

F E U      À  
V O L O T É  
N



*Etude pour un autre, 1968*

Feu à volonté

ou la querelle des armes

Fabrice d'Almeida

En 1989, Olivier O. Olivier peint une série de personnages sur scène qui, tous, jouent et allument un incendie dans la salle de concert. Le souffleur en attisant la flamme du public agit comme l'officier ou le soldat qui crie : « Feu à volonté ». L'injonction est aussi celle des enfants qui jouent à la guerre. Elle manifeste que la situation de combat est entourée d'une aura dont les artistes veulent saisir l'origine, la forme et l'effet. Tôt, ils ont introduit dans leurs créations la question du lien entre l'arme, la mort et le sacré. Loin de dire « Arrière les canons, arrière les fusils ! », ils les ont saisis et introduits dans leurs œuvres. Mais au fil du temps, leur interprétation de la place de l'arme dans la guerre et de la guerre dans la société a évolué. Elle a suivi le parcours d'un raisonnement critique : de l'adhésion, au rejet, en passant par l'appropriation et la sublimation. Finalement, l'art contemporain s'est emparé de l'objet légal pour en faire une figure du dépassement, afin d'aller au-delà de la mort qui vient, des jeux qui persistent et des discours qui résonnent encore quand enfle le crépitement des flammes.



*Le souffleur, 1989*

### Retour au temps jadis

Jadis l'art occidental allait avec la guerre. Il l'observait, s'en nourrissait, la magnifiait et plus souvent encore la justifiait. Les objets de guerre étaient même des objets d'art en leur primitive splendeur. Ils étaient sculptures ouvragées et servaient à l'apparat quand ils avaient accompli leur office et rendu victorieux au soir des batailles.

L'arme faisait masse et corps avec le sacré qui engageait à son tour la question militaire. Défense de la patrie, mission et conquête ont fait circuler les conceptions du beau, les traits et les symboles. La peinture révèle les influences et l'omniprésence des outils guerriers jusqu'à l'époque contemporaine. En procédant par introspection à la manière de Georges Perec dans *Je me souviens*, chacun retrouve des tableaux qui les mettent en scène. Je me souviens de Vélasquez, *les Lances*. Les longues pointes des combattants espagnols tranchent le haut du tableau et célèbrent leur triomphe lors de la reddition de la ville de Breda. Je me souviens aussi des mousquets des fiers bourgeois de *la Ronde de nuit*. Me reviennent en séquence les vases grecs à figures rouges et noires où une main tient une épée, un bouclier, à nouveau une lance. Je me souviens maintenant des tableaux de Gérôme. Quel éloge pour l'Empire ! Un gigantesque husard dans un escalier du musée des Invalides tient son cheval cabré, dont le regard exorbité hurle un avertissement avant que ne s'abatte la lame du cavalier. Me reviennent les marines d'Horace Vernet. Les navires dont les canons percent les sabords. La fumée de la poudre. Les bouches à feu.



*Sans titre, 1979*

Édouard Detaille et son *Rêve*. Les armes ici sont posées en faisceaux, tandis que les soldats dorment sous l'œil vigilant d'une sentinelle. La peinture de bataille était encore en 1888 un genre majeur. Elle alternait représentations du combat et du repos. Pourtant, l'Académie des Beaux Arts était déjà le théâtre de conflits sanglants quand Puvis de Chavannes peignait une Sainte Geneviève qui s'écartait des canons et laissait deviner l'ennemi et ses armes dans l'ombre trouble d'un bleu nuit. L'écart entre les salons officiels et ceux des impressionnistes n'a cessé de construire une distance entre l'ancien art des armes perpétuées dans les traditions des peintres aux armées et les avant-gardes picturales dont les pinceaux rêvaient la gloire sous la forme d'une ligne, d'une couleur, d'une tache ou d'un trait saisissant un paysage ou un visage.

