic period to the idealism and the masterful and luminous modelling of the age of Phidias. He appreciated the 'ardent wisdom' of Romanesque and Gothic churches more than the masterpieces of the Italian Renaissance" (M. Dufet, 'Bourdelle the Forerunner', in *Sculpture of Antoine Bourdelle*, exh. cat., Hirschl and Adler Galleries, Inc., New York, 1970, p. 14).

Paul Haim et Rhodia
Dufet-Bourdelle,
fille de l'artiste.
© Photo : Archives Paul
Haim, 2020.

■•23

ÉMILE-ANTOINE BOURDELLE (1861-1929)

La Danse

signé '© BY BOURDELLE' (en bas à gauche) et numéroté
et avec la marque du fondeur 'SUSSE FONDEUR PARIS N°5' (en bas à droite)
bas-relief en bronze à patine verte
176 x 150 x 17 cm.
Conçu en 1912; cette épreuve fondue en 1985 dans une édition
de 5 exemplaires

signed '© BY BOURDELLE' (lower left) and numbered
and with the foundry mark 'SUSSE FONDEUR PARIS N°5' (lower right)
bas relief in bronze with green patina
69½ x 59 x 6¾ in
Conceived in 1912; this bronze cast in 1985 in an edition of 5

€20,000-30,000
US\$24,000-35,000
£19,000-27,000

PROVENANCE:

Musée Bourdelle, Paris
Paul Haim (acquis auprès de celui-ci)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

C. Aveline et M. Dufet, *Bourdelle et la danse*, Paris, 1969,
no. 99 (une autre épreuve illustrée).
I. Jianou et M. Dufet, *Bourdelle*, Paris, 1984, p. 112,
no. 462 (la version en marbre illustrée, pl. 71).

Rhodia Dufet-Bourdelle a confirmé l'authenticité de cette œuvre en 1987.

La Danse est l'un des bas-reliefs (ou métopes) qui ornent la façade du Théâtre des Champs-Élysées, avenue Montaigne, à Paris. Le personnage féminin sur le côté droit représente la célèbre danseuse américaine Isadora Duncan (1877-1927), qui bouscula toutes les conventions du ballet classique. En 1909, Bourdelle avait vu Duncan dans le rôle d'Iphigénie sur les planches du Théâtre du Châtelet, dans l'opéra éponyme de Christoph Willibald Gluck. Pris de fascination, il assista à de nombreuses représentations de l'Américaine par la suite. Elle ne posa que rarement pour lui; Bourdelle réalisa la plupart de ses croquis de mémoire, après l'avoir vue danser.

La Danse is one of Bourdelle's bas-reliefs or metope that decorates the façade of the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, avenue Montaigne. The female figure on the right represents the famous American dancer Isadora Duncan (1877-1927), who tore down the conventions of classical dance. In 1909, Bourdelle attended a show at the Théâtre du Châtelet in Paris in which Isadora Duncan played the role of Iphigenia in *Tauris* in Christoph Willibald Gluck's opera. He was fascinated by Duncan and went to see several of her performances. She rarely posed for him and most of Bourdelle's sketches were done from memory, after seeing her on stage.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve



Antoine Bourdelle, *La danse*, 1910-1913, l'un des bas-reliefs de la façade du Théâtre des Champs-Élysées, Paris.
© Photo : Archives VD Paris.







■ •24

ÉMILE-ANTOINE BOURDELLE
(1861-1929)

*Tête de l'Éloquence (Étude pour L'Éloquence,
figure du Monument au général Alvear, Buenos Aires)*

signé, monogrammé, numéroté et avec le cachet du fondeur
'© BY BOURDELLE CIRE A. VALSUANI PERDUE I' (au dos)
bronze à patine brune
51 x 39 x 50 cm.
Conçu en 1917; cette épreuve fondue en 1968
dans une édition de 7 exemplaires

signed, signed with the monogram, numbered and stamped
with the foundry mark '© BY BOURDELLE CIRE
A. VALSUANI PERDUE I' (on the back)
bronze with brown patina
20 x 15½ x 19½ in
Conceived in 1917; this bronze cast in 1968 in an edition of 7

€10,000-15,000
US\$12,000-18,000
£9,100-14,000

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve

PROVENANCE:

Rhodia Dufet-Bourdelle, Paris
Paul Haim (acquis auprès de celle-ci)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

I. Jianou et M. Dufet, *Bourdelle*, Paris, 1984, p. 123, no. 572
(une autre version illustrée, pl. 62).

Rhodia Dufet-Bourdelle a confirmé l'authenticité de cette œuvre en 1990.



fig. 1

fig.1. Antoine Bourdelle, *Monument en hommage au général argentin Carlos Maria de Alvear*, Buenos Aires. ©Photo : Musée Bourdelle / Roger-Viollet

fig. 2. Antoine Bourdelle, *L'éloquence*, modèle pour l'une des quatre allégories de la base du *Monument en hommage au général argentin Carlos Maria de Alvear* à Buenos Aires. ©Photo : Bridgeman Images.

Tête de l'Éloquence est une étude pour l'une des figures allégoriques (l'Éloquence, la Force, la Victoire et la Liberté) que Bourdelle installe aux quatre coins du piédestal de son imposant monument équestre au Général Alvear. Le sculpteur prend le soin d'affubler chacune de ces valeurs de ses attributs symboliques : la Force tient entre ses mains une massue, la Liberté semble avoir les tresses au vent, l'Éloquence a la bouche entrouverte et la Victoire brandit un glaive. C'est par le biais de son ami diplomate Rodolfo Alcorta que Bourdelle est invité à participer, en 1912, à un concours de sculpture orchestré par l'Argentine, en vue de l'édification d'un monument en hommage au général Carlos María de Alvear (1789-1852), lequel ouvrit la voie de l'indépendance argentine avec sa victoire héroïque contre les troupes espagnoles à Montevideo, en 1814. Bourdelle remporte la commande, qu'il réalise entre 1913 et 1923. La sculpture aboutie est d'abord exposée au Salon des Tuileries, à Paris, avant d'être expédiée à Buenos Aires en 1925, où elle est inaugurée sur l'une des places principales de la ville l'année suivante.

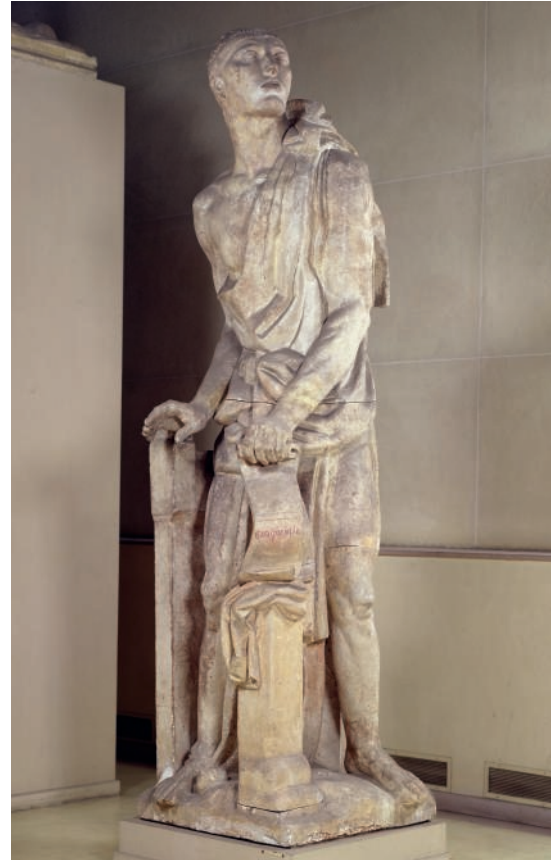


fig. 2

Bourdelle's *Tête de l'Éloquence* is a study for the head of one of the four allegorical figures (eloquence, strength, victory, freedom) standing at each corner of the base of the monumental equestrian sculpture of General Alvear. Bourdelle chose to represent each of the four values with their respective attributes: Strength holds a club, Freedom has its braids in the wind, *Eloquence* has its mouth open and Victory poses with its gladiator sword. Through his diplomat friend Rodolfo Alcorta, Bourdelle was invited to participate to a sculpture contest organized by Argentina in 1912, who sought to pay tribute to General Carlos M. Alvear (1789-1852) who paved the way for Argentina's independence following his heroic victory against the Spanish troops in Montevideo in 1814. Bourdelle was selected for the task and worked on it between 1913 and 1923, following which it was first exhibited at the Salon des Tuileries in Paris before being shipped to Buenos Aires in 1925 where it was inaugurated on one of the city's main squares the following year.





■•25

ÉMILE-ANTOINE BOURDELLE (1861-1929)

Torse d'Adam

signé, monogrammé, numéroté et avec la marque du fondeur
'© BY BOURDELLE E. GODARD Fndr PARIS 1' (au dos)
bronze à patine brun foncé
79 x 77 x 40 cm.
Conçu en 1889; cette épreuve fondue en 1968
dans une édition de 6 exemplaires

signed, signed with the monogram, numbered and with
the foundry mark '© BY BOURDELLE E. GODARD Fndr PARIS 1' (on the back)
bronze with dark brown patina
31½ x 30¾ x 15¾ in.
Conceived in 1889; this bronze cast in 1968 in an edition of 6

€20,000-30,000
US\$24,000-35,000
£19,000-27,000

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis auprès de la famille de l'artiste dans les années 1970)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

I. Jianou et M. Dufet, *Bourdelle*, Paris, 1984, p. 76, no. 102.

Rhodia Dufet-Bourdelle a confirmé l'authenticité de cette œuvre en 1974.

Ce torse masculin très expressif est une étude préparatoire pour *Adam*, sculpture monumentale de Bourdelle. Également connue sous le nom de *La Création de l'homme*, elle figure un homme assis sur un rocher, la tête appuyée sur la main gauche, vraisemblablement tourmenté par son péché. Cette représentation réaliste du torse masculin et de sa musculature, que Bourdelle sculpte alors qu'il a à peine trente ans, évoque non seulement la fresque de Michel-Ange sur le même sujet à la Chapelle Sixtine, mais aussi l'interprétation sculpturale du premier homme que signe Rodin sept ans seulement avant l'*Adam* de Bourdelle.

This lively rendering of a male torso is one of the studies Bourdelle did for his monumental sculpture representing Adam, also referred to as the *Creation of Man* seated on a rock and holding his head with his left hand, being distraught by his sin. Barely aged thirty years old, it is clear that Bourdelle's realistic sculpture of a muscular male torso echoes not only Michelangelo's fresco version of the same subject in the Sistine Chapel, but also Rodin's sculptural interpretation of the first man on earth executed only seven years prior to Bourdelle's *Adam*.





■ λ-26

JEAN-MICHEL SANEJOUAND (NÉ EN 1934)

Le silence

signé, daté, numéroté et avec le cachet du fondeur
'sanejouand 96 1/4 clementi fondeur meudon' (en bas à l'arrière)
bronze à patine brun vert
240 x 180 x 130 cm.
Réalisée en 1996, cette œuvre porte le numéro un
d'une édition de quatre exemplaires

signed, dated and with the foundry stamp 'sanejouand
96 1/4 clementi fondeur meudon' (at the bottom's reverse)
bronze with brow-green patina
94½ x 70¾ x 51½ in.
Executed in 1996, this work is number one from an edition of four

€30,000-50,000

US\$36,000-59,000

£27,000-44,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve







■ λ-27

JUAN BORDES (NÉ EN 1948)

Oradores I

signé et numéroté 'Bordes 1/5' (à l'arrière)
bronze, acier et feuilles d'or; en cinq parties
chaque: 187 x 125 x 40 cm.

Réalisée vers 1987-1989, cette œuvre porte le numéro un de cinq variantes
dont quatre réalisées.

signed and numbered 'Bordes 1/5' (on the reverse)
bronze, steel and golden leaves; five elements
each: 73 $\frac{3}{8}$ x 49 $\frac{1}{4}$ x 15 $\frac{3}{4}$ in.

Executed circa 1987-1989, this work is number one from five versions, of which
four were executed.

