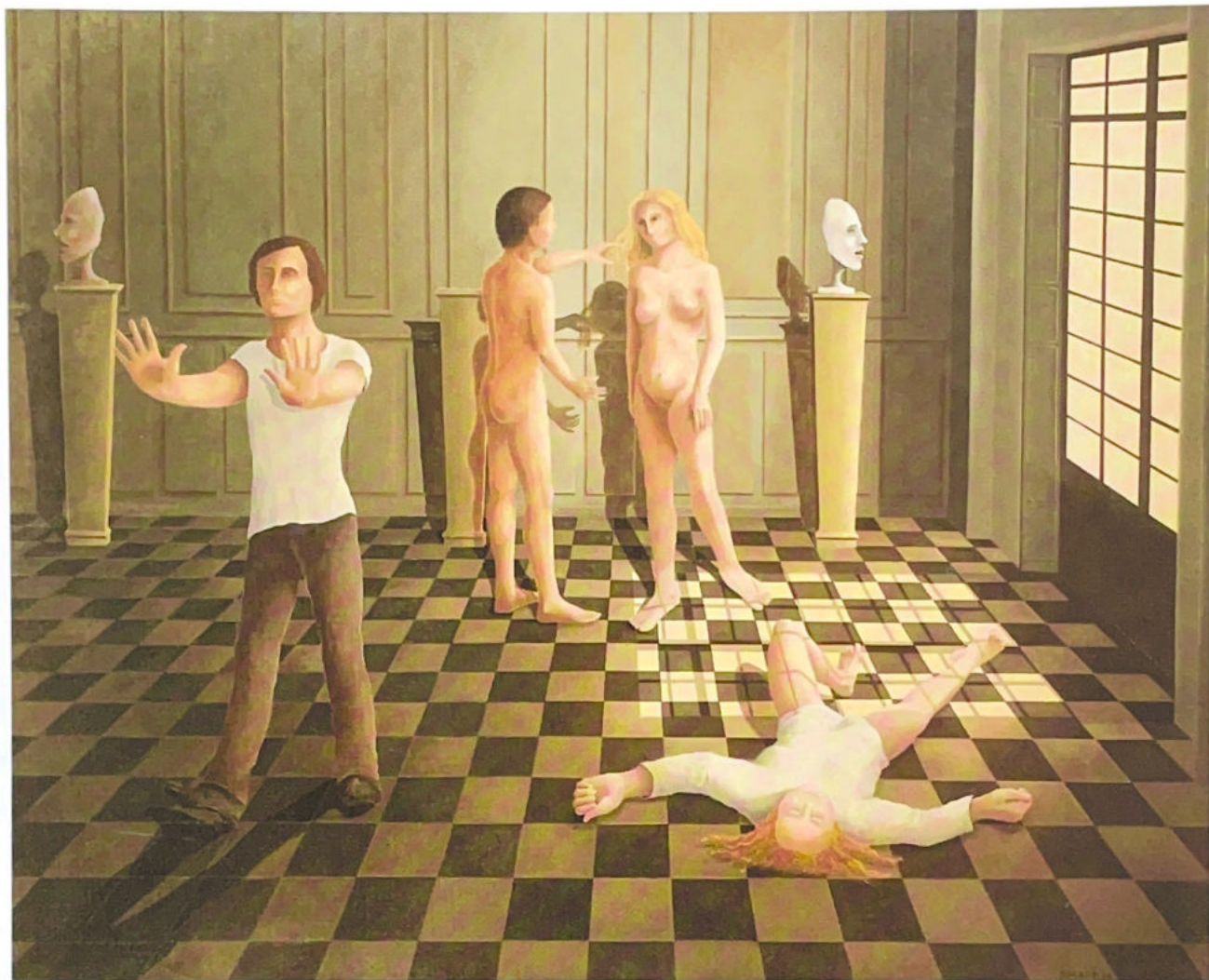


# AMAND



40. *Temps du solstice* (voir p. 8)