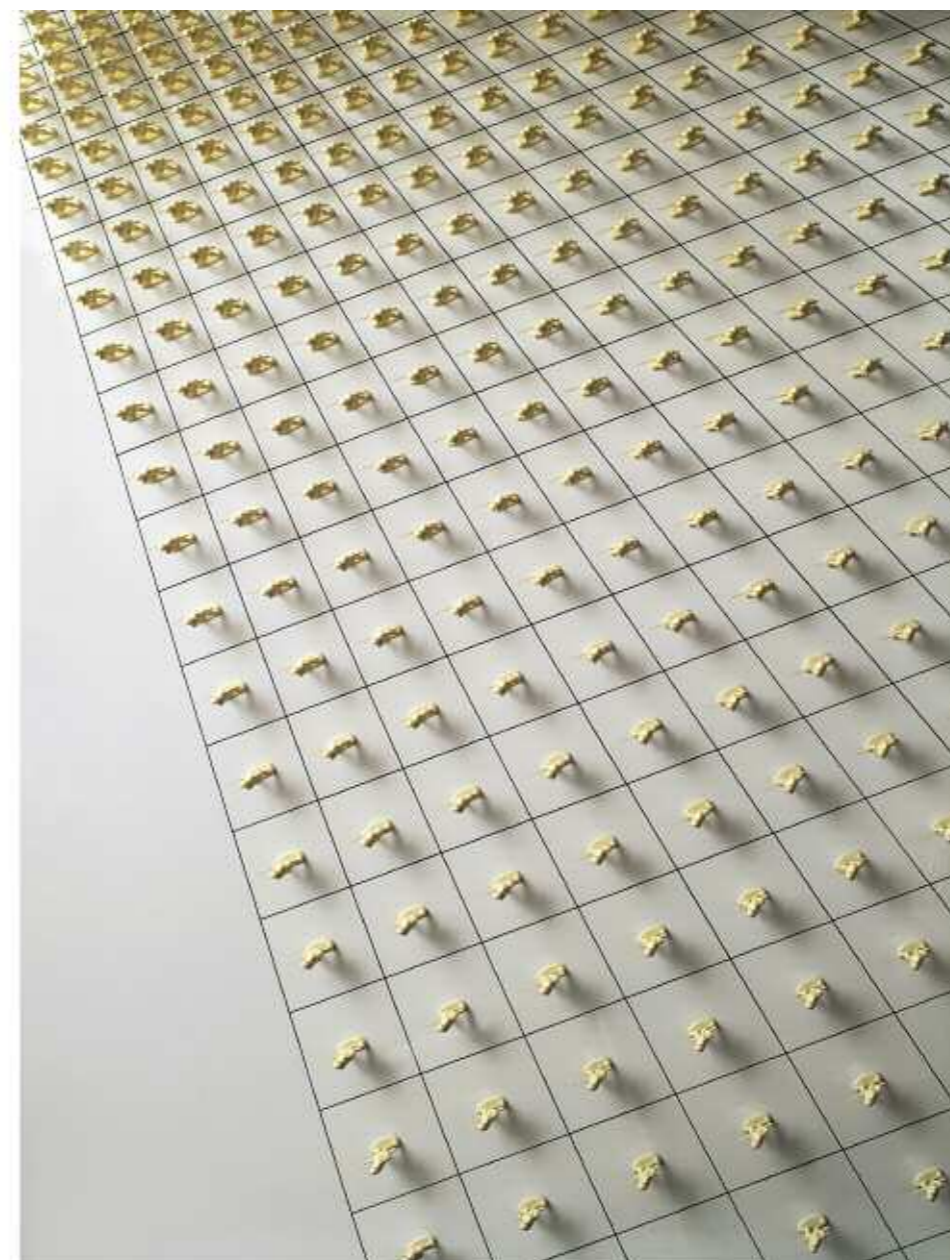


*Sonia la rouge au pistolet, 2009*

### Éloge du feu et des balles

La rupture n'est pas aussi nette que le souhaiterait un historien amateur de catégories claires et d'oppositions saisissantes. Les futuristes sont là pour démentir tout idéal pacifiste de l'art moderne. Le manifeste de Marinetti de 1909 contient déjà le brûlant éloge du feu qui doit débarrasser le monde des bibliothèques et des vieux musées. Et la guerre « seule hygiène du monde » est un art par excellence. Curieusement, l'avant-garde retrouvait le réflexe des militaires férus de peinture. Boccioni applique la règle de son mouvement quand il peint en 1915 *La charge des lanciers*. On y voit les chevaux, en bon ordre, et les pointes tournées vers l'ennemi. Du reste les cubistes ne tardent pas non plus à approcher la question militaire et ses représentations classiques. Quand, en 1911, Roger de La Fresnaye peint *l'Artillerie*, il met en scène les cavaliers, les canons et les affûts avec un beau drapeau. Certes, la forme s'écarte du trait classique, mais le dispositif maintient le regard complaisant sur les armes.

La Grande Guerre divise les mouvements artistiques. Avec son élan pacifiste, la mémoire du conflit produit chez de nombreux créateurs le rejet puissant de toute mystique de l'armement, quand d'autres y décèlent encore un projet esthétique.