€10,000-15,000
US\$12,000-18,000
£9,000-13,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve





■ 28

AUGUSTE RODIN (1840-1917)

*Pierre de Wissant, Nu monumental
(Étude pour un des Bourgeois de Calais)*

signé et numéroté 'A. Rodin 6/8' (sur la terrasse) et daté et avec le cachet
du fondeur 'F C © by Musée Rodin 1982' (au dos de la base, à droite)
bronze à patine brun vert
Hauteur: 196 cm.

Conçu en 1886 ; cette épreuve fondue en 1982 dans une édition de huit
épreuves numérotées de 1/8 à 8/8 plus quatre épreuves réalisées par Alexis
Rudier plus trois épreuves réalisées par la Fonderie Georges Rudier

signed and numbered 'A. Rodin 6/8' (on the top of the base)
and dated and stamped with the foundry mark
'F C © by Musée Rodin 1982' (at the back of the base, on the right)
bronze with brown and green patina
Height: 77½ in.

Conceived in 1886; this bronze cast in 1982 in an edition of 8 numbered 1/8 to
8/8 plus 4 casted by Alexis Rudier plus 3 casted by Georges Rudier foundry

€500,000-700,000
US\$590,000-820,000
£460,000-640,000

PROVENANCE:

Musée Rodin, Paris
Collection particulière, Genève (acquis auprès de celui-ci en décembre 1982)
Paul Haim (acquis auprès de celle-ci en janvier 1983)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

G. Grappe, *Catalogue du Musée Rodin*, Paris, 1927, p. 52
(une version en plâtre illustrée).
L. Goldscheider, *Rodin Sculptures*, Londres, 1964
(une version en plâtre illustrée, pl. 38 et une autre version illustrée, pl. 39).
I. Jianou et C. Goldscheider, *Rodin*, Paris, 1967, p. 97.
A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze*,
Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin, Paris, 2007,
vol. I, p. 235, no. S.626 (une autre épreuve illustrée).

Cette œuvre sera incluse au Catalogue Critique de l'Œuvre Sculpté
d'Auguste Rodin actuellement en préparation à la galerie Brame & Lorenceau
sous la direction de Jérôme Le Blay, sous le numéro 2020-6175B.



fig. 1

fig. 1. La version en marbre des *Bourgeois de Calais*, d'Auguste Rodin au Pavillon de l'Alma lors de l'exposition Universelle à Paris, en 1900. ©RMN-Grand Palais/François Vizzavona/Reproduction RMN.

fig. 2. Auguste Rodin, *Pierre de Wiessant nu* (terre) dans l'atelier, 1886, Musée Rodin, Paris. Photographie de Charles Bodmer. © Musée Rodin / Charles Bodmer.

Debout, la tête détournée et le bras droit levé en un geste théâtral tout à la fois de défi et d'impuissance, *Pierre de Wiessant, Nu monumental* est l'un des personnages composant le monument iconique de Rodin représentant les *Bourgeois de Calais*. Cette œuvre puissante et particulièrement expressive rend hommage à six notables de la ville qui se rendirent en 1347 à Edouard III pour que cesse, après onze mois, le siège de Calais, en pleine guerre de Cent Ans. L'épouse du roi, la reine Philippa de Hainaut, prit ces hommes en pitié et parvint à convaincre son mari de les épargner. La ville devint quant à elle anglaise le 3 août 1347 et le demeura durant plus de deux siècles, jusqu'à ce qu'Henri II de France la reprenne aux mains de Mary Tudor en 1558.

En 1884, Auguste Rodin fut présenté au maire de Calais, qui lui fit part du projet de monument. Le sculpteur se mit immédiatement au travail, inspiré par les *Chroniques de France* de Jean Froissart, publiées à l'époque des faits et relatant cette histoire héroïque et tragique. Il décida de représenter les bourgeois solennels et accablés de douleur, alors qu'ils entament ce qu'ils pensent être leur ultime voyage. Vêtus de guenilles et la corde au cou, ils transportent avec eux les clés de la ville, qu'ils s'apprentent à remettre au roi.

'Je n'ai jamais vu dans aucun autre art d'évocation d'âmes aussi splendide et captivante', déclara le critique Octave Mirbeau lorsque Rodin exposa *Les bourgeois de Calais* pour la première fois en 1895. Cette œuvre fut sa première commande pour un monument public et l'un des projets déterminants pour sa carrière (cité in J. Tancock, *op. cit.*, 1976, p. 388).

Rejetant l'idéalisation traditionnelle qui caractérisait les monuments publics, Rodin représenta ces bourgeois avec une puissance expressive exceptionnelle et une profonde humanité, conférant à chacun une personnalité propre.

Comme l'explique en détail le sculpteur, "Je ne les ai pas groupés en une apothéose triomphante: car une telle glorification de leur héroïsme n'aurait correspondu à rien de réel. Au contraire, je les ai comme égrenés les uns derrière les autres, parce que, dans l'indécision du dernier combat intérieur qui se livre entre leur dévouement à leur cité et leur peur de mourir, chacun d'eux est comme isolé en face de sa conscience. Ils s'interrogent encore

pour savoir s'ils auront la force d'accomplir le suprême sacrifice... leur âme les pousse en avant et leurs pieds refusent de marcher. Ils se traînent péniblement, autant à cause de la faiblesse à laquelle les a réduits la famine, qu'à cause de l'épouvante du supplice... Et certainement, si j'ai réussi à montrer combien le corps, même exténué par les plus cruelles souffrances, tient encore à la vie, combien il a encore d'empire sur l'âme éprise de vaillance, je ne puis [que] me féliciter de n'être pas resté au-dessous du noble thème que j'avais à traiter" (cité in A. Le Normand-Romain, *op. cit.*, 2007, p. 213).

C'est justement cette tension entre peur et dignité, épuisement et courage, défaite et fierté, que Rodin parvient à rendre avec splendeur dans la sculpture du nu ci-joint, notamment à travers le mouvement dramatique et contorsionné du corps de Pierre de Wiessant. Rodin avait commencé par faire des études de nus du bourgeois entre 1884 et 1886, avant de l'envelopper avec une toile de sac, qui rappelle les drapés élaborés et réalistes caractéristiques de la sculpture gothique. Rodin conserve une telle précision dans la pose, le mouvement et les expressions faciales de son modèle, qu'il soit vêtu ou non, afin d'exprimer les émotions contradictoires du bourgeois de Calais au moment même que sa ville se rend à l'ennemi, essayant de simultanément l'affronter et s'en protéger.

En dépit de sa radicalité, le projet fut retenu par la ville au début de l'année 1885. Rodin commença alors à travailler chaque figure individuellement. Une fois que l'œuvre fut révélée au public pour la première fois dix ans plus tard, Rodin réalisa entre 1895 et 1903 des réductions de cinq des six personnages, tous à l'exception de son Jacques de Wiessant. Pierre de Wiessant fut l'un des premiers à avoir été réduit, dès 1895, et d'autres épreuves de la même édition que l'œuvre ci-contre se trouvent aujourd'hui dans des collections publiques de grande renommée, telles celle du musée Boymans van Beuningen, Rotterdam; de la Kunsthalle de Hambourg; du Brooklyn Museum of Art; de la fondation de Norton Simon à Pasadena; du musée des beaux-arts de Calais et de la Galerie d'Art d'Australie du Sud à Adélaïde.

Standing, his head downturned and right arm raised in a dramatic gesture that is at once boldly defiant yet tragically helpless, *Pierre de Wiessant*, *Nu monumental* is one of the six heroic figures that comprise Auguste Rodin's seminal public monument, *Les Bourgeois de Calais*. This compelling and deeply emotive work was created as a monument to the heroic deeds of six men of Calais, who, in 1347 in the midst of The Hundred Years War, offered to surrender to King Edward III in return for the termination of the siege of their city. His wife, Queen Philippa de Hainaut, took pity on the men, and after pleading with her husband, persuaded him to spare them. The city then became English on the 3rd of August 1347, and remained it until Henri II of France retrieved it from Mary Tudor more than two centuries later, in 1558.

In 1884, Rodin was introduced to the Mayor of Calais, and on hearing about the commission immediately set to work on a maquette. Captivated by Jean Froissart's 14th Century Chronicles of France, he plunged into the tragic, noble and heroic tale. He chose to depict all six of the solemn, grief-stricken men as they began what they thought was to be their final journey, clothed in sack cloths and nooses and carrying the keys of the city, to hand them over to the king.

"I do not know, in any art, of an evocation of souls so splendidly compelling," the critic Octave Mirbeau declared when Rodin first exhibited *Les bourgeois de Calais* in 1895. This project was Rodin's earliest commission for a free-standing, public monument and one of the defining projects of his career (quoted in J. Tancock, *op. cit.*, 1976, p. 388).

Shunning the traditional heroic idealism that usually characterises public monuments, Rodin portrayed these figures with a powerful sense of dramatic expression and a raw humanity, endowing each one with a vivid and poignant individuality.

"I did not group them together in a triumphant apotheosis, for such a glorification of their heroism would not in any way have corresponded to reality," Rodin explained. "On the contrary, I strung them out one behind the other, because, with the uncertain outcome of the final inner struggle being waged between their devotion to their city and their fear of dying, it is as if each of them has to face their conscience alone. They are still wondering if they will have the strength to make the supreme sacrifice. Their hearts urge them forward and their feet refuse to walk. They drag themselves along with difficulty, due as much to the weakness to which famine has reduced them as to their dread of their execution. And indeed, if I have succeeded in showing how the body, even when exhausted by the cruelest suffering, still clings to life, how it still holds sway over the soul enamored of bravery, I can only congratulate myself for being equal to the noble theme that I had to treat" (quoted in A. Le Normand-Romain, *op. cit.*, 2007, p. 213).

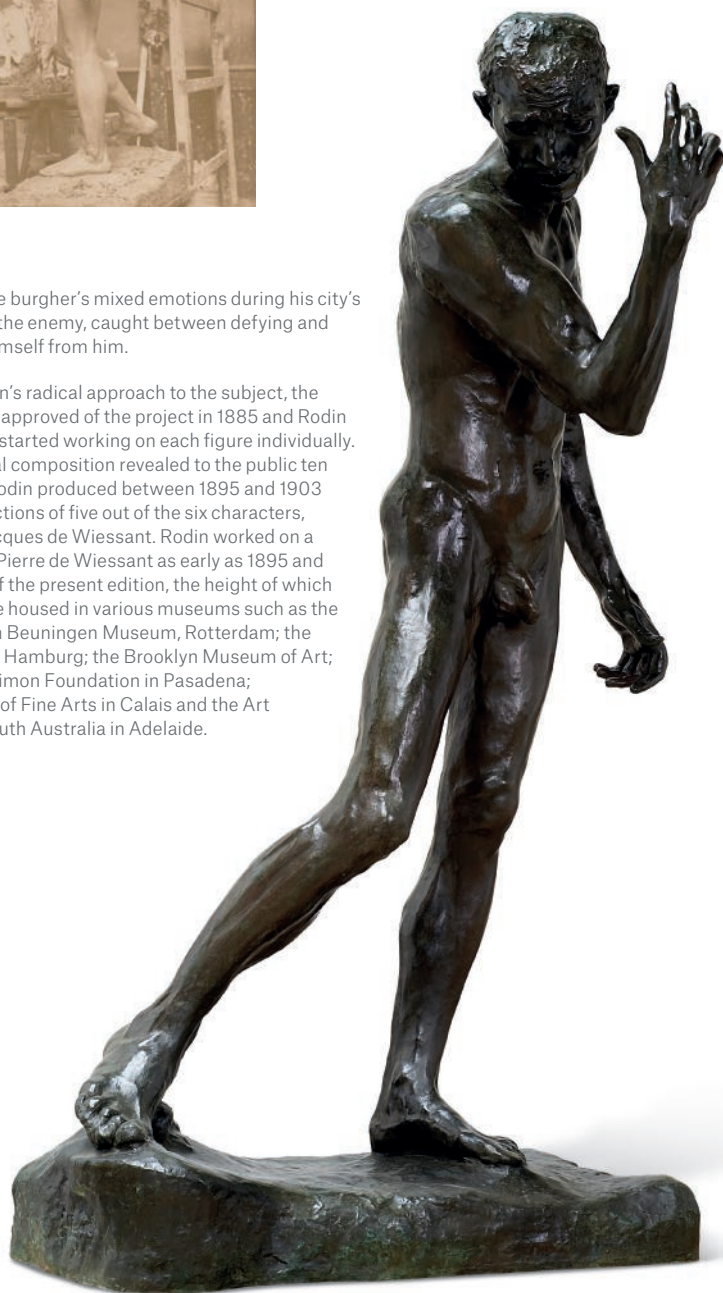
It is precisely that tension between fear and dignity, exhaustion and courage, defeat and pride, that Rodin so beautifully captured in the present nude sculpture, particularly in *Pierre de Wiessant*'s dramatic and contorted body language. Rodin had first done nude studies of his burgher between 1884 and 1886, before draping him with sackcloth. Rodin succeeds in preserving such precision in terms of his model's pose, movements and facial expressions, with or without his clothes,



fig. 2

conveying the burgher's mixed emotions during his city's surrender to the enemy, caught between defying and protecting himself from him.