## VENTE NOUVEAU DROUOT

9, RUE DROUOT, 75009 PARIS

SALLE N° 16

LE LUNDI 7 MARS 1988 A 14 HEURES

EXPOSITION NOUVEAU DROUOT LE SAMEDI 5 MARS 1988 DE 11 HEURES A 18 HEURES

EXPOSITION A L'ETUDE, 5, AVENUE D'EYLAU DU LUNDI 29 FEVRIER AU JEUDI 3 MARS 1988  
DE 10 H A 12 H ET DE 14 H A 18 H

EXPOSITION EN SOIREE A L'ETUDE LE JEUDI 3 MARS 1988 DE 21 HEURES A 23 HEURES

**MAITRE CLAUDE ROBERT, COMMISSAIRE-PRISEUR**

5, AVENUE D'EYLAU — 47.27.89.91 - 47.27.95.34



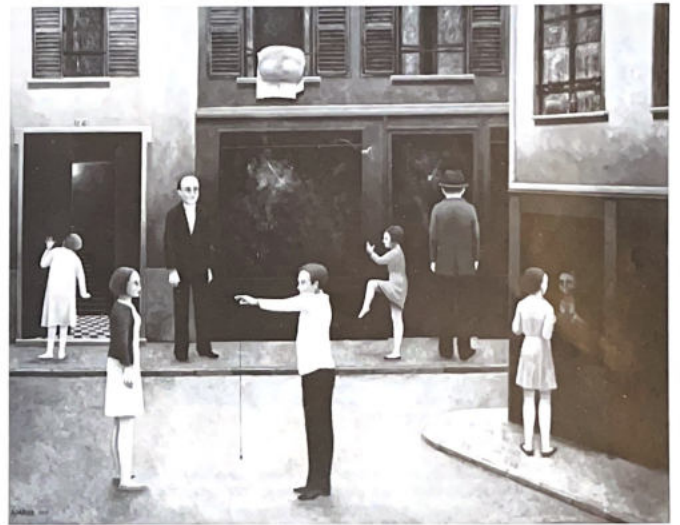
39. L'Adieu (1951, p. 8)

## L'ETRANGETE DE ROGER AMAND

Roger Amand n'a jamais rien divulgué de sa vie. Ses tableaux confidentiels et peu montrés, suscitent autant de surprise que de fascination. Avec une altière pudeur et un sens obstiné des convenances, le peintre résiste aux pressions de la mode, à la trivialité publicitaire, en préservant son domaine intime où sa vocation s'accomplit en secret.

Un texte de présentation d'une telle œuvre est inutile s'il s'éfface devant l'existence des images et nécessairement hasardeux s'il se risque à les interpréter. Tous les peintres sérieux conviennent du caractère irréductible de leur art, en appréhendant l'exégèse et n'offrent aux amateurs que la contemplation attentive de leurs œuvres. Poussin ne s'est jamais attardé à décrire ses tableaux. « Je ne m'efforcerais point davantage à vous les dépeindre car c'est une chose qu'il faut voir. » Depuis longtemps le désir affirmé de Roger Amand est d'arriver à parfaire les siens au point que la fable n'existe plus et de telle manière que l'on apprécie son achèvement sans rien en dire. L'émotion propre à la peinture qui nous possède intérieurement a d'abord pour effet d'abolir la parole.

Quels que soient l'éclat et la singularité de son œuvre, le véritable peintre aspire à se fondre dans la communauté de l'existence anonyme et ne se révèle en entier que dans son œuvre.



40. L'Heure suprême (1951, p. 11)

## OU LA SOLITUDE DES ETRES

Roger Amand est né à Paris en 1931. Issu du monde ouvrier, il commence à travailler très tôt. C'est pour lui une période d'apprentissage pénible dans un univers hostile et brutal.

Afin de pallier au manque d'éducation, il acquiert dans le plus grand secret et le plus grand désordre la culture qui lui faisait défaut. Il éprouve alors le besoin d'exprimer un foisonnement d'intenses et multiples émotions. Il fréquente les ateliers libres de dessin de la Grande Chaumière.

Roger Amand aborde la peinture comme une thérapeutique contre la désagrégation menaçante du quotidien et le risque d'étouffement par la pauvreté.

Sa peinture, reflet de la vie de son époque, est violemment expressionniste et misérabiliste. Ses tableaux nous révèlent la vie de tous les jours que bien des peintres d'alors s'acharnaient à nous décrire, les tables de bois blanc, le lit défilé, le brec, les fenêtres donnant sur de pauvres arrière-cours. Il s'attarde sur une femme nue, un acrobate désarticulé, un homme isolé. On retrouve ces thèmes dans les toiles de Bernard Buffet et de certains peintres de la Ruche. Ses tristes intérieurs sont ceux que nous donne à voir la peinture réaliste des années cinquante, celle de Janssen et de Grüber.