*Soldats soldés*, 1971

La querelle commence ainsi quand la guerre a montré sa capacité de détruire la civilisation et qu'elle a fait voler en éclats les valeurs de la société. Si Dada et les surréalistes représentent armes et violences, c'est pour les vomir. Vomir un ordre qui fait la preuve de son chaos. La quête esthétique croise le mouvement social. L'agitation du cirque inonde encore l'art contemporain. À preuve *Le cirque de Paris*, de De Andrade, de 1975, où se ressent la vibration du Grand Magic Circus voire les expériences de Paré. Sur la photographie de De Andrade, le fusil-jouet dans les mains du petit garçon indique une dérision autant qu'un conditionnement auquel n'échappent pas non plus les enfants de la balle. Les *Soldats soldés* (1971) de Miralda, ces figurines de plastique, assemblées dans une boîte en plexiglas, tentaient la dénonciation du lobby militaro-industriel manipulateur. Avant 1914, il aurait fallu utiliser des soldats de plomb pour effectuer une telle œuvre, ce plomb dont on faisait aussi des balles.

Le militaire prend des allures encore moins héroïques au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Laurence Bertrand Dorléac a dit le trouble sauvage qui s'empare des artistes face à la violence du monde. La destruction des Juifs d'Europe est le point d'incandescence, l'acte pousse-au-cri. Peintures, sculptures et moments artistiques se frottent à cet événement monstre à partir des années 1950 et plus encore avec les années 1960, quand la croissance et la consommation de masse renforcent le contraste avec le manque des disparus, les places vides dans les classes d'âge à l'heure même où le Baby Boom est devenu une réalité ancienne.



*Cirque de Paris, Tuileries, 1975*



### Le désordre des armes

Quand Claude Viallat choisi de peindre *La cible*, en 1963, il ne s'inscrit pas encore dans l'abstraction. Le tableau garde un caractère formel qui permet de regarder l'uniforme du soldat exposé comme un de ceux des combattants qui s'affrontent sur les champs de bataille du moment. La guerre d'Algérie est achevée depuis moins d'un an. Et déjà au Vietnam la présence militaire américaine exerce sa puissance. La toile possède un sens différent selon qu'elle est lue de gauche à droite ou de droite à gauche. Dans le premier cas, le spectateur voit un soldat, couleur camouflage, avec son fusil, se muer progressivement en un corps nu et désarmé, dont la tête est devenue une cible. Derrière chaque soldat se cache un mort en puissance. La connotation pacifiste du message se trouve renforcée par l'idée que la vocation du militaire est d'abord d'être tué, de mourir au combat. Mais, en lisant le tableau dans l'autre sens, la mutation entre les trois états du personnage signifierait, à l'inverse, que celui qui un instant avant était une cible - un corps innocent et désarmé -, est maintenant un tueur prêt à massacrer sans distinction ses adversaires. Le message serait alors moins pacifiste qu'anti-impérialiste ou anticolonialiste. Il restituerait le parcours d'un pays comme la France, victime entre 1939 et 1945 de l'agression nazie, devenue bourreau à la faveur du conflit algérien. L'œuvre et l'arme n'ont donc rien de l'exaltation de la peinture bataille. Le tableau parle au contraire de la vacuité de la guerre.



*Cible*, 1963

Un sentiment similaire ressort d'un tableau beaucoup plus récent. Il s'agit des *Machos de Monrovia* de Bernard Rancillac. Le visage de ces adolescents mués en guerriers, le regard ferme et la coiffe au vent, possède une fierté dominatrice. Il contraste avec les traits crispés du portrait au haut de l'image qui exprime une souffrance, celle d'une victime, sans doute. Pourtant, les protagonistes de l'œuvre ne racontent pas simplement le conflit qui s'est résolu au Libéria, en 2005, après le départ de Charles Taylor et les élections présidentielles. Ils ont une vocation plus large. Ils affichent l'attraction maintenue pour l'acte guerrier, la virilité des vainqueurs. Les armes sont celles des conflits actuels : des lance-roquettes individuels. On imagine la classique Kalachnikov, voire la machette, non loin de leurs mains. Le fond vert a des allures de drapeau, un trait de reggae. La gâité des couleurs contraste avec la lourdeur des émotions exprimées.

De Viallat à Rancillac, en dépit des années et des styles, se déploie une vision des armes indissolublement liées à l'impérialisme, et à la guerre comme broyeuse d'hommes. Les tueurs sont les instruments d'un système qui les dépassent. Le manque de conscience politique est exprimé par la jeunesse des combattants noirs. Tout comme l'absence de visage sur corps nu et rose des soldats blancs. Ce ne sont pas les armes qui sont les outils, mais ceux qui les tiennent. Elles engendrent le chaos du monde, et entretiennent le penchant humain pour la violence et la destruction. Mais, au-delà se devine le fantasme de puissance attaché au bazooka, au fusil ou au colt. L'absence de femmes, ici, dit bien le machisme des guerriers.