Despite Rodin's radical approach to the subject, the city of Calais approved of the project in 1885 and Rodin immediately started working on each figure individually. Once the final composition revealed to the public ten years later, Rodin produced between 1895 and 1903 various reductions of five out of the six characters, excluding Jacques de Wiessant. Rodin worked on a reduction of Pierre de Wiessant as early as 1895 and other casts of the present edition, the height of which is 196cm., are housed in various museums such as the Boymans van Beuningen Museum, Rotterdam; the Kunsthalle in Hamburg; the Brooklyn Museum of Art; the Norton Simon Foundation in Pasadena; the Museum of Fine Arts in Calais and the Art Gallery of South Australia in Adelaide.





■ 29

ARISTIDE MAILLOL (1861-1944)

*L'Action enchaînée, Monument
à Auguste Blanqui sans bras*

monogrammé 'M' (sur la terrasse), numéroté '3/6'
(à l'arrière de la base, à gauche) et avec le cachet
du fondeur 'E. GODARD Fondateur PARIS' (à l'arrière de la base, à droite)
bronze à patine verte
Hauteur: 220 cm.
Conçu en 1905; cette épreuve fondue en 1985-86
dans une édition de 6 exemplaires

signed with the monogram 'M' (on the top of the base),
numbered '3/6' (at the back of the base, on the left)
and stamped with the foundry mark
'E. GODARD Fondateur PARIS' (at the back of the base, on the right)
bronze with green patina
Height: 86½ in.
Conceived in 1905; this bronze cast in 1985-86 in an edition of 6

€500,000-700,000
US\$590,000-820,000
£460,000-640,000

PROVENANCE:

Dina Verny, Paris
Paul Haim (acquis auprès de celle-ci)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

W. George, *Aristide Maillol et l'âme de la sculpture*, Neuchâtel, 1977, p. 114
(une autre version illustrée en couleurs, pl. 120).

Dina Vierny a confirmé l'authenticité de cette œuvre en 1986.

Dina Vierny, Paul Haim
et un ami au Japon.
© Photo : Archives
Paul Haim, 2020



Le grand historien de l'impressionnisme John Rewald, auteur de la première monographie de Maillol en langue anglaise, décrit *L'Action enchaînée* comme l'une des « œuvres les plus remarquables » du sculpteur français. « L'allure noble et la pose fière de cette statue sont le symbole du triomphe dans l'adversité. La figure nue, penchée en avant, les mains attachées derrière le dos, semble suffisamment forte pour briser par le simple éclat de sa joie les chaînes qui endiguent la liberté » (in J. Rewald, *Maillol*, Paris, 1939, p. 16).

Le dynamisme, la puissance et la vigueur du sujet répondent de manière à la fois inspirée et réussie à la commande qui fut à l'origine de cette œuvre; ils attestent aussi l'ambition brûlante d'un Maillol décidé à se forger une réputation de sculpteur de monuments publics. En 1903, un comité dirigé par l'écrivain Octave Mirbeau avait écarté une proposition de Maillol pour un monument à Émile Zola – un échec amer pour l'artiste. Heureusement, Mirbeau, qui avait pris la défense de Maillol, allait se trouver deux ans plus tard dans les rangs d'une autre commission – avec Georges Clemenceau, Gustave Geffroy et Anatole France – à la recherche, cette fois, d'un sculpteur pour la conception d'une statue en hommage à Louis-Auguste Blanqui (1805-1881) dans le cadre du centenaire de sa naissance. Révolutionnaire acharné et défenseur infatigable des droits républicains face à la tyrannie, Blanqui avait passé trente-six ans de sa vie derrière les barreaux pour différentes peines. Rodin suggéra de confier le projet à Camille Claudel; or celle-ci présentait déjà des symptômes de la maladie mentale qui mettrait bientôt un terme à sa carrière. Aussi, l'idée émise par Maillol de cette imposante figure féminine acheva d'impressionner Clemenceau. Le sculpteur reçut une avance de sept mille francs pour réaliser *L'Action enchaînée*, bien qu'il dût finalement couvrir une importante partie des frais de sa poche.

Maillol se mit rapidement à la tâche dans son atelier de Banyuls. Il réalisa plusieurs études en moins de dix jours et livra la version finale avant la fin de l'année. Loin des sujets allégoriques féminins du XIXe siècle, avec leur alliage d'héroïsme, de fragilité et de souffrance, la vision de Maillol respire toute la robustesse de l'Amazone. Son élan la démarque d'ailleurs du reste de la production de l'artiste. Comme le note Bertrand Lorquin: « Image percutante d'une figure retenue de force, elle remplace par la colère et la révolte réprimée, la sérénité contemplative que l'on associe habituellement à Maillol. Tout dans cette sculpture

repose sur le contraste entre le poids massif et la légèreté; elle nous donne l'impression que le sculpteur s'est échiné à transformer la puissance de son mouvement en un geste à la fois souple et entravé » (in *op.cit.*, p. 56, 58-59).

La version monumentale a été installée à Puget-Théniers, ville natale de Blanqui, en octobre 1908 – dans l'indifférence délibérée des pouvoirs publics de l'époque, soucieux de la réputation encore polémique du révolutionnaire socialiste. Dina Vierny a par ailleurs fait don d'une réplique en bronze à l'État français; issue de la même édition que la présente œuvre, elle habite depuis 1964 le Jardin du Carrousel, aux Tuileries, parmi un ensemble de dix-sept autres sculptures majeures de l'artiste.

John Rewald, the great writer on Impressionism and the author of the first monograph in English on Maillol, has called *L'Action enchaînée* one of the sculptor's "greatest works...the noble bearing and the proud attitude of this statue are a symbol of triumph over every obstacle. The naked figure, bending forward with arms tied behind her back, appears strong enough to crush by the sheer radiance of her joy the forces which shackle liberty" (in J. Rewald, *Maillol*, Paris, 1939, p. 16). The dynamism, power and strength of this figure represent both an inspired and successful realization of the commission for which Maillol executed it, and Maillol's own driving ambition to establish a reputation as a sculptor of monumental public works.

In 1903 a committee led by the writer Octave Mirbeau rejected Maillol when choosing a sculptor for a monument to the novelist Emile Zola - it was a bitter blow to the sculptor. Mirbeau had dissented in his favor, and fortunately was on another committee two years later, with Georges Clemenceau, Gustave Geffroy and Anatole France, seeking a sculptor to create a monument dedicated to Louis-Auguste Blanqui (1805-1881) on the centennial of his birth. Blanqui, a lifetime revolutionary and a tireless advocate of republican rights in the face of tyranny, had spent 36 years in prison on various charges. Rodin had suggested Camille Claudel for the project, but she was already showing symptoms of the mental illness that would end her career. Maillol's conception based on a large female figure impressed Clemenceau, and the sculptor received an advance of seven thousand francs to undertake *L'Action enchaînée*, although he ended up having to cover much of the cost out of his own pocket. Maillol worked quickly on his sculpture in his Banyuls studio and completed several studies within ten days. The final model was ready by the end of the year. In contrast to the 19th century conception of the heroic, but weak and suffering female allegorical figure, Maillol's version is robust and Amazonian. Indeed, its sense of movement is unique within Maillol's œuvre.

Bertrand Lorquin has observed, "A striking image of a figure being forcibly restrained, it substitutes anger and repressed rebelliousness for the characteristic contemplative serenity we usually associate with Maillol. Everything in this sculpture rests on the contrast between massive weight and lightness; the impression one gets is that the sculptor struggled to transform the power of its movement into a gesture at once flowing and fettered" (in *op. cit.*, p. 56, 58-59). The monumental version was installed in Puget-Théniers, Blanqui's birthplace, in October 1908, although contemporary public officials, mindful of Blanqui's still controversial reputation, chose to ignore the event. A bronze cast from same edition as the present work was included in Dina Vierny's donation to the French state, and in 1964 was installed together with seventeen other important Maillol sculptures near the Carrousel in the Jardin des Tuileries.







(détail)

■ 30

D'APRÈS FERNAND LÉGER (1881-1955)

Les Femmes au perroquet sur fond rouge

signé, numéroté et avec le cachet du fondeur
Tesconi & C Fonderia d'Arte 'F. LÉGER I/II' (en bas à droite)
bronze peint
81 x 119.5 x 10 cm.
Conçu vers 1951 et exécuté ultérieurement

signed, numbered and stamped with the foundry
Tesconi & C Fonderia d'Arte mark 'F. LÉGER I/II' (lower right)
painted bronze
31 $\frac{7}{8}$ x 47 x 3 $\frac{7}{8}$ in.
Conceived circa 1951 and executed at a later date

€100,000-150,000
US\$120,000-180,000
£92,000-140,000

PROVENANCE:

Paul Haim (commandité auprès de la succession de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

ReConnaître, Fernand Léger, la céramique, cat. exp.,
Musée National Fernand Léger, Biot, 2000, p. 56,
no. 34 (la version en céramique illustrée en couleurs, p. 31).
Y. Brunhammer, *Fernand Léger, L'Œuvre monumentale*, Milan, 2005,
p. 213, no 166 (une autre version en bronze peint illustrée en couleurs, p. 159).



fig.1

fig.1. Fernand Léger, *Les femmes au perroquet*, 1990, façade ouest du musée national Fernand Léger, Biot. © Fernand Léger / ADAGP, Paris 2020/ Photo : akg-images / Rainer Hackenberg.

fig. 2. Fernand Léger, *Composition aux deux perroquets*, 1935-1939. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. ©ADAGP, Paris 2020/ Photo : Peter Willi / Bridgeman Images.

fig. 3. Fernand Léger et Nadia devant l'œuvre murale *Les femmes au perroquet*, Saint-Paul-de-Vence, vers 1953. Photographie de André Villers. ©ADAGP, Paris, 2020/ Photo : © RMN-Grand Palais (musée Fernand Léger) / Adrien Didierjean.

La collection de Paul Haim renferme deux impressionnantes œuvres de Fernand Léger, qui abordent l'un de ses sujets emblématiques des années cinquante : la femme au perroquet. L'une, un scintillant feu d'artifice de couleurs, est une mosaïque monumentale de 3,70 mètres de large (lot 6) ; l'autre, une variation de moindre amplitude sur le même thème (1,20 mètre), exécutée en bronze (lot 30). Insatisfait de la patine de cette dernière, Paul Haim l'avait faite repeindre avec l'accord du musée de Biot, et selon le code de couleurs (noir-blanc-rouge) employé par Léger dans une version antérieure en céramique, dont un exemplaire réside à Biot.

La composition et le sujet de ces femmes au perroquet sont dérivés d'un chef-d'œuvre de l'entre-deux-guerres intitulé *Composition aux perroquets* (1935-1939, Bauquier, no. 881; coll. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris). Dans ce tableau-manifeste qui frise, déjà, l'envergure de la peinture murale, Léger pose les jalons de l'art monumental qui dominera son art d'après-guerre. Dès lors, les contrastes des motifs, des formes et des couleurs vont dialoguer sur une échelle colossale et les personnages mis en scène viendront, quant à eux, célébrer la vie pour mieux participer au nouveau spectacle du « monde extérieur ». En 1939, Léger confie à un ami : « Nous sommes tous parvenus à une *réalité*, une réalité de l'intérieur – mais une autre est peut-être possible, à l'extérieur... Ce qu'il y a de nouveau dans ce genre de grand tableau, c'est cette *intensité dix fois plus forte* que celle de ses prédécesseurs. On peut obtenir cette intensité en appliquant des contrastes – des tons purs et des ensembles de formes... C'est la clé de la grande composition » (in C. Lanchner, *Fernand Léger*, cat. exp., The Museum of Modern Art, New York, 1998, p. 145).