La vie est bondi et se rebondit, croix et accents moirés la peinture. La peinture à son tour infé, c'est la vie.

À la fin l'acte et l'acte se rejoignent, se croisent et se rejoignent d'un même souffle. Le peintre, lui, vit et travaille.

Il arrive que le peintre croit faire de la peinture ! Mais la peinture est trop silencieuse pour se laisser faire.

Dans ses meilleurs moments de dispositions géométriques et dans de son droit souverain elle fait de se soumettre qu'elle se cache au monde éphémère.

17. Même tout le monde (1975)

Sa thématique et son style, qui se précisent, s'apparentent alors davantage au Réalisme Fantastique des peintres allemands Grosz, Dix, Beckman qu'à la mouvance Surréaliste à laquelle les critiques l'ont souvent rattaché par la suite.

Bientôt sa vie pivote sur son axe. Ceci ajouté à la découverte de la peinture italienne en plusieurs voyages rapprochés, reçue comme un choc salutaire qui apporte une réflexion nouvelle plutôt qu'une autre orientation. Faute de pouvoir recevoir l'enseignement valable des peintres vivants qu'il admire et faute de moyens, il va poursuivre seul son apprentissage par une étude patiente des maîtres de Florence et la discipline séculaire des copies.

De Florence, il gagne Arezzo, but essentiel de son pèlerinage. Il loge chez l'habitant, s'habitue à la langue du pays, se mêle à la vieille cité blanche et rose. Il flâne volontiers près du village ceinturé de vignes et d'oliviers. Le petit train qui le mène d'Arezzo jusqu'à Borgo San Sepolcro, la cité natale de Piero della Francesca, longe de temps à autre un paysage inchangé. Piero della Francesca lui apparaît alors comme le Cézanne des temps modernes.

L'assiduité au travail de Roger Amand contribue à cette époque à l'affinement de son métier. Ce métier économe et mesuré doit beaucoup à la méditation des fresques médiévales. L'existence des aplats donne au dessin une apparente primauté sur la couleur et concilie l'eurythmie cézannienne à la géométrie rigoureuse du cadrage des peintres du Quattrocento. Le peintre aime traiter parfois des thèmes voisins en n'hésitant pas à imaginer de savantes variantes en des séries qui nous rappellent Cézanne. Familier de Masaccio, de Piero della Francesca, d'Uccello, Amand connaît aussi parfaitement les œuvres de Poussin et d'Ingres et se laisse aller dans certaines occasions à paraître tout proche de Courbet.

La réserve d'un homme qui répugne à se livrer, la réalité de ses toiles longuement élaborées rapproche ce peintre, retiré du commerce des hommes, des maîtres qu'il admire. Le trait dominant de l'art de Roger Amand est peut-être le silence. L'effet est essentiellement fondé sur le calme solennel dans lequel se déroule l'événement et les motifs de la composition sont la plupart du temps d'une simplicité sciemment stylisée. Les silhouettes se distinguent par l'extrême retenue de leur mouvement.

La réalité apparente des choses demeure toujours présente. Mais entre l'apparence opaque et le mystère qu'elle

On parle un peu de la peinture, on parle beaucoup trop du peintre, on ne parle pas assez de qui regarde.

Qui regarde, participe et intervient. Pour lui la belle ordonnance des choses retourne à sa ligne de départ à travers les étapes laborieuses et les halles du doute.

Le tableau n'existe que regardé. Autrement, il ne porte d'autre signe que celui de la mort contre laquelle il est dressé de toute son évidence.

Roger AMAND



41. Porte de l'architecture (1975)

détient, fragile et ténue est la démarcation. Chaque geste est si convaincant qu'il devient définitif, arrêté à l'instant où il s'exprime avec la plus grande intensité. L'œuvre de Roger Amand contient un potentiel dramatique exceptionnel. La première règle de son art se situe dans l'économie de moyens réfléchis à l'extrême. La palette ne comporte nullement une grande variété de couleurs, mais malgré leur froideur, elles sont superbement nuancées et pleinement opposées. La couleur complémentaire s'ajoute à la couleur proposée pour le sujet, comme le reflet du sujet voisin. Chaque tonalité est en fait déterminée par les couleurs chromatiques voisines.