*Les machos de Monrovia, 2005*

### Cinéma, cinéma

Une accumulation d'Arman éclaire le jeu de représentations qui a sacralisé les armes au XXe siècle. Elle met en scène une pyramide de colt 45 en bronze, soudés. Son titre: *Humphrey Bogart's Memorial* (1979). Sans lui, l'observateur croirait à une dénonciation pure et simple, comme l'installation de carabines et de revolvers de Sandra Bromley et Wallis Kendal, au musée de la Guerre d'Ottawa, en 2001. Mais le titre explicite la connotation des objets. Le colt est culte. Au cinéma, il est le symbole viril du détective, quêteur de vérité. L'artiste lui ressemble, quand il se fait décrypteur des secrets du monde. *L'Autoportrait* de Klasen réalisé en 2008 explicite le parallèle entre les deux fonctions. Klasen porte l'imperméable du détective hollywoodien et tient une belle blonde, serrée de près. Mais l'image introduit un autre mythe du grand écran, à l'aide des barreaux et des prisonniers sur la gauche : celui du bandit. L'artiste voisine ainsi avec les marginaux et les hommes de l'ombre.

Une telle fascination pour le cinéma se retrouve dans quelques œuvres d'Antonio Seguí. Quand il peint en 1978-1979, un assassin mitraillant deux gangsters (*El Asesino*) et sur une autre image un tireur de Chicago (*Chicago*), il affiche une scène de genre empruntée à Hollywood. Certes, les deux œuvres évoquent aussi les faits-divers dont l'Argentine comme le Vieux Continent sont le théâtre : exécution de gangsters, massacres de la Saint-Valentin, maffieux de tous bords. Faussement réaliste, Seguí a représenté les projections de poudre. Elles symbolisent bien une série de coups de feu sortant des mitraillettes ; l'impression est renforcée par les deux corps des victimes qui se tordent simultanément. Là encore, des images mobiles reviennent en mémoire. Fictions graves, comme dans les films avec James Cagney, ou comiques, telles les scènes de fuite de Jack Lemon et Tony Curtis dans *Certains l'aiment chaud*.



*Exit*, 2008



*Humphrey Bogart's Memorial, 1979*



*Tankgirl and Taquilla Hanover, 2009*

Le clin d'œil des peintres au cinéma passe aussi par le dessin animé et la grandiloquence des comics. Poursuivant sa démarche ironique et critique, en 2009, Erro a repris les motifs des cartoons dans *Tankgirl and Taquilla*. Des Donald Duck à l'infini peuplent le bas du tableau, quand surgit un train où l'on reconnaît Pluto. Dans la diagonale inverse, un tank chevauché par une jeune femme munie d'un étrange pistolet déchire la toile. Sur une œuvre de la même année, un personnage féminin, *Redsonia*, pointe le canon de son colt encore fumant devant elle, comme si elle venait d'abattre le spectateur. Au second plan se reconnaissent les visages de Barbe Rouge, le pirate, du colonel Black et d'autres héros de BD. Les armes concentrent l'attention. Elles évoquent l'imaginaire de la brutalité, mais le contexte de leur utilisation pourrait être ludique. Les regards des personnages orientent le sens du message. Ils disent notre déni du réel. Ils oscillent entre la froideur – le bleu glacial de Sonja la Rouge –, la terreur ou la colère des Donald et la joie de Newton. Erro a figé par la peinture les émotions ambivalentes des spectateurs face aux scènes d'action.

Loin des mythes de l'animation, Monory a joué sur le geste cinématographique et sur le bleu de « la nuit américaine » pour créer l'atmosphère de plusieurs de ses tableaux, où le tir, le pistolet, le percuteur et le barillet occupent une place cruciale. Le coup de feu est devenu la star du film policier et des intrigues à suspense. La peinture lui rend hommage. Un nouveau mythe se profile avec ses rites, sa transcendance. L'arme saisit le vif, fait oublier la mort, le temps d'une fiction.