En réalité, les deux petits perroquets qui figurent dans l'œuvre de 1936-39 ont été intégrés au tableau à la dernière minute, pour y apporter une touche de couleur et stimuler le regard. Malgré leur taille modeste, la présence inattendue de ces oiseaux tropicaux domine pourtant cette toile à laquelle ils prêtent leur nom. Léger traite à nouveau le thème du perroquet dans deux grands tableaux

qu'il peint après son arrivée à New York : *La Femme au perroquet*, 1941, et *Les Deux Femmes au perroquet*, 1942 (Bauquier, nos. 1087 et 1088 respectivement). On retrouve dans la mosaïque et le bronze de la collection Paul Haim plusieurs éléments de cette peinture de 1942 : notamment la pose des deux femmes et du perroquet, le tronc d'arbre et le feuillage. Dans les deux cas, le volatile, disproportionné, gagne en ampleur pour prévaloir sur l'ensemble. Léger dispose les femmes, le perroquet et la végétation les uns devant les autres, le long d'un vaste paysage au format horizontal. Comme dans les versions des années quarante, il y glisse sur le côté droit une clôture, des fleurs et une colombe. Avec leur faune et leur flore luxuriantes (dont cette colombe qui évoque les oiseaux de la paix de Picasso), ces *Femmes au perroquet* peuplées de nymphes gauguiniennes à la peau brune (du moins, dans la mosaïque), évoquent un paradis arcadien ; un hymne à la nature dans ce qu'elle a de plus idyllique.

Une aquarelle semble avoir été l'étude initiale d'une lithographie (Saphire, no. 119) et d'un imposant haut-relief en céramique conçu vers 1951 et dont le présent lot en est l'émanation en bronze. Dans ces versions finales de la composition, Léger élimine la plante en fleurs et la colombe du côté droit, pour les remplacer par une troisième figure féminine, qu'il représente assise sur la clôture, tenant dans sa main une fleur étoilée. *Les Femmes au perroquet* est la première œuvre monumentale que Léger exécute en céramique. C'est à travers ce genre de pièce qu'il réalisera enfin son rêve de « grands tableaux ». Le symbole du perroquet, qui revêtait peut-être une signification particulière pour l'artiste, constitue bien l'un des motifs récurrents de cette quête.

Amongst the Léger works in Paul Haim's collection, are two impressive works that explore one of the artist's most iconic subject matters of the 1950s, women with a parrot, *Les femmes au perroquet*. One is a 3,70 meter wide monumental mosaic mural, offering a firework of dazzling colours (lor 6), whilst the other is a smaller variation of *Les femmes au perroquet* (1,20 meter wide), executed in bronze (lot 30). Following Paul Haim's discontent with the latter's patina, it was painted under the Biot museum's supervision, following the three-colour code (black-white-red) used by Léger in his ceramic mural version of the same composition, an example of which can be found in Biot.

Undoubtedly, the composition and subject of *Les femmes au perroquet*, derive from that of his masterwork of the pre-war period, *Composition aux perroquets*, 1935-39 (Bauquier, no. 881; coll. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris). In that monumental, mural-size painting Léger created the paradigm for the pictorial conception that would take precedence in his art for the remainder of career, and see fruition in his great post-war compositions. Visual contrasts in terms of imagery, forms and color would henceforth interact on a huge scale. His figure subjects would be active and life-affirming, and participate in a new "outdoors" reality. Léger wrote to a friend in 1939: "We have all achieved a reality, an indoor reality - but there is perhaps another one possible, more outdoors...The new thing in this type of big picture is an intensity ten times greater than its predecessors. We can get this intensity by the application of contrasts--pure tones and groupings of form... That is the solution for the big picture" (in C. Lanchner, *Fernand Léger*, exh. cat., The Museum of Modern Art, New York, 1998, p. 145). The two parrots are among the smallest of the elements in the 1936-39 composition - in fact, Léger added them at the last minute to serve as color accents and points of visual focus. Their unexpected presence, however, had the effect of dominating the picture, to which they gave its title. Léger used the parrot motif again in two large compositions he painted following his arrival in New York: *La femme au perroquet*, 1941, and *Les deux femmes au perroquet*, 1942 (Bauquier, nos. 1087 and 1088, respectively). From the latter, Léger borrowed the poses of the two women and the parrot, as well as the tree-trunk and leaf forms, and reprised them in both the mosaic and painted bronze of the Paul Haim collection. In both works the parrot seems to



fig.2



fig.3

be the composition's protagonist, given the disproportionately large scale used by Léger for the bird. He placed the women and parrot in an extensive and layered horizontal landscape format, in which he extended the right-hand side to include a fence, flowers and a dove in the 1940s compositions. *Les femmes au perroquet* may be seen as a paean to nature in its most idyllic, Arcadian aspect, replete with nymphs in the form of dark-skinned, Gauguinesque native women - as seen in the mosaic-, flora and fauna, including a Picasso-like dove as a symbol of peace.

A watercolour of the same subject appears to have been the initial idea or study for a lithograph (Saphire, no. 119) and for the large ceramic relief of which the present lot is a bronze version. In these final versions of the composition, Léger eliminated the flowering plant and dove from the right side, and in their place substituted a third girl, who sits on the fence, holding an aster-like flower. The ceramic relief *Les femmes au perroquet* was Léger's first large-scale work in this medium. In works of this kind, Léger ultimately fulfilled his aspirations for "the big picture." The symbol of the parrot, which may have possessed some private meaning for the artist, remained a constant motif in this search.

“
Je suis très curieux. *I am very curious.*
dès qu'une technique nouvelle *I try a new technique*
m'apparait, je la mets à l'essai. *as soon as I discover it.*
Si elle convient à mon mode *If it suits my mode of creation,*
de création, je la prends. *I incorporate it.*
”

ZAO WOU-KI

■λ31

ZAO WOU KI (1920-2013) ET DOMINIQUE HIDEUX

Mosaïque

transposition d'une aquarelle sans titre datée ca. 1980
et mesurant 19,5 x 74 cm. de Zao Wou-Ki, réalisée par le mosaïste
Dominique Hideux avec l'accord de l'artiste. Reproduction
de la signature par le mosaïste et datée 'ZAO 84' (en bas à droite)
mortier, pierres, pâtes de verre, support en métal
192 x 760 cm.
Réalisée en 1984

transposition of an untitled watercolour dated ca. 1980
and measuring 19.5 x 74 cm. by Zao Wou-Ki, executed by mosaicist
Dominique Hideux with the artist's approval. Reproduction
of the signature by the mosaicist and dated 'ZAO 84' (lower right)
mortar, stone, molten glass, metallic support
75¾ x 299¼ in.
Executed in 1984

€1,000,000-2,000,000
US\$1,200,000-2,400,000
£920,000-1,800,000

PROVENANCE:

Commissionné par Paul Haim
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

J. Leymarie, *Zao Wou-Ki*, Paris, 1986, No. 575 (illustré p. 355).
Zao Wou-Ki, catalogue d'exposition, Fondation Gianada,
Martigny, 2016 (illustré en couleurs p. 156).

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée
par la Fondation Zao Wou-Ki.





fig.1. Zao Wou-Ki et Paul Haim devant *Mosaïque*.
©Photo : Archives Paul Haim, 2020.



En 1984, les exceptionnels tableaux grand format de Zao Wou-Ki sont exposés à la Galerie de France. Dans l'introduction du catalogue d'exposition, l'historien de l'art Georges Duby souligne inévitablement le lien entre la référence de l'artiste aux paysages chinois et l'immersion totale du spectateur dans la nature : « En phase avec la vocation première de la peinture chinoise, Zao Wou-Ki nous invite à réveiller, à travers la nature, notre véritable sensibilité face aux rivières qui coulent, aux montagnes qui s'élèvent, ou au milieu d'un jardin, hôte d'une multitude de microcosmes effervescents. » Quelle meilleure façon de mettre à l'honneur les merveilles et la magie d'un jardin qu'avec une œuvre de Zao Wou-Ki ? Cette mosaïque à couper le souffle, au cœur du jardin de Paul Haim, ne se contente pas de refléter fidèlement le caractère paisible de la nature environnante, mais ouvre également une porte sur un univers parallèle dans lequel la terre et le cosmos se côtoient.

Commandée directement à l'artiste par Paul Haim, cette œuvre est la première du genre pour Zao Wou-Ki. L'artiste a collaboré avec le mosaïste Dominique Hideux pour créer une œuvre monumentale de plus de 750 centimètres de long. Basée sur une aquarelle préexistante, un médium dans lequel le peintre excelle et qu'il utilise parfois comme objet d'étude pour ses tableaux, cette mosaïque dévoile l'univers de l'artiste, reproduisant la même énergie et le même flux naturel des lignes et de la profondeur des couleurs. Là où Zao Wou-Ki utilise habituellement des empâtements à l'huile pour donner du relief à ses peintures, ici, Zao et Hideux jouent avec l'épaisseur de différents carreaux de verre, ainsi qu'avec une variété de couleurs appliquées pièce par pièce,

pour transmettre une impression de volume, de profondeur et de dynamisme tridimensionnel. De plus, la disposition en diagonale, au milieu d'un foisonnement d'éclaboussures de couleurs en effervescence le long des bords et dans les coins, crée une image sans limite dans laquelle les éléments du jardin — bambous, feuillages, herbe et sol — se fondent tout naturellement avec la mosaïque. La composition invite le spectateur au voyage, non seulement avec ses yeux, mais aussi avec tous ses sens.

Lorsqu'elle prend vie dans le jardin de Paul Haim en 1985, cette œuvre monumentale, un projet de mosaïque inédit pour Zao Wou-Ki, incarne un choix cohérent de collaboration dans la carrière du maître. Riche de ses différents partenariats avec des artistes, des imprimeurs, des poètes, Zao Wou-Ki explore un nouveau mode d'expression, tout en conservant une esthétique et un langage visuel qui lui sont propres. Ce nouveau support lui permet en outre d'exploiter un très grand format, qui lui est familier, relancé au début des années 1980 avec de multiples triptyques monumentaux, notamment son plus grand triptyque de 10 mètres de long pour le Raffles City Complex d'I M Pei à Singapour et son Triptyque 1987-1988 de 5 mètres de long.

En cette nouvelle décennie des années 1980, Zao Wou-Ki repousse en effet de nouvelles limites : son retour à l'encre et au papier après le décès de sa seconde épouse au début des années 1970 éveille son besoin d'incorporer plus de fluidité dans sa peinture. Ses huiles se diluent et s'enfoncent dans la toile pour créer des compositions fluides, qui ne sont plus

fig.2. Zao Wou-Ki,
Triptyque 1987-1988.
Vendue à Christie's Hong Kong, 25 mai 2019.
© Christie's Hong Kong / Adagp, Paris, 2020



centrées. Les années 1980 sont également marquées par les multiples voyages de Zao en Chine, notamment à l'école des Beaux-Arts de Hangzhou, dans laquelle il est convié à enseigner.