L'essentiel de cette peinture est le grain de la matière et la qualité de l'exécution. L'ordonnance géométrique, le rythme des figures, le calcul de la distance entre les plans et la direction de la lumière retiennent l'attention. La réduction des couleurs à la trichromie fondamentale assortie d'une modulation par couches superposées et l'emploi de glacis transparents est l'aboutissement d'une réflexion approfondie.

Balthus avait déjà retenu la leçon de Derain. Sur une grande surface, il ne faut pas varier mais nuancer les tons.

C'est par là qu'on peut soutenir que l'art de Roger Amand confirme à la grande archaïque et se distingue par cette manière souveraine d'insister à l'extrême sur une simplicité que nous ressentons comme une provocation. Les traits des sujets sont d'une vérité linéaire qui n'enveloppe rien et tiennent leur noblesse de leur dignité naturelle. L'éthique du peintre apparaît alors dans sa totalité. Le silence de l'action, la simplicité de la forme et le rapport des proportions se fondent en une unité picturale. Les trois principes fondamentaux, dessin, mesure et couleur sont exprimés chez ce peintre de manière parfaite.

Le monde de l'artiste est fermé. Il est doué d'une étrangeté qui lui est propre mais il s'agit ici d'une étrangeté qui ne doit rien à une intention quelque peu forcée. Ce n'est pas une étrangeté surajoutée à la peinture mais bien tirée d'elle-même. Son œuvre chargée de mystère présente des figures qui surgissent coupées de toute réalité. Elles hantent la ville sans établir le moindre rapport entre elles et avec le décor. Monde incompréhensible, univers de la séparation et de l'incommunicabilité.

Quand on se penche d'une fenêtre pour regarder les façades ou les rues d'une ville, on ne voit pas toujours ce que Roger Amand a perçu dans l'architecture et les ombres d'une ville anonyme. L'angle d'une rue, l'ombre portée d'une statue

For his training as a painter Roger Amard persisted for a while along a path of self-education that excluded art schools, or painting lessons, instead he adopted an age-old method and concentrated on studying the old masters in the Louvre. He later continued this process in Italy. However, Roger Amard frequently visited the informal drawing classes at the Grande Chaumière.

In Italy Amard was strongly influenced by Piero's insistence on representing Scripture in terms of daily experience. Amard compared his pictures with the skill of an architect and learned a Renaissance conception of space.

He did not merely aspects of the emotional with those of reality, though he really is not quite that of daily life in the streets for a classical order, a refined aesthetic sense and a sense of timelessness, he tends to suggest references to the contemporary.

His interiors are usually bare or sparsely furnished. Space and the position of each object are clearly defined, objects form and light. The individual and number here of his palette reinforce the remoteness of his figures.



17. Promenade de la Grande Chaumière (vue front) p. 93

sur le pavé, une petite fille qui passe à contre-jour devant nous seraient moins fascinants, moins obsédants, moins réels en un mot si ce que Giorgio de Chirico appelle - métaphysique - n'était là. La coprésence silencieuse de cette métaphysique auprès de tout ce qui existe souligne l'intemporalité de cette peinture. La coprésence inquiétante du silence nous révèle la dimension physique de la métaphysique. La peinture métaphysique est le plus souvent d'origine shopenhauerienne et nietzschéenne. Ne s'agit-il pas, en fait, d'une réactualisation des valeurs culturelles de la Renaissance.

Cette composition a un caractère si fatal qu'on détournerait le sens des tableaux si l'on déplaçait d'un seul centimètre une figure, un objet, un plan. Cette ville ne fait que poser de monumentales questions sans réponses. Des silhouettes se profilent bien mais ce sont des gens avec qui on ne pourra jamais parler. C'est une ville où personne ne veut être vu par personne, où le regard ne porte que sur l'absence. Il y a des absences qui profilent leurs ombres dans les rues. Les places s'épanouissent ou se rétrécissent au gré des heures et des ombres. Jamais le sentiment de familiarité ne s'est aussi intimement mêlé à celui de l'étrangeté. C'est la réalité elle-même qui en est une autre. On reste coincé dans le mystère de sa propre identité.