*El Asesino, 28.7.79*



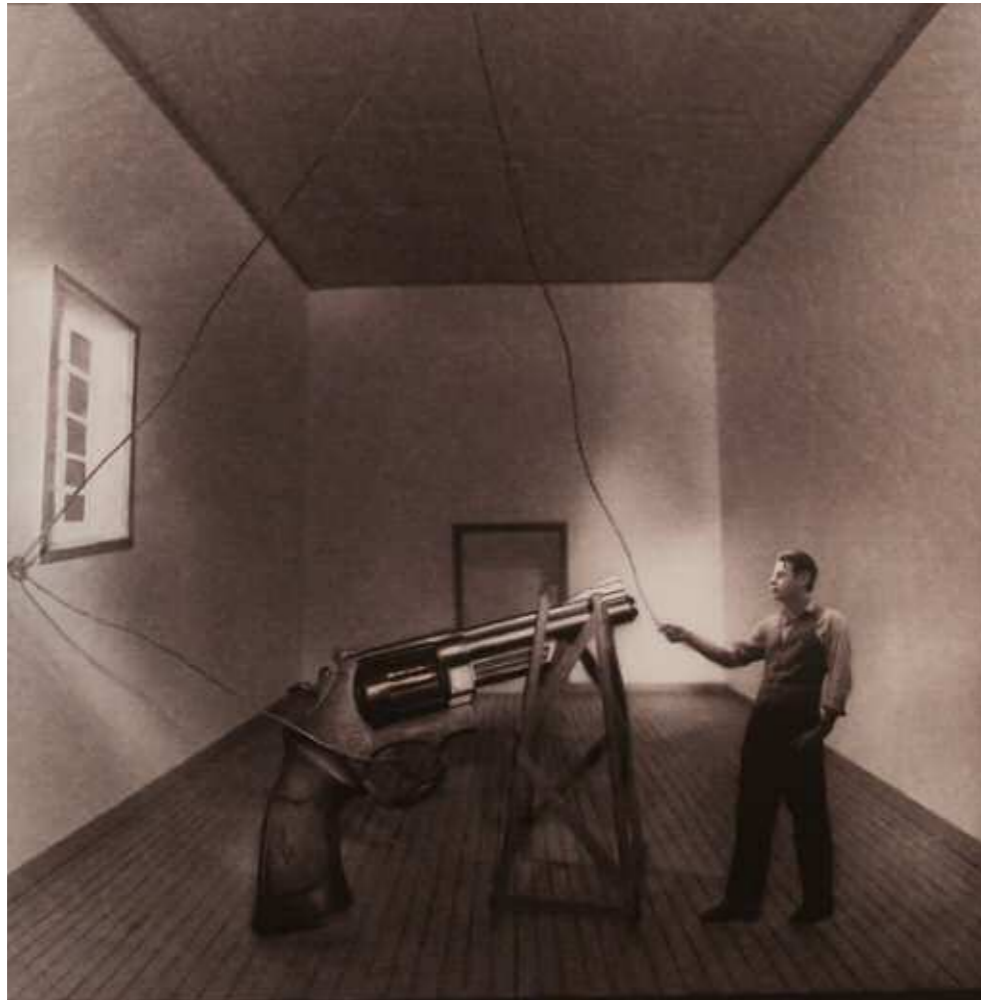
*Enigme N° 20, 1995*

**Autodestruction**

Le culte des armes échappe cependant aux seules connotations cinématographiques. Le thème du suicide, en particulier, a hanté les peintres et les plasticiens. L'arme est l'occasion de reposer la question avec une approche presque ludique. Les chambres mentales de Marc Le Mené sont un exemple de construction autoréférée à l'histoire de l'art. Elles empruntent la voie d'une expérimentation visuelle dont le thème serait les 1001 façons de se faire sauter la tête. Dans l'une, un mécanisme compliqué permet d'accomplir un autre geste qu'appuyer sur la gâchette ; sur une autre, le tir est dirigé vers le reflet d'un miroir - une autre vision de soi. Pourtant, à y regarder de plus près, les situations ne décrivent pas vraiment un suicide. Elles exposent une possibilité, un plan, mais leur caractère expérimental dédramatise la scène. Les visages oscillent entre volonté et surprise, sans terreur ni abattement. La flamme ne sort pas encore du revolver. Tout pourrait s'arrêter et l'on devine la patte d'un démiurge metteur en scène qui a créé le scénario, et s'apprête à crier « stop ». Pour le coup, ces saynètes, c'est du cinéma, comme on aurait pu dire en langage familier, « c'est du chiqué ». L'effet visuel subtil désamorce ainsi la pression qu'inspire l'annihilation de soi. Car l'acte d'autodestruction reste une énigme effrayante pour l'humanité. Il faut y voir un effet de la sacralisation de la vie et de la proscription du suicide dans les sociétés. Le trouble est encore plus fort quand le passage à l'acte est exposé sur une portion d'affiche, à la façon de Villégé, dans *Barcelone*, mars 2000. L'arrachage donne l'impression que ce n'est plus un artifice que cette image, mais le dévoilement d'une vérité cachée, un drame. Alors même que son apparence est montage.