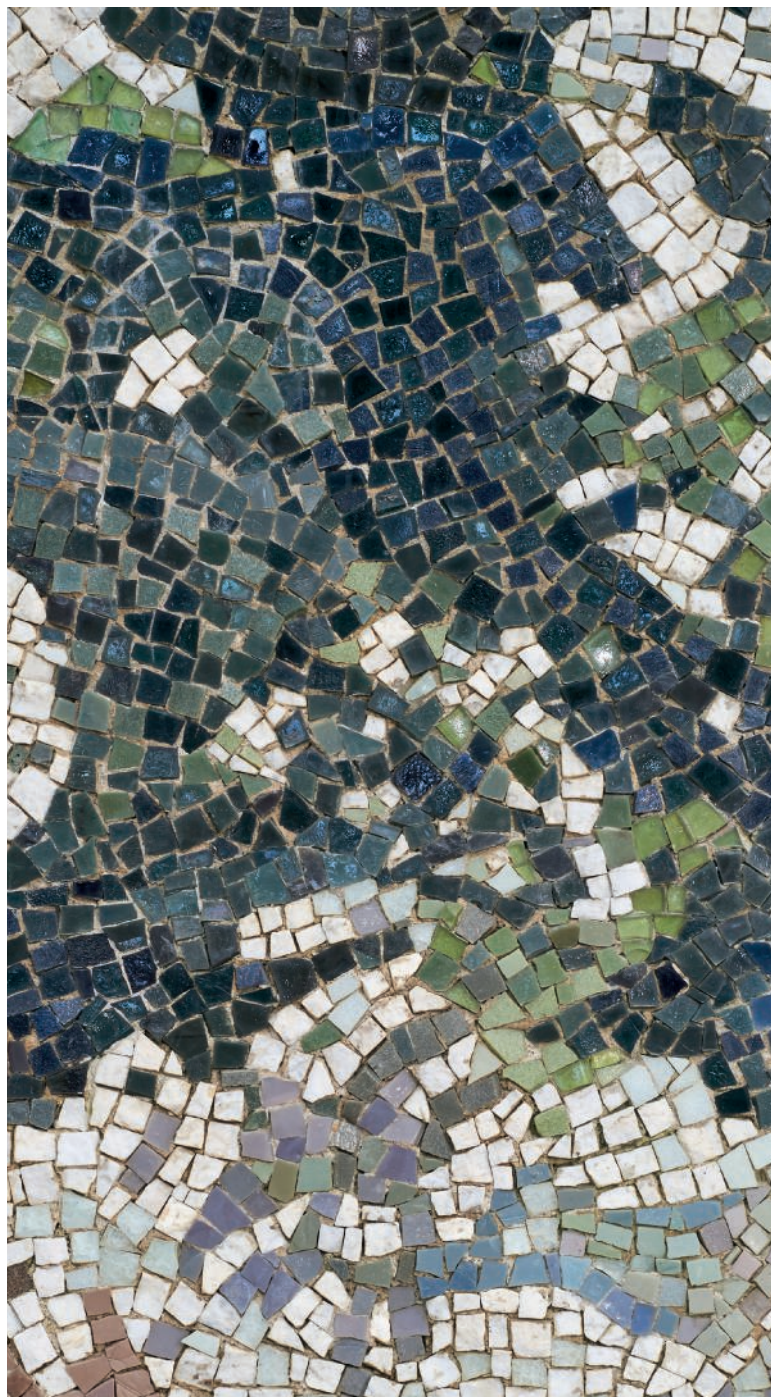
Née au cœur de cette émulation créative, la mosaïque de Zao Wou-Ki nous invite à découvrir en une seule œuvre la transition de l'artiste vers de nouveaux modes d'expression, tout en préservant son identité artistique : l'aspect monumental contraste avec la légèreté de la touche de l'artiste, l'art et la nature ne font qu'un, et l'invisible devient visible, carreau après carreau.

In 1984, Zao Wou-Ki's exceptional large format paintings were exhibited at the Galerie de France. In the catalogue introduction, art historian Georges Duby inevitably emphasized the connection between the artist's reference to Chinese landscapes and the viewer's full immersion into Nature: "Aligned with Chinese painting's main vocation, Zao Wou-Ki invites us to relive through nature our true felt sensitivity in front of flowing rivers, rising mountains, or in the midst of a garden, host of a multitude of effervescent microcosms." What better way to enhance a garden's magical wonders than with a work by Zao Wou-Ki? This breath-taking mosaic in Paul Haim's garden marvellously acts not only as a mirror for the peaceful nature surrounding it, but also as an open door into a parallel universe where earthly matter meets with the cosmos.

Commissioned directly to the artist by Paul Haim, this work is the first of its kind for Zao Wou-Ki. The artist collaborated with mosaic artist Dominique Hideux to create a monumental work, over 750 meters long. Based on a pre-existing watercolour, a medium the artist particularly excelled at and sometimes used as studies for his paintings, this mosaic provides an enlarged window into the artist's universe, replicating the same energy and natural flow of the lines and depth of colours. Where Zao Wou-Ki usually uses oil impasto to create dimensionality in his paintings, here, Zao and Hideux were able to play with the thickness of different glass tiles, as well as with a variety of colours applied piece by piece, to communicate a sense of three-dimensional volume, depth and dynamism. Furthermore, the diagonal composition, surrounded by a multitude of effervescent splashes of colour along the edges and in the corners, creates a boundless picture, where garden elements -bamboos, foliage, grass, and soil- naturally become one with the mosaic. The viewer is invited to travel into the composition, not only with his eyes, but with all of his other physical senses.

By the time this monumental work was installed in Paul Haim's garden in 1985, this mosaic project, a first for Zao Wou-Ki, represented a coherent choice of collaboration in the artist's career. Familiar with artist partnerships, from printers as early as the 1950s to poets, this provided an opportunity for Zao Wou-Ki to explore a new method of expression, while maintaining his own visual aesthetic and language. This new medium further allowed him to employ a very large format, which he was already familiar with, revived in the early 1980s, with multiple monumental triptychs, in particular his largest 10 meter-long triptych for I M Pei's Raffles City Complex in Singapore and his 5 meter-long Triptyque 1987-1988.

In this new decade of the 1980s, Zao Wou-Ki is indeed pushing new limits: his return to ink and paper after his second wife's death in the early 1970s provides him with a need to



Lot 31 (détail)

incorporate more fluidity in his painting. His oils become more diluted and sink into the canvas to create flowing compositions, no longer centrally focused. The 1980s also marks Zao's multiple trips to China, in particular to the Hangzhou school of Fine Arts, where he is invited to teach.

Created in the midst of such creative stimulation, Zao Wou-Ki's mosaic allows us to witness in one single work the artist's transition toward new ways of expressions, while preserving his artistic identity: monumentality contrasts with lightness of the artist's touch, Art and Nature merge as one, and the invisible is made visible, tile by tile.







“

La forme se dessine toute
seule en fonction de cet espace
qui fabrique sa demeure
à la façon d'un animal
qui sécrète sa coquille.
Comme cet animal,
je suis un architecte du vide.

*The form draws itself
according to this space
building its home
as an animal
secreting its shell.
Like this animal, I am
an architect of the void.*

”

EDUARDO CHILLIDA

■ λ32

EDUARDO CHILLIDA (1924-2002)

Mural G-336

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite) ;
titré et daté "Mural III", 1999' (sur la plaque)
béton réfractaire et oxyde de cuivre
270 x 225 cm.
Réalisé en 1999

signed with the artist's monogram (lower right);
titled and dated "Mural III", 1999' (on the plate)
refractory concrete and copper oxide
106¼ x 88½ in.
Executed in 1999

€400,000-600,000
US\$480,000-710,000
£370,000-550,000

PROVENANCE:

Galerie Lelong, Paris
Paul Haim (acquis auprès de celle-ci)
Puis par descendance au propriétaire actuel

EXPOSITION:

Paris, Galerie Lelong, *Chillida: murales*, juin-juillet 1999
(illustré en couleurs p. 13 ; des vues d'atelier illustrées en couleurs pp. 2,18
et en dernière de couverture ; une vue d'exposition illustrée en couleurs p. 7).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives
de la Fondation Chillida sous le No. 1.999.008.



fig.1.

fig.1. Eduardo Chillida, travaillant dans les ateliers de la galerie Lelong, Grasse, 2000. © Galerie Lelong / Zabalaga-Leku, Adagp, Paris 2020.

C'est au détour d'un chemin de traverse, pénétrant toujours un peu plus dans ce jardin secret patiemment élaboré par Paul Haim et Gilbert Carty, que l'on découvre *Mural G-336* d'Eduardo Chillida. Comme pour toutes les œuvres les plus impressionnantes de sa collection, Paul Haim avec la complicité de Jeannette Leroy a choisi de les immerger dans la nature, offrant un jeu de révélations où l'art se dévoile au hasard de la végétation. Placé en bordure d'un bassin entouré d'arbres et de bambous, la première vision qui s'offre à nous en découvrant *Mural G-336* est une perception multiple où s'imbriquent les éléments graphiques de l'œuvre, les entrelacs des arbres et ses reflets mouvants dans l'eau.

Paul Haim a parfaitement compris le travail de Chillida et son attachement à la question de l'environnement de ses œuvres. En effet, tout comme pour ses célèbres *Peine del Viento* qui font face à la mer à San Sebastian, *Mural G-336* prend toute son ampleur, confronté à l'espace naturel qui l'entoure, jouant avec les reflets changeant de l'étendue d'eau qu'il surplombe, créant un double mouvant et sans cesse renouvelé. Il s'en dégage une harmonie totale avec l'espace qu'il habite, un équilibre subtil entre le jardin et l'œuvre elle-même. Paul Haim était très sensible à cet accord et a rapporté de ses nombreux voyages au Japon un goût tout particulier pour les jardins des temples qu'il donnait en exemple à Gilbert Carty, le gardien de la Petite Escalère.

Entreprise lors de la dernière partie de son œuvre, la série des *Murales* représente un corps restreint et rare de seulement seize reliefs muraux réalisés par Chillida. *Mural G-336* est à ce titre un superbe exemple de cet achèvement dans les recherches que le sculpteur a menées tout au long de sa vie autour de la dialectique du plein et du vide. « C'est une

dialectique très directe : le vide ne peut pas exister séparément, il ne peut pas vivre sans le plein et vice versa. » explique-t-il. En effet, par le jeu du contraste entre le tracé noir et les vides laissés blancs, Chillida articule l'espace de l'œuvre et crée une aspiration, une attraction pour cette composition toute à la fois monumentale et aérienne. Ici, l'artiste trouve le point de rencontre entre la technique de sculpture spécifique élaborée à partir de terre cuite – les *Oxido* – dont certaines parties sont enduites d'oxydes de fer avant la cuisson et les compositions architecturées des *Gravitaciones*, ces assemblages de papiers découpés qui reposent sur des jeux subtils d'équilibres et d'interpénétrations. Ainsi, *Mural G-336* synthétise la formidable faculté de l'artiste à élaborer des compositions simples et épurées où l'espace naît de la confrontation entre ses idéogrammes noirs qui animent les vides de la surface laissés vierges tout en explorant sans cesse les possibilités offertes par la matière. « L'œuvre de Chillida est marquée par le matériau, son amour ainsi que son profond respect pour celui-ci. Il travaille la poétique de la matière, à l'écoute de son comportement, attentif à son essence et instaurant une communication directe avec elle. » analyse notamment Nausica Sanchez. En imprégnant la surface d'oxydes de fer, Chillida ne peint pas mais ajoute une profondeur à cette dernière et c'est l'épreuve du feu, de la cuisson, qui vient donner un souffle supplémentaire à la puissance du tracé, par ses subtiles variations, ses aléas cuivrés, qui lui confèrent une beauté intemporelle. Fruit d'une remise en cause permanente de son œuvre, *Mural G-336* constitue ainsi un aboutissement pour cet insatiable explorateur de la forme et de la matière qu'était Chillida : « Dès que je me sens sûr, dès que j'ai déjà fait, je laisse tomber. Je n'ai jamais cru à cette idée qu'il fallait apprendre une chose pour arriver à la faire. ».







fig.2.

By wandering down a side path and venturing even further into this secret garden, so patiently built by Paul Haim and Gilbert Carty, you'll stumble upon *Mural G-336* by Eduardo Chillida. As with all of the most impressive works in the collection, Paul Haim, with help from Jeannette Leroy, chose to surround this piece with nature, thereby creating a series of revelatory moments where the visitor gradually sees more and more of the art through the vegetation. Located at the edge of a pond surrounded by trees and bamboo, *Mural G-336* offers a multifaceted first impression in which the graphic elements of the sculpture, the overlapping tree branches and the shimmering reflections captured in the water all blend together.