Ces tableaux sont chargés de temps, d'heures immenses. Ils captent non seulement « l'énigme de l'heure » selon le mot de Chirico, mais aussi « l'énigme espace temps », « l'énigme des intervalles qui séparent en nous les heures où nous avons vécu ». Ils font revivre des souvenirs visuels qui nous en restent. Les fenêtres s'ouvrent au moment où le soleil commence à décliner tandis que la lumière frôle le pavé des rues et la pierre des façades. Le peintre n'est obsédé que par une chose - la quotidienneté de l'énigme -

En mettant sa science des formes et des lumières, son métier davidien au service d'une sensibilité moderne, Roger Amard va parfaire une série de compositions d'un format amplifié. Ces œuvres jalonnent sa carrière et mettent en évidence son talent.

Roger Amard borrowed cars and other elements of modern urban life from his street scenes, fusing instead on the corners of old towns, a world untouched by time and progress.

The figures appear large and tall. The faces disappear above the first face. Their realistic portions are as stark as those in Renaissance street scenes painted by Mantegna and Piero della Francesca, even though Amard retained such lively anecdotal elements as shopfronts, signs, lamps.

Amard describes the linear geometry of his paintings as a sort of "practical mathematics" in which all forms and figures must submit. The lines are sharp definitions to all forms and fill them with flat unmodulated color.



18. Petit d'après une place italienne (vue p.) p. 93

Sur cette scène urbaine délimitée de la manière savante des maîtres du « Quattrocento » pour qui le spectacle de la rue était aussi un théâtre de la peinture, a lieu l'étrange pantomime à participants variables qui traversent sans se croiser l'espace qu'ils occupent rythmiquement et se figent soudain dans une attitude d'automate.

Camus avait noté ce pouvoir de fixation magique commun à la grande peinture, qui nous donne l'impression de contempler à travers une place des personnages qu'une sorte d'enchantement a pétrifié non pas pour toujours mais pendant un cinquième de seconde, bref instant après lequel ils s'animeront à nouveau. Ces personnages gravitent le plus souvent dans une structure rigoureuse et nous apparaissent comme des figures en proie à leurs fantasmes ou rivés à leur songe. - Chacun de nous, dit Ritter, le maître de Novalis, porte en lui un somnambule dont il est magotisseur. -

L'angle d'une rue quelconque, à une heure quelconque du jour prend sur les toiles de Roger Amard l'irréalité magique et angossée du rêve. Et cet effet est atteint dans les compositions de cet artiste avec une extraordinaire simplicité de langage.

Les choses paraissent s'être dépouillées de tous les détails inutiles et se réduisent à l'essentiel. La couleur fine et légère n'est pas sans contribuer à cette impression de simplicité. Les personnages d'Amard sont pétrifiés dans une solitude désespérée comme les créations de Giacometti. La disposition de ses figures égarées aux allures de somnambules relève en fait de strictes règles de la géométrie dont elles ne semblent avoir nullement conscience. La marche de ces personnages soudain arrêtée sans raison apparente ne sont pas sans évoquer - les statues exténuées - de Giacometti. Les hommes au chapeau, parents des œuvres d'Hélion avec des cadrages dans la manière de Balthus ne sont pas sans affinités avec les compositions de Léger et de Magritte.

L'œuvre de Roger Amard porte la marque du grand style, celui qui peut surgir là où personne ne l'attend et qui s'impose contre toute probabilité.



32. *Scène après le châtiment* (voir p. 8)

À l'exposition de Grez-Préaux, une trentaine de tableaux de Roger Arnould ont été exposés à Paris, considérés comme une représentation de la peinture néo-classique un fait de cette époque artistique qui fut marquée par la première fois en France entre 1810 et 1815 et qui fut comprise comme une réaction au mouvement néo-classique.

Paris les représentait le plus souvent, figurent Charles, Déodat, Géraud.

Le mot de Charles : « Une fois peints néo-classiques, nous sommes les signes de l'alphabet néo-classique, nous sommes les signes de la première fois et nous nous sommes dans un monde au sein d'une rue, entre les murs d'une place et à l'extérieur d'une ville. » et également valable pour la création de R. Arnould.

Un tableau typique de l'exposition de R.A., et en même temps caractéristique de toute son œuvre : dans une rue française antique, en arrière-plan une ville laquée et ses statues de haut relief, deux hommes sont assis sur un banc, un homme est assis sur un banc, un personnage qui peut être Arnould, rassemblé à des groupes ?



42. *Épiphane* (voir p. 8)

1955  
1. LA MORT DE SALIMBANQUE. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 81x116.

1957  
2. L'ÉTOIT DU VILLAGE. Huile sur toile, signé en bas à droite. 52x85.  
3. MARI. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 100x85.  
4. PERSONNAGE ATTABLE. Huile sur toile, signé en haut à gauche. 73x92.