*Chambre mentale n°40, 1998*



*Chambre mentale n°20, 1996*



*Barcelone, mars 2000*



Une trace de gêne et un effet similaire se retrouvent dans un travail d'Hervé Di Rosa. Réalisée en 2002, l'œuvre s'intitule *L'homme cible rencontre l'homme d'église*. Là encore, l'humour le dispute au discours, en dépit de la revendication d'un « art modeste », de la part de l'auteur. Trois personnages sont en fait mis en scène. L'homme d'Eglise, avec son dôme et ses tours pour visage, pointe un pistolet en direction d'un malheureux, les mains en l'air. Le centre du corps de ce dernier est une cible agrémentée d'un point rouge au centre. Ce détail évoque à la fois la ligne de mire et la plaie déjà provoquée par l'impact d'une balle. Au second plan, presque en silhouette, Di Rosa a placé un squelette affublé d'un chapeau mexicain : la mort en personne. Le propos pourrait s'ancrer dans la tradition anticléricale et blasphématoire dont l'art moderne, puis contemporain, a fait presque un genre. Mais le cadre de l'œuvre, de couleur argentée, transforme le message. Il montre un personnage caricatural se tirant une balle dans la tête, tout en souriant à pleines dents. Le geste de l'homme d'Eglise, par contrecoup, prend une autre signification. Il n'est plus hold-up, ou menace. Il est suicidaire. L'ecclésiastique armé contre les fidèles ne fait que s'autodétruire.



*L'homme cible rencontre l'homme église, 2002*

Et sans doute la menace et la pression publiques ne sont pas l'apanage du clergé. L'autoannihilation cynique du puissant peut toucher le domaine des arts. Roland Topor, dans sa toile *Education culturelle*, le laisse à penser. Celui qui tient l'arme menaçant l'ouvrier a des allures de savant et d'instituteur voulant gaver l'esprit du public de culture, sans percevoir la dimension première des œuvres contemporaines : leur rupture avec l'ordre. En un sens, les artistes, en courant après la reconnaissance muséale et scolaire, participent de l'entreprise de décérébration du monde ouvrier et des pauvres. Ils recomposent un classicisme et une hiérarchie du monde dans leur pseudo provocation. Et comment interpréter autrement le pouce de César qui trône sur le meuble, au second plan ? L'objet d'art devenu simple empreinte et reproduction ne serait qu'une supercherie, un simulacre, un semblant de discours. L'objet tout court s'est substitué à lui.



*Education culturelle*, circa 1996

### Le sacre de l'objet

Le pistolet, le colt ou le fusil prennent une valeur symbolique par eux-mêmes. Ils sont devenus des standards de consommation dont la vente est l'enjeu d'un débat depuis plusieurs décennies dans les grandes nations. L'American Rifle Association n'est toutefois pas la seule à mettre les armes sous cadre et à alimenter le marché des collectionneurs.

Man Ray a compris tôt que la passion pour le revolver dépassait ses qualités intrinsèques. L'arme et l'aimant de son *Compass* indiquent une direction et lancent un avertissement. Une direction ? Car l'aimant pourrait retenir la balle et orienter sa trajectoire à la manière de la polarité pesant sur la boussole. Mais un avertissement aussi, parce que l'objet incongru signifie le magnétisme de l'arme, la fascination qu'elle exerce. D'où la nécessité pour qui rejette la brutalité du coup de feu de regarder les objets guerriers avec une obturation. Forgé en 1984, le colt fermé par un nœud de Reutersward pourrait mettre fin à un cycle d'attraction pour la violence, une façon de crier « Halte au feu ! ». Son ambition non-violente nous saute aux yeux. L'artiste ne veut plus entendre la rumeur des balles qui sifflent, ni les derniers souffles. Alors vient le silence et sans un bruit naîtrait la paix. Le silence qui envahit la campagne après le coup de feu du chasseur. Maurice Henry avait imaginé la scène, dès 1929. Dans son esprit, un oiseau pourrait alors s'approcher du tireur, et de son chant lui murmurer son erreur : il s'est enfoncé la carabine dans l'œil, non pas jusqu'au coude, mais jusqu'à la crosse. À trop croire dans la puissance de l'arme, dans l'efficacité du geste meurtrier automatique, le chasseur a perdu le sens de l'art, celui de l'acte créateur, la pratique esthétique qui manifeste la force d'une pensée.