Paul Haim fully understood Chillida's work and the importance the artist placed on his sculptures' environments. In fact, just like the famous *Peine del Viento*, which looks out over the sea in San Sebastian, *Mural G-336* takes on its full meaning when viewed in conjunction with the natural setting that surrounds it. The piece interacts with the ever-changing reflections in the pond it overlooks, creating a shimmering and constantly renewed double. The overall impression is one of complete harmony with the space it inhabits, a subtle balance between the garden and the sculpture itself. Paul Haim was acutely aware of this relationship. Through his many trips to the country, he developed a special affinity for Japan's garden temples, and asked Gilbert Carty, the caretaker for *La Petite Escalère*, to recreate their design.

Completed during the last half of his career, the Mural series represents a rare and limited body of only sixteen relief murals produced by Chillida. *Mural G-336* symbolises the pinnacle of the sculptor's lifelong exploration of the dialectic between positive and negative space. "It's a very direct dialectic. Negative space cannot exist on its own: it cannot live without positive space, and vice versa," he explains. Indeed, by creating a contrast between the black outline and the white negative space, Chillida outlines the sculpture's space and draws the viewer in towards this simultaneously monumental and ethereal composition. The artist has found the balancing point between a special sculptural technique using ceramics – as in the *Oxido* series – parts of which are layered with iron oxide before firing, and the architectural compositions of *Gravitaciones*, work made from layers of cut paper that feature subtly balanced and interconnected elements. *Mural G-336* synthesises the artist's

magnificent ability to create simple, pared-down compositions where space is created from the confrontation between his black ideograms, which enliven the negative space of the empty surface, while also constantly exploring the medium's possibilities. "Chillida's work is characterised by his love and profound respect for the medium. He reveals the poetry within the medium, pays attention to how it behaves, observes its essence, and establishes direct communication with it," says Nausica Sanchez in her analysis. In coating the surface with iron oxide, Chillida was not painting, but adding depth to the surface. The action of the fire breathed even more life into his powerful lines by creating subtle variations and unplanned copper hues, all of which result in a piece of timeless beauty. The product of a constant effort to re-examine his art, *Mural G-336* represents a crowning achievement for Chillida, an insatiable explorer of shape and medium. "As soon as I'm sure, whenever I've done it already, I give up. I never believed in the saying that you have to learn how to do something before you can do it."



fig.3

fig. 2. Exposition Murales a la galerie Lelong, Paris, juin 1999.
© Galerie Lelong / Zabalaga-Leku, Adagp, Paris, 2020.

fig. 3. Eduardo Chillida, travaillant dans les ateliers de la galerie Lelong, Grasse, 1999.
© Galerie Lelong / Zabalaga-Leku, Adagp, Paris, 2019.





“

Si habile soit-elle – comme
une libellule – la main de Cárdenas
pour notre bonheur en reste,
à ce stade, hautement privilégiée.

Voici jailli de ses doigts
le grand totem en fleurs qui,
mieux qu'un saxophone
cambre la taille des belles

*As skilled as it is – like
a ladybug – Cardenas' hand
wishfully remains to this stage
highly privileged. Here is
the tall blooming totem bursting
out of his fingers, which arches
the size of its beauties
better than a saxophone.*

”

ANDRÉ BRETON

■ λ33

AGUSTÍN CÁRDENAS (1927-2001)

Le repos

signé du monogramme de l'artiste, numéroté et avec
le cachet du fondeur 'CA 2/5 FONDERIA BRUSTOI IN VERONA' (à l'arrière)
bronze à patine noire
118 x 188 x 115 cm.

Conçue en 1975 et réalisée en 1997, cette œuvre porte
le numéro deux d'une édition de cinq exemplaires

signed with the artist monogram, numbered and
with the foundry stamp 'CC 2/5 FONDERIA BRUSTOI IN VERONA'
(on the reverse)

bronze with black patina
46½ x 74 x 45¼ in.

Conceived in 1975 and executed in 1997,
this work is number two from an edition of five

€100,000-150,000
US\$120,000-180,000
£91,000-140,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance auprès du propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

A. Cárdenas, A. Zillioto, *Cárdenas: Sculpture: 1947-1997*,
Milan, 1997, No. 33 (illustré pp. 103-104 et un détail illustré p. 105).

L'authenticité de cette œuvre à été confirmée
par Monsieur André Bouba Cárdenas.







■ 34

ISAMU NOGUCHI (1904-1988)

Banc

travertin romain
55 x 200 x 125 cm.

Réalisée en 1966, cette œuvre est une variante de *Bench* situé à la Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York.

roman travertine
21 $\frac{1}{8}$ x 78 $\frac{3}{4}$ x 49 $\frac{1}{4}$ in.

Executed in 1966, this work is a variant of *Bench* in the collection of The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York.

€200,000-300,000
US\$240,000-350,000
£190,000-270,000

PROVENANCE:

Collection Erminio Cidonio, Italie (don de l'artiste)
Collection Paolo Cidonio, Italie (par descendance)
Paul Haim (acquis auprès de celui-ci)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

M. Friedman, *Noguchi's Imaginary Landscapes*, catalogue d'exposition, Walker Art Center, Minneapolis, 1978, fig. 4.
I. Clurman, Irene, *Rocky Mountain News Now*, "The Struggle to Exhibit an Art Spirit Like Noguchi.", 1978, p. 2.
A. Altman, *Detroit Free Press*, "Noguchi is Still the Talk of the Town.", avril 1979, No. B3.
Detroit Free Press "Noguchi dines at the Art Institute, but of course.", avril 1979.

Musée Noguchi, situé dans le Queens, New York.
© Florence C via Yelp / Adagp, Paris, 2020.

D. Botnick et N. Grove, *The Sculpture of Isamu Noguchi, 1924-1979: A Catalogue*, New York et Londres, 1980, No. 1-625.

T. Robert, *Architectural Digest* 44, "Artist's Dialogue: Isamu Noguchi.", octobre 1987, pp. 72, 76, 81, 83, 86.

S. Greenspan, "The 11 Most Uncomfortable Chairs." HG, janvier 1989.

T. Threlfall, *Isamu Noguchi: Aspects of a Sculptor's Practice*, Sussex, 1991.

Promenade, "Isamu Noguchi Garden Museum", 1991-1992, p. 200.

Art Trek: Queens Council on the Arts, "Isamu Noguchi Garden Museum", 1996, p. 29.

Japan Society Newsletter 45, "Isamu Noguchi Garden Museum.", juillet-août 1997, No. 1, p. 8.

C. Sterling, *Where a Soul's at Ease: Gardens, Museums, and the Urban Fabric*, 1999, Sculpture 18, No. 8, p. 43.

L. Jansen, *Stone in America* 112, "Temporal, Yet Timeless.", juin 1999, No. 5, pp. 22-25.

L. Matte, *American Way*, "Layover Escape.", novembre 2000, p. 58.

J. Eisenbrand, K. V. Posch et A. Von Vegesack, *Isamu Noguchi: Sculptural Design*, Weil am Rhein, 2002.

J. McElheny, *ArtForum*, "Useful Noguchi." novembre 2004, pp. 176-179.

Cette œuvre est enregistrée aux archives de la Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York sous le numéro 588.01.

“

L'art de la pierre
dans un jardin japonais
est celui du placement.
Son idéal ne dévie pas
de celui de la nature.

*The art of stone
in a Japanese garden
is that of placement.
Its ideal does not deviate
from that of nature.*

”

ISAMU NOGUCHI







“

Toute œuvre d'art est soit
une activité de formes occupant
l'espace, ou un espace
ayant été vidé, désoccupé.
Dans toute occupation formelle,
l'espace en conjonction avec
le temps de la réalité, produit
la tendance expressive...

*Every work of art is either
an activity of forms occupying
a space, or it is space that has been
emptied, disoccupied.
In every formal occupation,
the space in conjunction with
the time of reality produces
the expressive tendency...*

”

JORGE OTEIZA

■ λ35

JORGE OTEIZA (1908-2003)

*Round circulation with signs
in the Basque landscape/orreaga*

acier corten soudé
420 x 376 x 320 cm.
Réalisée en 2001, cette oeuvre est unique

welded corten steel
165% x 148 x 126 in.
Executed in 2001, this work is unique

€150,000-200,000
US\$180,000-240,000
£140,000-180,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

T. Badiola, *Oteiza catalogue raisonné of sculpture*, Donostia-San Sebastian,
2016, No. CRJO 8.1.30.00 (illustré en couleurs p. 801).



Paul Haim et Jorge Oteiza lors de l'installation de la sculpture
à La Petite Escalère, été 2001.







■ λ36

ANTHONY CARO (1924-2013)

Rain dance

acier soudé
160 x 180 x 90 cm.
Réalisé en 1986-1989

welded steel
63 x 70 $\frac{7}{8}$ x 35 $\frac{3}{8}$ in.
Executed in 1986-1989

€100,000-150,000
US\$120,000-180,000
£90,000-130,000

PROVENANCE:

André Emmerich Gallery, New York
Paul Haim (acquis auprès de celle-ci)
Puis par descendance au propriétaire actuel

EXPOSITION:

New York, André Emmerich Gallery, *Anthony Caro: new sculpture*,
mai-juin 1989, No. 6 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition).

BIBLIOGRAPHIE:

D. Blume, *Anthony Caro. Catalogue Raisonné Vol.VII.*
Cologne, 1989, p. 98, No. 1925 (illustré p. 99).





■ λ•37

ÉTIENNE MARTIN
(1913-1995)

La nuit Nina

numéroté '9/9' (en bas); avec le cachet du fondeur
'FONDERIA BONVICINI VERONA ITALIA' (en bas à l'arrière)
bronze à patine brune
135 x 74 x 52 cm.
Réalisée en 1951, cette œuvre porte le numéro neuf
d'une édition de neuf exemplaires

numbered '9/9' (in the bottom); with the foundry stamp
'FONDERIA BONVICINI VERONA ITALIA' (on the reverse's bottom)
bronze with brown patina
53½ x 29½ x 20½ in.
Executed in 1951, this work is number nine from an edition of nine

€15,000-20,000
US\$18,000-24,000
£14,000-18,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

EXPOSITION:

Amsterdam, Stedelijk Museum (décembre-janvier); Eindhoven,
Stedelijk van Abbe-Museum (février-mars), *Etienne-Martin*,
1963-1964, No. 10 (un autre exemplaire exposé).

BIBLIOGRAPHIE:

Sammlung Gunter Sachs, catalogue d'exposition,
Modern Art Museum, Munich, 1967 (un autre exemplaire illustré).
D. Le Buhan, *Les demeures-mémoires d'Etienne-Martin*,
Paris, 1982, No. 2, p. 110 (un autre exemplaire illustré p. 75).
M. Ragon, *Etienne-Martin*, Bruxelles, 1970.

Nous remercions les héritiers d'Étienne Martin pour les informations
qu'ils ont eu la gentillesse de nous confirmer sur les œuvres.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve





■-38

MARK DI SUVERO (NÉ EN 1933)

Château noir

acier soudé; en deux parties
115 x 75 x 63 cm.
Réalisé en 1989

welded steel; in two parts
45¼ x 29½ x 24¾ in.
Executed in 1989

€40,000-60,000
US\$48,000-71,000
£37,000-54,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

EXPOSITION:

Valence, Musée de Valence, *Mark di Suvero, Valence*, mai-septembre 1990, p. 151 (illustré au catalogue d'exposition pp. 90-91).
Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, *Mark di Suvero: rétrospective 1959-1991*, juin-septembre 1991, p. 142, No. 76 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 118).
Valence, IVAM Centro Julio Gonzalez, *Mark di Suvero*, décembre 1994-mars 1995 (illustré au catalogue d'exposition p. 60).

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de Mark di Suvero, New York, sous le No. 89.24.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve



Mark di Suvero avec *Château Noir*.
© Photo : Archives Paul Haim, 2020.





■ λ•39

ZIGOR (NÉ EN 1948)

Bigote VIII

signé du monogramme de l'artiste et avec le cachet du fondeur 'Gonzales Irun'
(en bas)

bronze à patine brun vert
212 x 184 x 62 cm.
Réalisé vers 1998

signed with the artist's monogram and with the foundry stamp 'Gonzales Irun'
(at the bottom)
bronze with brown green patina
83½ x 72½ x 24¾ in.
Executed in 1998

€25,000-35,000
US\$30,000-41,000
£23,000-31,000

PROVENANCE:

Paul Haim (acquis directement auprès de l'artiste)
Puis par descendance au propriétaire actuel

Cette œuvre est référencée sur le site officiel de l'artiste :
<https://www.zigor-art.com/en/les-oeuvres/monumentale/>

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve

“

Lorsque je vis pour la première fois le travail de Zigor, dans son atelier de Biarritz, je fus frappé par la sensualité des formes et des volumes. Petit à petit, c'est le matériau lui-même qui m'apparut sensuel et voluptueux.