1958  
5. ROY-QUET DANS CATELIER. Huile sur toile, signé en bas à droite. 52x71.  
6. PAYSAGE URBAIN. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 81x51.

1960  
7. PAYSAGE. Huile sur toile, signé en bas à droite. 51x46.  
8. PAYSAGE. Huile sur toile, signé en bas à droite. 50x85.  
9. ROMÉO SAUR. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 50x51.  
10. NATURE MORTE. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 81x100.  
11. UNE FEMME AU CHAPEAU. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 81x85.  
12. GRAND N. Huile sur toile, signé en bas à droite. 52x63.

1962  
13. PORTRAIT. Huile sur toile, signé en bas à droite. 75x54.

1965  
14. NATURE MORTE. Huile sur toile, signé en haut à droite. 50x81.  
15. DEUX FEMMES. Huile sur toile, signé en haut à droite. 82x85.  
16. LE COUPLE. Huile sur toile, signé en bas à droite. 92x73.  
17. MATEMATE. Huile sur toile, signé en bas à droite. 100x73.

Si se présente tout en position d'attente.

L'expression de R.A. n'est pas de reproduire le monde extérieur, mais de décrire le monde intérieur et secret de l'âme elle-même.

La réalité objective ne l'intéresse que dans la mesure où elle lui permet de servir de cadre à ses rêves, dans lesquels les lieux et les personnages sont représentés d'une manière mystérieuse.

Les lieux et personnages qui n'ont aucun lien entre eux.

Cette sorte de perspective entre dans le monde des rêves et se compose souvent des expressions de l'existence.

Les couleurs — Il aime utiliser une palette quelque peu sombre — signifie que le secret, l'amour et la haine, la représentation symbolique de l'existence et de l'existence, en une opposition, arrive entre des points objectives et rationnelles.

Analyses GOTTSCHEK



43. *Épiphane de deux voir p. 8*

1966  
18. FRISE FEMME. Huile sur toile, signé en haut à droite. 73x54.  
19. DEUX FEMMES MIES. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 100x81.

1968  
20. LES ARCADES. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 81x100.  
21. LA GLETTEUSE. Huile sur toile, signé en bas à droite. 100x81.

1969  
22. LE RU DU FIL. Huile sur toile, signé en bas à droite. 92x81.



38. *Épiphane sur rue* (voir p. 8)

1970  
23. LE FUNAMBULE. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 100x75.  
24. LA RESSITE. Huile sur toile, signé en bas à droite. 73x60.  
25. LES DEUX ANTONIENNES. Huile sur toile, signé en bas à droite. 73x92.  
26. DRONDERS NOUVELLES D'ALLERS. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 81x100.

1971  
27. LA QUERELLE. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 50x51.  
28. LE DÉPART D'LYSSE. Huile sur toile, signé en bas à droite. 85x116.  
29. SOMMEIL PARADOXAL. Huile sur toile, signé en bas à droite. 118x81.

1972  
30. LA SCULPTURE. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 118x99.  
31. SALLE D'ATTENTE. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 118x146.  
32. INTRODUCTION. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 118x146.

1973  
33. UNE MINUTE DE SILENCE. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 118x99.  
34. LA PASSADON DES POUXES. Huile sur toile, signé en bas à gauche. 118x146.  
35. VESGIE D'UN OPÉRA PERDU. Huile sur toile, signé en bas à droite. 118x146.  
36. PASSAGE D'UN MÊTIER. Huile sur toile, signé en bas à droite. 118x146. (Voir reproduction en page 8.)

1974  
37. LE MUR DE BRÈNE. Huile sur toile, signé en bas à droite. 179x178. 118x146. (Voir reproduction en page 2.)



**ERKUNDUNG DER SEELE**

In einer Installation des Centre François werden Gemälde des in Paris lebenden Künstlers Roger Amund vorgestellt, der als Vertreter der Malphysischen Malerei gilt. Ein Höhepunkt seiner Kunstschöpfung sind die Werke zwischen 1910 und 1915 in Frankreich entstanden, in die er als eine Reaktion auf den futuristischen Dynamismus verstanden wurde.