*Le chasseur, 1929/1975*

## Bibliographie

- Antonio Seguí, Genève, Galerie Sonia Zannettacci, 2009.
- Arasse, Daniel, Le détail – Pour une histoire rapprochée de la peinture, Paris, Flammarion, 1998.
- Audoin-Rouzeau, Stéphane, Combattre – Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIXe-XXIe siècle), Paris, le Seuil, 2008.
- Baldwin, Neil, Man Ray, Capo Press, 2000.
- Barthes, Roland, Mythologies, Paris, le Seuil, 1957.
- Baudrillard, Jean, Simulacre et simulations, Paris, Gallilée, 1985.
- Becker, Annette, Guillaume Apollinaire – Une biographie de guerre 1914-1918, Paris, Taillandier, 2009.
- Bertrand Dorléac, Laurence. L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960, Paris, Gallimard, 2004,
- Cassin, Barbara, Autoportraits, Genève, Galerie Sonia Zannettacci, 2007.
- Chalumeau, Jean-Luc, Arman – Shooting Colors, Paris, la Différence, 1989.
- d'Almeida, Fabrice et Delporte, Christian, Histoire des médias de la Grande Guerre à nos jours, Paris, Flammarion, 2009.
- Dagen, Philippe, L'Art français – Le XXe siècle, Paris, Flammarion, 2006.
- El Kenz, David, Le massacre objet d'histoire, Paris, Gallimard, 2005.
- Erro Catalogue, Paris, Hazan, 2007.
- Gervereau, Laurent, Presque tout Topor, Paris, Alternatives, 2995.
- Lambert, Frédéric, Mythographies – La photographie de presse et ses légendes, Paris, Edilig, 1986.
- Mac Luhan, Marshall, Understanding Media – The Extension of Man, New York, McGraw Hill, 1964.
- Martin, François-René, Wat, Pierre, Lawless, Catherine, Claude Viallat – Catalogue, Clermont-Ferrand, Musée Roger Quilliot, 2006.
- Monory, Genève, Galerie Sonia Zannettacci, 1990.
- Wilson, Sarah, Bernard Rancillac, Rétrospective (1962-2002), Fage éditions, Lyon / Les presses du réel, Dijon, 2003.



Compass, 1920/1976



*14 juillet, Place de la Nation, 1975*



*De Chicago, 4.7.78*

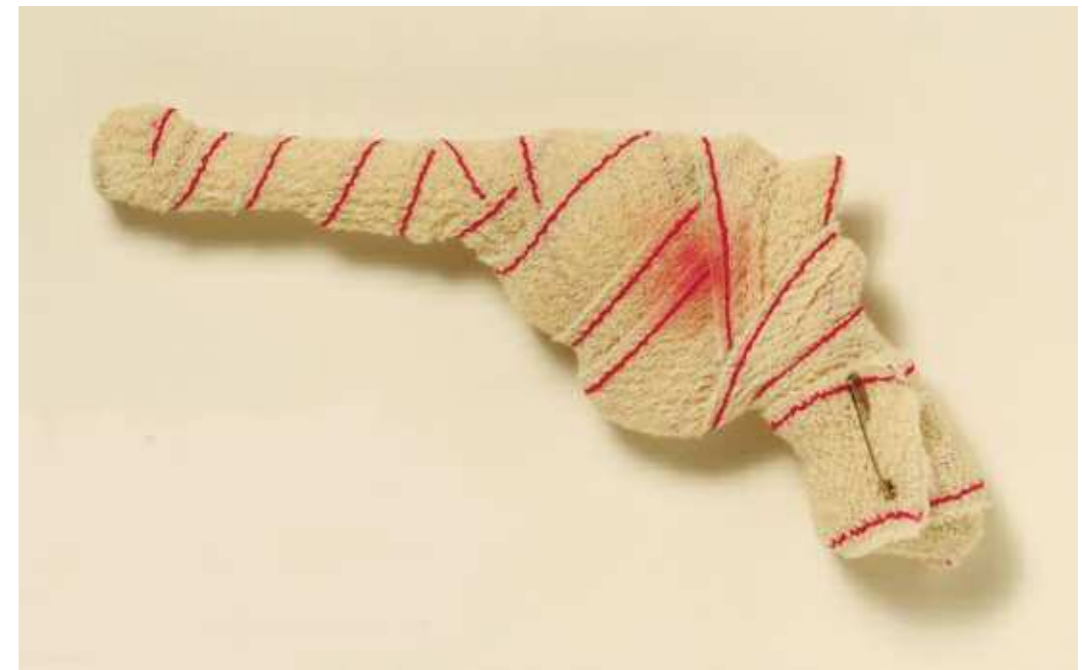


*Non violence, 1980*



*Under arrest, 2008*

F E U À V O L O T É  
N



*Dans le miroir, 1966/1975*



## ŒUVRES EXPOSÉES

ARMAN. Né à Nice le 17 novembre 1928, mort à New York le 22 octobre 2005.

*Sans titre*, 1979, empreinte de revolvers sur toile, 76 x 83,5 cm. *p. 9*

*Humphrey Bogart's Memorial*, 1979, accumulation de revolvers en bronze soudés, 61 x 40 x 19 cm. *p. 22*

DE ANDRADE Alécio. Né à Rio de Janeiro, Brésil, le 29 avril 1938, mort à Paris le 6 août 2003.

*Cirque de Paris, Tuileries*, 1975, tirage argentique sur papier baryté, 40 x 30 cm. *p. 15*

*14 juillet, Place de la Nation*, 1975, tirage argentique sur papier baryté, 40 x 30 cm. *p. 40*

DI ROSA Hervé. Né à Sète en 1959. Vit et travaille à Paris.