When I first saw Zigor's work, in his Biarritz studio, the sensual character of the shapes and volumes struck me. Progressively, the material itself appeared sensual and voluptuous to me.

”

PAUL HAIM





■ λ•40

ÉTIENNE MARTIN (1913-1995)

Nuit ouvrante

signé et numéroté 'ÉTIENNE MARTIN 6/9' (en bas sur un côté);
avec le cachet du fondeur 'Fonderia Bonvincini Verona Italy' (en bas à l'arrière)
bronze à patine brune; en trois parties
72 x 106 x 80 cm.
Conçue en 1948 et réalisée vers 1960-1965, cette œuvre
porte le numéro six d'une édition de neuf exemplaires

signed and numbered 'ÉTIENNE MARTIN 6/9' (on a side's bottom);
and with the foundry stamp 'Fonderia Bonvincini Verona Italy'
(on the bottom's reverse)
bronze with brown patina; in three parts
28¾ x 41¾ x 31½ in.
Conceived in 1948 and executed *circa* 1960-1965, this work is number six from
an edition of nine

€15,000-20,000
US\$18,000-24,000
£14,000-18,000

Ce lot sera vendu sans prix de réserve
This lot will be offered without reserve

PROVENANCE:
Galerie Michel Couturier, Paris
Paul Haim (acquis auprès de celle-ci)
Puis par descendance au propriétaire actuel

EXPOSITION:
Amsterdam, Stedelijk Museum (décembre-janvier); Eindhoven,
Stedelijk van Abbe-Museum (février-mars), *Etienne-Martin*,
1963-1964, No. 8 (illustré au catalogue d'exposition).

BIBLIOGRAPHIE:
D. Le Buhan, *Les demeures-mémoires d'Etienne-Martin*, Paris, 1982,
No. 1, p. 110 (un exemplaire en plâtre illustré p. 73).
M. Ragon, *Étienne-Martin*, Bruxelles, 1970, No. 35, p. 101 (illustré pp.41-43).

Nous remercions les héritiers d'Étienne Martin pour les informations
qu'ils ont eu la gentillesse de nous confirmer sur les œuvres.









Des pommes de pin, depuis la préhistoire
jusqu'à la fin du monde, jamais
on ne cessera d'en trouver, au sol,
dans les forêts. Ces deux tonnes de fonte,
l'artiste les a voulues intemporelles.
Sont-elles une météorite façonnée par mille
ans de tourbillons dans l'atmosphère ?
Ou le fruit tombé d'un arbre démesuré ébranlé
au cours d'un combat titanesque entre deux
diplodocus du jurassique supérieur ?

■λ41

JAUME PLENSA (NÉ EN 1955)

451

fonte fer
190 x 195 x 197 cm.
Réalisée en 1988, cette œuvre est unique

casted iron
74¾ x 76¾ x 77½ in.
Executed in 1988, this work is unique

€100,000-150,000
US\$120,000-180,000
£92,000-140,000

PROVENANCE:
Galerie Carlos Tache, Barcelone
Pau Haim (acquis auprès de celle-ci en 1988)
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:
Jaume Plensa. Chaos-Saliva, catalogue d'exposition,
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2000.
Jardin Miroir (jardin : G. Carty ; photos : J. Leroy ; maquette et textes :
J. CHaumont ; préface Paul Haim), Montargis, 2001.
La Petit Escalère, Jardin de Sculptures, Saint Laurent-de-Gosse, 2011.

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par l'atelier de l'artiste.



*Since prehistory until the end of the world,
one will always find pine cones,
on the ground, in the forests.
The artist has wanted these two tons
of cast iron to be timeless. A meteorite
made from spinning a thousand years into
the atmosphere? Or the fruit of a giant tree
fallen during a the gargantuan fight of two
diplodocus from the Upper Jurassic?*

//

JACQUELINE CHAUMONT



L'ancien hôpital Laennec, 40, rue de Sèvres : entre histoire, art et création

Kering est heureux d'ouvrir au public les portes de ce joyau architectural qui fait partie de l'histoire de Paris et connaît aujourd'hui une nouvelle vie. Les expositions temporaires qui y sont présentées répondent à sa vocation patrimoniale et créative.

Connu pour avoir abrité l'hôpital Laennec jusqu'en 2000, le 40, rue de Sèvres a ensuite été l'objet d'un vaste projet de réhabilitation et de conséquents travaux d'aménagement.

Il accueille depuis 2016 le siège de Kering et de la Maison Balenciaga. Le Groupe a apporté son concours actif à la renaissance du lieu et à la réorientation de son usage dans le plus grand respect de sa qualité esthétique et de sa dimension historique.

Ce lieu fut dédié au soin des plus démunis dès 1634. Hospice dit « des Incurables », il devient l'hôpital Laennec en 1878 et le restera jusqu'en 2000. Le style du bâtiment s'inscrit dans la lignée des grands hospices parisiens tels que les Invalides ou la Salpêtrière, tout en s'en distinguant par sa sobriété.

Soumis aux exigences de la pratique hospitalière, ce chef-d'œuvre avait subi de nombreuses atteintes à son apparence originelle. Au début du XXI^e siècle, l'État ayant cédé l'ensemble du site en vue de financer la construction de l'hôpital européen Georges-Pompidou, un considérable projet de réhabilitation est mis en œuvre afin de retrouver et revaloriser les constructions datant des XVII^e et XVIII^e siècles.

Le défi était d'une immense complexité : remettre en valeur les lieux sans en trahir l'esprit, retrouver leur beauté originelle sans gommer l'histoire longue et riche qui les a vus évoluer pendant près de quatre siècles. Et cela, dans le respect des espaces classés ou inscrits, comme la chapelle édifée sous Louis XIII.

Ouvert au public chaque année à l'occasion des Journées du patrimoine, le 40, rue de Sèvres accueille des expositions temporaires illustrant l'énergie créative et la dimension patrimoniale de ce site insolite en plein cœur de Paris.

L'architecture unique et chargée d'histoire du lieu devient ainsi l'écrin éphémère de la fabuleuse collection Paul Haim, du 15 au 22 octobre 2020.



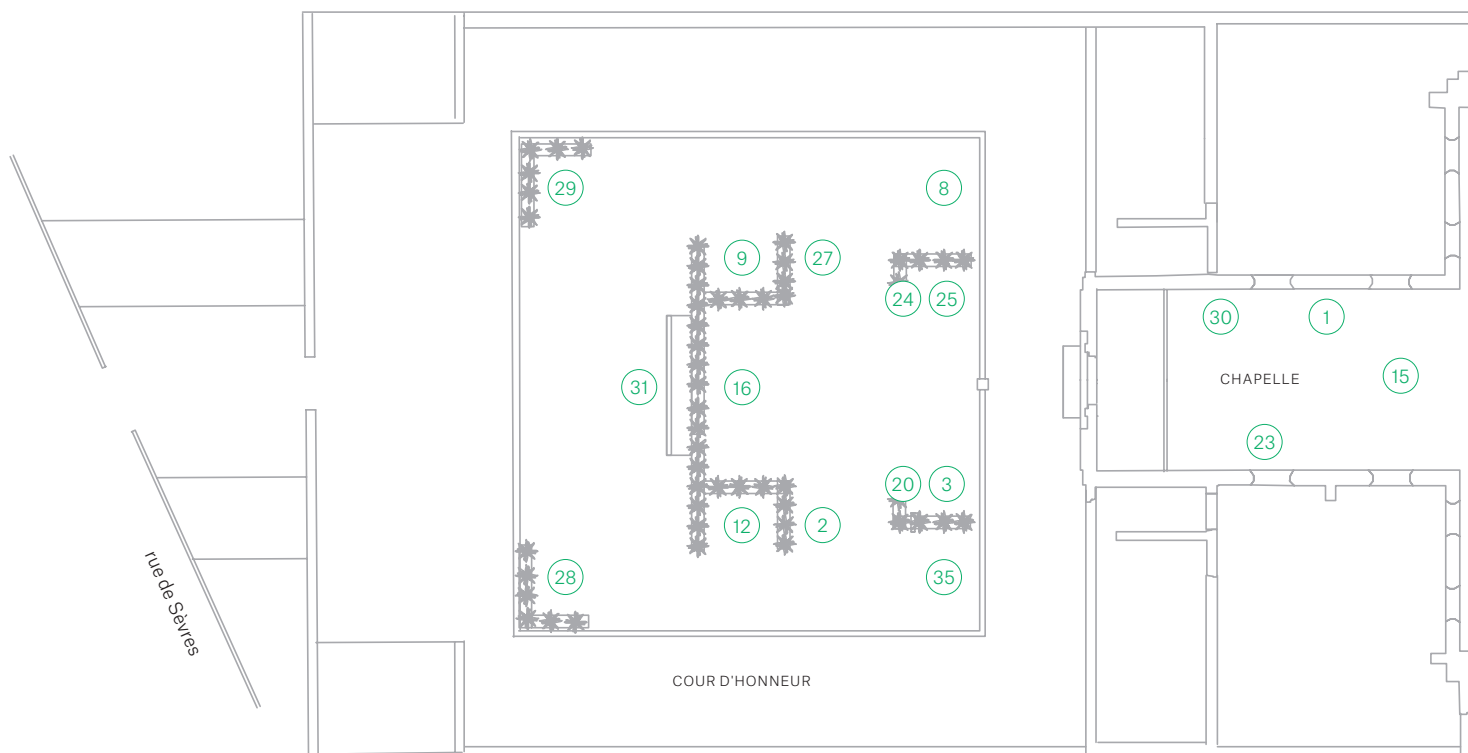
©BIU Santé (Paris). ©Thierry Depagne. ©Maud Rémy-Lonvis. ©Léon et Lévy / Roger-Viollet. ©Pierre Emonts / Musée Carnavalet / Roger-Viollet.

K E R I N G



PARCOURS DE L'EXPOSITION

L'exposition des œuvres est organisée dans l'enceinte de l'ancien hôpital Laennec, siège social de Kering et de la Maison Balenciaga, du 15 au 22 octobre 2020. Consultez les horaires et modalités de visite en page 5 de ce catalogue.