Zu diesen bekanntesten Werken gehören unter anderem Christus, (akt. nackt) und Maria, auch für das Schaffen Roger Amund gilt das Wort von Christo: "Wir (die malphysischen Maler) kennen die Zeichen des malphysischen Alphabets, wir wissen welche Formen und welchen Schmerzen in einem Farbton, in einer Strichstärke zwischen den Händen eines Zeichners oder im Innern einer Aste beschließen sind."

Ein typisches Bild in der Amund-Ausstellung, zugleich charakteristisch für das Gesamtwerk Amunds: Auf einer geradlinig beleuchteten Straße im Hintergrund eine alte Hausfassade und eine verlassene Halbtischschuppe vor gelblichblauem Himmel am Morgen.

38. Passage du midi (voir p. 7)

**1975**

- 38. FIN D'APRES-MIDI, PLACE MELISSPE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 130x162. (Voir reproduction en page 3.)
- 39. L'ECLIPSE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 130x162. (Voir reproduction en dernière page de couverture.)
- 40. LE TEMPS DU SOUS-SOL. Huile sur toile, signée en bas à droite. 130x162. (Voir reproduction en première page de couverture.)

**1976**

- 41. LA MARELLE. Huile sur toile, signée en bas à gauche. 130x162.
- 42. L'APPARENCE DES CHIFFRES. Huile sur toile, signée en bas à gauche. 130x162. (Voir reproduction en page 7.)
- 43. PORTEUSE DE LUMIERE. Huile sur toile, signée en bas à gauche. 130x162. (Voir reproduction en page 3.)
- 44. PAYSAGE AU SECRET. Huile sur toile, signée en bas à droite. 130x162.

**1977**

- 45. LA PRENE PAR TROIS. Huile sur toile, signée en bas à droite. 130x162.
- 46. L'HEURE MERIDIENNE. Huile sur toile, signée en bas à gauche. 130x162. (Voir reproduction en page 7.)

**1978**

- 47. PROXIMITÉ DE LA GRANDE OERSE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 130x162. (Voir reproduction en page 9.)
- 48. LA DOUBLE LUMIERE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 85x100.

**1979**

- 49. LES BELLES INVAINCABLES. Huile sur toile, signée en bas à droite. 130x162.

**1980**

- 50. FENÊTRE SUR BLE. Huile sur toile, signée en bas à gauche. 100x75. (Voir reproduction en page 7.)
- 51. L'INSOMNIE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 62x65.
- 52. JOUR APRES LA CHUTE. Huile sur toile, signée en bas à gauche. 130x162. (Voir reproduction en page 6.)
- 53. L'AGE DE SUIF. Huile sur toile, signée en bas à gauche. 130x162. (162+162)



45. Etat de veille (voir p. 9)



54. Le part de l'ombre

**1981**

- 54. L'ECLAIR. Huile sur toile, signée en bas à droite. 112x84.
- 55. LE DOME. Huile sur toile, signée en bas à droite. 146x115. (Voir reproduction en dernière page de couverture.)
- 56. LEPI. Huile sur toile, signée en bas à droite. 146x115.

**1982**

- 57. LA JONGLEUSE. Huile sur toile, signée en bas à gauche. 89x116.
- 58. LA SIESTE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 89x116.
- 59. CARRÉ D'AS. Huile sur toile, signée en bas à droite. 67x130. (Voir reproduction ci-dessous.)
- 60. TROIS FEMMES. Huile sur toile, signée en bas à droite. 87x130.

**1983**

- 61. LE TEMPS PASSE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 57x130.
- 62. L'OFFRANDE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 116x89. (Voir reproduction en page 8.)
- 63. SONSAMBLE AU FENÊTRE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 89x116.
- 64. LA PART DE L'OMBRE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 114x146. (Voir reproduction ci-dessus.)

**1984**

- 65. L'ÉTAT DE VEILLE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 89x115. (Voir reproduction en page 9.)
- 66. LA BOUQUÉE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 97x130.
- 67. LA LIBRAIRIE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 114x146.
- 68. LES PASSANTES AFFAIRES. Huile sur toile, signée en bas à gauche. 130x162.



68. Les affaires

**CONDITIONS DE VENTE**

Elle sera faite au comptant. Les acquéreurs paieront par adjudication, 17,875 % en sus des enchères. Pour les adjudications supérieures à 15 000 F, les frais seront réduits à 13,25 % de 15 000 F à 40 000 F à 11,131 % de 40 000 F à 300 000 F et à 9,965 % au-dessus de 300 000 F.