*L'homme cible rencontre l'homme église*, 2002, acrylique/papier amate marouflé sur bois. Cadre en pewter, 76 x 92 cm. *p. 33*

ERRÓ. Né à Olafsvik, Islande le 19 juillet 1932. Vit et travaille à Paris.

*Sonia la rouge au pistolet*, 2009, peinture glycérophtalique, 195 x 114 cm. *p. 11*

*Tankgirl and Taquilla Hanover*, 2009, peinture glycérophtalique, 143 x 95 cm. *p. 23*

HENRY Maurice. Né à Cambrai le 20 décembre 1907, mort à Milan le 21 octobre 1984.

*Le chasseur*, 1929/1975, huile sur toile, 81 x 65 cm. *p. 37*

*Dans le miroir*, 1966/1975, assemblage, 35 x 54 cm. *p. 45*

KLASEN Peter. Né à Lübeck, Allemagne le 18 août 1935. Vit et travaille à Paris.

*Exit*, 2008, jet d'encre et acrylique sur toile et néon, 97 x 162 cm. *p. 21*

*Under arrest*, 2008, jet d'encre et acrylique sur toile, 165 x 195 cm. *p. 43*

LE MENÉ Marc. Né à Quimper en 1957. Vit et travaille à Paris.

*Chambre mentale n°40*, 1998 tirage argentique, 40 x 45 cm. *p. 29*

*Chambre mentale n°20*, 1996 tirage argentique, 40 x 45 cm. *p. 30*

MAN RAY. Né le 27 août 1890 à Philadelphie, U.S.A., mort à Paris le 18 novembre 1976.

*Compass*, 1920/1976, revolver et aimant, 53,5 x 39 x 5 cm. *p. 39*

MIRALDA Antoni. Né à Barcelone en 1942, Espagne. Vit et travaille à Miami, U.S.A.

*Soldats soldés*, 1971, assemblage de soldats en plastique dans une boîte en plexiglas, 98 x 130 x 9,5 cm. *p. 13*

MONORY Jacques. Né à Paris le 5 juin 1924. Vit et travaille à Paris.

*Etude pour un autre*, 1968, huile sur toile et plexiglas, 116 x 89 cm. *p. 3*

*Enigme N° 20*, 1995, huile sur toile et objet, 170 x 340 cm. *p. 26-27*

Olivier O.OLIVIER. Né à Paris le 1 mai 1931. Vit et travaille à Paris.

*Le souffleur*, 1989, huile sur toile, 195 x 130 cm. *p. 7*

RANCILLAC Bernard. Né à Paris le 29 août 1931. Vit et travaille à Paris.

*Les machos de Monrovia*, 2005, acrylique sur toile, 195 x 130 cm. *p. 19*

REUTERSWÄRD Carl Fredrik. Né à Stockholm en 1934. Vit et travaille en Suède.

*Non violence*, 1980, bronze n° 1/3. *p. 42*

*Sans titre*, dessin encre sur papier, 1984, 62 x 84,5 cm. *couverture*

SEGUÍ Antonio. Né à Cordoba, Argentine en 1934. Vit et travaille à Paris depuis 1963.

*El Asesino*, 28.7.79, technique mixte sur toile, 54 x 65 cm. *p. 25*

*De Chicago*, 4.7.78, technique mixte sur toile, 54 x 65 cm. *p. 41*

TOPOR Roland. Né à Paris, le 7 janvier 1938, mort à Paris le 16 avril 1997.

*Education culturelle*, circa 1996, huile sur toile, 97 x 130 cm. *p. 35*

*Fin*, 1985, crayons de couleur et encre sur papier, 30 x 25 cm. *p. 48*

VIALLAT Claude. Né à Nîmes en 1936. Vit et travaille à Nîmes.

*Cible*, 1963, ripolin sur toile, 150 x 160 cm. *p. 17*

VILLEGLÉ Jacques. Né à Quimper le 27 mars 1926. Vit et travaille à Paris.

*Barcelone*, mars 2000, affiches lacérées marouflées sur toile, 38 x 46,5 cm. *p. 31*

Le tirage du présent catalogue, édité par la Galerie Sonia Zannettacci, a été limité à 800 exemplaires. Achevé d'imprimer sur les presses de Imprimerie Genevoise S.A à Genève en mars 2010. © Fabrice d'Almeida pour le texte. Crédit photographique: P. Goetelen, X. Grandsart, B. Hatala, J-P Loubat. Conception et maquette Sonia Zannettacci et David Weissenberg. © 2010 Galerie Sonia Zannettacci. Tous droits réservés.