① JOAN MIRÓ (1893-1983)
ET HEIDI MELANO
(1929-2014)
Femme et oiseau

② FERNAND LÉGER
(1881-1955)
Le Jardin d'enfants

③ AGUSTÍN CÁRDENAS
(1927-2001)
Composition

④ ANTOINE PONCET
Cororéal

⑤ NIKI DE SAINT PHALLE
(1930-2002)
*La femme et L'oiseau
fontaine*

⑥ D'APRÈS FERNAND
LÉGER (1881-1955)
Les Femmes au perroquet

⑦ JEAN-PIERRE
RAYNAUD (NÉ EN 1939)
Autoportrait

⑧ JORGE OTEIZA
(1908-2003)
Open construction

⑨ JACQUES
H. GAINSBURY
(NÉ EN 1941)
Ode to consumerism

⑩ MARK DI SUVERO
(NÉ EN 1933)
Tumbleweed II (Joint)

⑪ ANTOINE PONCET
(NÉ EN 1928)
Fugue-Fougue

⑫ ALEXANDER CALDER
(1898-1976)
Gouvernails rouges

⑬ FERNAND LÉGER
(1881-1955)
*La Fleur polychrome
(le Tournesol)*

⑭ ÉTIENNE MARTIN
(1913-1995)
Le cri

⑮ JOAN MIRÓ (1893-1983)
Conque

⑯ MATTA (1911-2002)
Eramen

⑰ JOAN MIRÓ (1893-1983)
La Caresse d'un oiseau

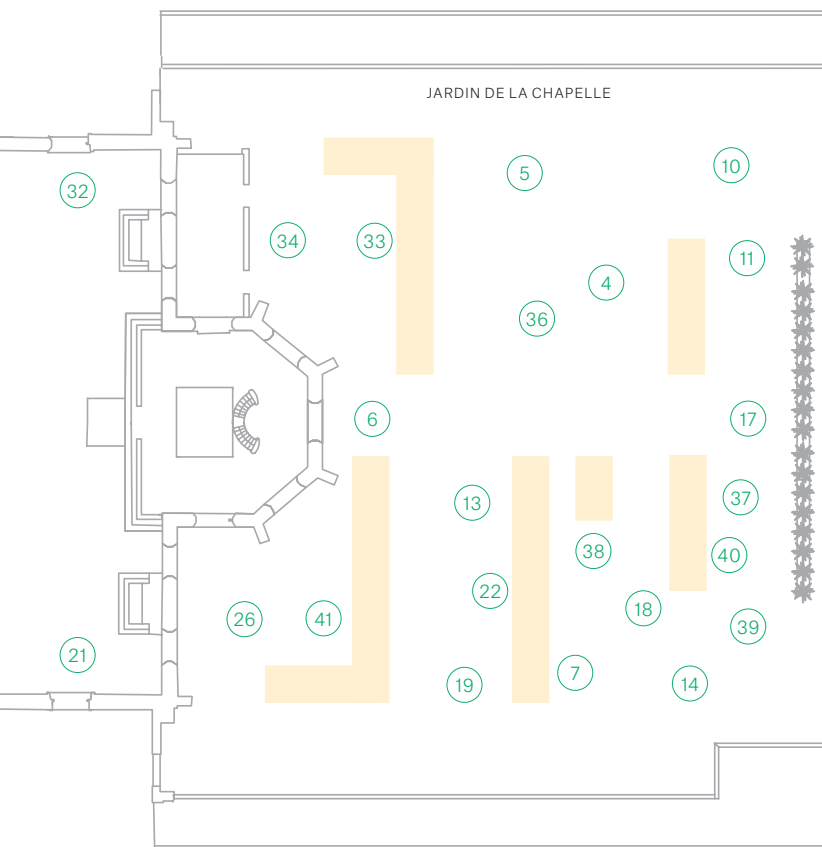
⑱ ÉTIENNE MARTIN
(1913-1995)
Le grand couple

⑲ FRANÇOISE
LACAMPAGNE
(NÉE EN 1943)
Sans titre

⑳ AGUSTÍN CÁRDENAS
(1927-2001)
Sans titre

㉑ MATTA (1911-2002)
Sur le Nil

㉒ EUGÈNE DODEIGNE
(1923-2015)
Couple



Plan d'accès

Kering
40, rue de Sèvres
75007 Paris

23 ÉMILE-ANTOINE BOURDELLE (1861-1929)
La Danse

24 ÉMILE-ANTOINE BOURDELLE (1861-1929)
Tête de l'éloquence (Étude pour L'Éloquence, figure du Monument au général Alvear, Buenos Aires)

25 ÉMILE-ANTOINE BOURDELLE (1861-1929)
Torse d'Adam

26 JEAN-MICHEL SANEJOUAND (NÉ EN 1934)
Le silence

27 JUAN BORDES (NÉ EN 1948)
Oradores I

28 AUGUSTE RODIN (1840-1917)
Pierre de Wiessant, Nu monumental

29 ARISTIDE MAILLOL (1861-1944)
L'Action enchaînée, Monument à Auguste Blanqui sans bras

30 D'APRÈS FERNAND LÉGER (1881-1955)
Les Femmes au perroquet sur fond rouge

31 ZAO WOU KI (1920-2013) ET DOMINIQUE HIDEUX
Mosaïque

32 EDUARDO CHILLIDA (1924-2002)
Mural G-336

33 AGUSTÍN CÁRDENAS (1927-2001)
Le repos

34 ISAMU NOGUCHI (1904-1988)
Banc

35 JORGE OTEIZA (1908-2003)
Round circularation with signs in the Basque landscape/orreaga

36 ANTHONY CARO (1924 - 2013)
Rain dance

37 ÉTIENNE MARTIN (1913-1995)
La nuit Nina

38 MARK DI SUVERO (NÉ EN 1933)
Château noir

39 ZIGOR (NÉ EN 1948)
Bikote VIII

40 ÉTIENNE MARTIN (1913-1995)
Nuit ouvrante

41 JAUME PLENSA (NÉ EN 1955)
451



RENÉ MAGRITTE (1898-1967)

Le sens propre

signé 'Magritte' (en bas à gauche) ; inscrit "LE SENS PROPRE" (au revers)

gouache sur papier

22.1 x 29.3 cm. (8 $\frac{7}{8}$ x 11 $\frac{5}{8}$ in.)

Exécuté à Nice en juin 1963

350,000 - 550,000€

PARIS AVANT-GARDE

Paris, 22 octobre 2020

EXPOSITION

17-22 octobre 2020

9, avenue Matignon

75008 Paris

CONTACT

Antoine Lebouteiller

alebouteiller@christies.com

+33 (0)1 40 76 85 83

CHRISTIE'S



MARC CHAGALL (1887-1985)
Violoniste dans le clair de lune orangé à Vitebsk
signé 'MArc ChAgAll' (en bas à droite) ; signé 'ChAgAll' (au revers)
huile, tempera et encre sur toile
55 x 46.1 cm. (21 $\frac{1}{8}$ x 18 $\frac{1}{8}$ in.)
Peint en 1974
300,000 - 500,000€

ART MODERNE

Paris, 23 octobre 2020

EXPOSITION

17-23 octobre 2020
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Valérie Didier
vdidier@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 32

CHRISTIE'S

SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

**ALLEMAGNE
DÜSSELDORF**
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT
+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

HAMBOURG
+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin
zu Rantzau

MUNICH
+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

STUTTGART
+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne Schweizer

ARABIE SAOUDITE
+44 (0)7904 250666
Zaid Belbagi (Consultant)

**ARGENTINE
BUENOS AIRES**
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

**AUTRICHE
VIENNE**
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

**BELGIQUE
BRUXELLES**
+32 (0)2 512 88 30
Roland de Lathuy

**BRÉSIL
SÃO PAULO**
+55 21 3500 8944
Marina Bertoldi

**CANADA
TORONTO**
+1 647 519 0957
Brett Sherlock (Consultant)

**CHILI
SANTIAGO**
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoff de Lira

**COLOMBIE
BOGOTA**
+571 635 54 00
Juanita Madrinan
(Consultant)

**CORÉE DU SUD
SÉOUL**
+82 2 720 5266
Jun Lee

**DANEMARK
COPENHAGUE**
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt (Consultant)

**ÉMIRATS ARABES UNIS
-DUBAI**
+971 (0)4 425 5647

**ESPAGNE
MADRID**
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

**ÉTATS UNIS
CHICAGO**
+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS
+1 214 599 0735
Capera Ryan

HOUSTON
+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES
+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI
+1 305 445 1487
Jessica Katz

-NEW YORK
+1 212 636 2000

PALM BEACH
+1 561 777 4275
David G. Ober (Consultant)

SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Notides

**FRANCE ET
DÉLÉGÉS RÉGIONAUX
-PARIS**
+33 (0)1 40 76 85 85

**CENTRE, AUVERGNE,
LIMOUSIN & BOURGOGNE**
+33 (0)6 10 34 44 35
Marine Desproges-Gotteron

**BRETAGNE, PAYS DE
LA LOIRE & NORMANDIE**
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Gregory

**POITOU-CHARENTE
AQUITAINE**
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cécile Moeux

**PROVENCE - ALPES
CÔTE D'AZUR**
+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

**GRANDE-BRETAGNE
-LONDRES**
+44 (0)20 7839 9060

NORD
+44 (0)20 7104 5702
Thomas Scott

**NORD OUEST
ET PAYS DE GALLE**
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE
+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN
+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE
+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE
+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

**INDE
MUMBAI**
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

**INDONESIE
JAKARTA**
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

**ISRAËL
TEL AVIV**
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

**ITALIE
-MILAN**
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME
+39 06 686 3333
Marina Cicogna
(Consultant)

ITALIE DU NORD
+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN
+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE
+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNE
+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Veneniti (Consultant)

FLORENCE
+39 335 704 8823
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

**CENTRE &
ITALIE DU SUD**
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

**JAPON
TOKYO**
+81 (0)3 6267 1766
Katsura Yamaguchi

**MALAISIE
KUALA LUMPUR**
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

**MEXICO
MEXICO CITY**
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

**PAYS-BAS
-AMSTERDAM**
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

**NORVÈGE
OSLO**
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

**PORTUGAL
LISBONNE**
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

QATAR
+974 7731 3615
Farah Rahim Ismail
(Consultant)

**RÉPUBLIQUE POPULAIRE
DE CHINE
PÉKIN**
+86 (0)10 8583 1766
Julia Hu

-HONG KONG
+852 2760 1766

-SHANGHAI
+86 (0)21 6355 1766
Julia Hu

**RUSSIE
MOSCOU**
+7 495 937 6364
Daria Parfenenko

SINGAPOUR
+65 6735 1766
Jane Ngiam

**SUÈDE
STOCKHOLM**
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dylhién (Consultant)

**SUISSE
-GENÈVE**
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

-ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

**TAIWAN
TAIPEI**
+886 2 2736 3356
Ada Ong

**THAÏLANDE
BANGKOK**
+66 (0) 2 252 3685
Prapavadee Sophonpanich

**TURQUIE
ISTANBUL**
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

SERVICES LIÉS AUX VENTES

**COLLECTIONS PRIVÉES ET
"COUNTRY HOUSE SALES"**
Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgosset@christies.com

INVENTAIRES
Tel: +33 (0)1 4076 8572
Email: vgjeste@christies.com

AUTRES SERVICES

**CHRISTIE'S EDUCATION
LONDRES**
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK
Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG
Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

CHRISTIE'S FINE ART STORAGE SERVICES

NEW YORK
+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPOUR
Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

CHRISTIE'S INTERNATIONAL REAL ESTATE

NEW YORK
Tel +1 212 468 7182
Fax +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES
Tel +44 20 7389 2551
Fax +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG
Tel +852 2978 6788
Fax +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

LE JARDIN SECRET DE PAUL HAIM

JEUDI 22 OCTOBRE 2020

À 16H

9, avenue Matignon, 75008 Paris
CODE VENTE : 18463 - SIMONE

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE
SUR CHRISTIES.COM

INCREMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

- Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
- En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26,375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers €400.000 ; 20% H.T. (soit 21,10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de €400.001 et jusqu'à €4.000.000 et 14,5% H.T. (soit 15,2975% T.T.C. pour les livres et 17,4% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de €4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 22,5% H.T. (soit 27% T.T.C.).
- J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
- Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
- Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50% de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50% de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0)1 40 76 84 13

FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères.

Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - en ligne : www.christies.com

18463

Numéro de Client (le cas échéant)

Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée

Téléphone en soirée

Fax (Important)

Email

Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE - ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot
(dans l'ordre)

Enchère maximale EURO
(hors frais de vente)

Numéro de lot
(dans l'ordre)

Enchère maximale EURO
(hors frais de vente)

Si vous êtes assujéti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,

Veillez indiquer votre numéro :



YOUR CAREER IN THE ART WORLD STARTS HERE

LEARN MORE AT [CHRISTIES.EDU](https://www.christies.edu)

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

CHRISTIE'S
EDUCATION

CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES



À l'occasion de la vente « Le Jardin secret de Paul Haim », les Éditions Norma publient un ouvrage sur La Petite Escalère. Dominique Haim, Alfred Pacquement, Marie-Laure Bernadac, et Pierre Wat reviennent sur l'histoire de ce jardin exceptionnel au bord de l'Adour.

In conjunction with the Sale "Paul Haim's Secret Garden" the Editions Norma have published a book on La Petite Escalère. Dominique Haim, Alfred Pacquement, Marie-Laure Bernadac, and Pierre Wat present the story of this exceptional garden located on the Adour's riverbank.

LA PETITE ESCALÈRE
LE JARDIN DES HAIM.
GARDEN OF THE HAIMS

Editions Norma
192 pages

Parution le 08 octobre 2020







CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS