

AMBASSADE DE FRANCE AU BRÉSIL
SERVICE CULTUREL, SCIENTIFIQUE ET DE COOPERATION
AV. DAS NAÇÕES, LOTE 04 - 70404 - BRASÍLIA - DF

"ESTAMPES D'ALJOURD'HUI" - DEZ ARTISTAS DA FRANÇA

LISTE DES OEUVRES

HELION Jean

Album de 6 lithographies
"les passants" numérotés de 1 à 6
0,825 x 0,680

VOSS Jan

n° 65 0,665 x 0,520
n° 66 0,665 x 0,520
bleu rouge vert 0,50 x 0,67
Bleu vert 0,50 x 0,66

Tal Coat

Et vient la nuit 0,64 x 0,91
Dans le pré 0,64 x 0,91
Terre froide 0,80 x 0,60
Exhumé 0,70 x 0,50

VIALLAT Claude

Sans titre (Sérigraphie) 1m x 0,70

COMBAS

Les lapins (sérigraphie 1984) 0,80 m x 0,60
Scène de flirt animalière lithographie (1986) 0,80 x 0,60 m
Narcisse Affiche signée 1985 0,70 m x 1 m

DEBRE Olivier

Sans titre lithographie 0,75 x 0,95
Sans titre lithographie 0,75 x 0,90
Sans titre lithographie 0,70 x 0,90
Sans titre lithographie 0,70 x 0,90
Sans titre lithographie 0,70 x 0,90

MATTA Roberto

Doigts libérés 1959 0,32 x 0,45
Suite sur velin d'arches
Doigts libérés 1959 0,32 x 0,45
suite sur velin d'Arches

Olympiques 1965

0,95 x 0,65

LE GAC Jean

Lieutenant 2/3 lithographie 1987

0,75 m x 0,55

Paysagiste 1987

0,75 x 0,55

Apaches

120 m x 0,80

CARMEL Titus

Nuit I 1985

Nuit II 1985

Nuit III 1985

Caparaçon V 1982

Caparaçon VI 1982

ALECHINSKY

Paris ex 22 1975 0,61 x 0,72

Borealité 1977 0,96 x 0,78

Papiers traités Rousseau frères 1978 0,76 x 0,95

Louis IENA 1983 0,87 x 0,72

Artiste suivi 1978 0,77 x 1 m

Pierre Alechinsky

1927

Alechinsky dépasse rapidement le cadre formaliste de l'enseignement d'art graphique qu'il reçoit à Bruxelles. A 20 ans, il connaît les recherches de Michaux, de Dubuffet, lit les surréalistes, Freud et Bachelard; l'entourage des peintres de la Jeune Peinture Belge qu'il rejoint dès 1946, la rencontre en 1947 de Pol Bury : tout le conduit à adhérer aux idées de *Cobra* dont il devient le plus jeune membre en 1949, entraîné par son principal animateur Christian Dotremont. Ce qu'il retiendra du mouvement, qui fut sa véritable école, ce sont, peut-être, plus que l'exemple de ses aînés danois (Pedersen, Jorn) qui lui montrent la voie d'un « automatisme physique », ou celui de ses contemporains hollandais (Appel, Constant et Corneille) les recherches vers un « au-delà » de l'écriture et de la peinture, menées par Marcel Havrenne et surtout par Dotremont; on en comprend la résonance déterminante sur cet esprit toujours en éveil et enclin au paradoxe, sur ce droitier contrarié soucieux de revendiquer, non seulement pour sa main gauche la liberté d'expression, mais pour le langage une autre voie, naturelle et autrement plus aventureuse, où l'écriture et la peinture, le signe et la matière, se nourrissent l'un de l'autre. *Cobra*, où il s'engage de plus en plus en 1950-51 aux côtés de Dotremont, sera vite dépassé: Alechinsky en annonce la dissolution dans le n° 10 de *Cobra* (« Abstraction faite ») et se tourne, lui aussi, vers Paris.

Tout en enrichissant à l'Atelier 17 chez Stanley Hayter sa connaissance de la gravure, il approfondit le problème de l'investissement corporel dans l'acte pictural et établit dès 1952 des contacts épistolaires avec le calligraphe Shyriu Morita, directeur de la revue japonaise *Bokubi*. Il rencontre en 1953 Yasse Tabuchi, en 1954 Walasse Ting qui lui enseigne la « pratique à bras-le-corps, penché en avant, le papier par terre, le corps libre », attitude physique et mentale pour lui décisive puisqu'elle lui permet dorénavant toutes les variations de vitesse du trait ou de la tâche. En 1955, il se rend au Japon pour tourner le film *Calligraphie japonaise*. A son retour, il exécute dans l'esprit de collaboration hérité de *Cobra* des lithographies avec Jorn, Corneille, Appel (*Vues Laponie* de Dotremont) et réalise au pinceau et à l'encre des dessins d'entrelacs et d'arabesques qui retiennent l'attention de J. Putman, mais ne connaissent aucun succès public. Sa participation en 1960 à la Biennale de Venise, son exposition personnelle en 1961 au Stedelijk Museum d'Amsterdam, suivie de celle de la Lefebvre Gallery à New York en 1962, marquent le début de sa carrière internationale, avec le soutien à Paris de la galerie de France (depuis 1958) et, à partir de 1972, de la galerie Maeght.

En 1965 la découverte à New York, grâce à W. Ting, de la peinture acrylique, dont la fluidité lui rappelle celle des encres lithographiques, lui ouvre de nouvelles possibilités plastiques. Travaillant à son retour à *Central Park* (coll. de l'artiste), il est amené à ménager, en encadrement du tableau, ces commentaires plastiques que sont les « remarques marginales », dont il adopte dès lors le procédé. Sa peinture où, de la matière même, flexible, d'une coloration exubérante, surgissent ces formes élémentaires, terriennes, animales ou humaines qui la caractérisent, gagne ainsi en humour discursif, en multiplication, superposition de sens et de signes : œuvre de contrepoint, elle se nourrit souvent de supports déjà imprimés et signifiants (manuscrits, cartes), de formes existantes (sculptures de Reinholdt, peintures de W. Ting) ou des écrits poétiques de ses nombreux amis: Joyce Mansour, Michel Butor, Louis Scutenaire, Christian Dotremont, Achille Chavée...

Gérard Titus-Carmel

1942

Gérard Titus-Carmel appartient à la génération des artistes arrivés à la notoriété au début des années 70. Formé au métier exigeant et rigoureux de la gravure par l'école Boule, il ne fait qu'un court détour par l'action-environnement (à l'Arc en 1971) avant de s'imposer comme l'un des praticiens les plus intelligents et les plus doués de sa génération utilisant essentiellement les techniques traditionnelles du dessin.

L'objet de ses dessins — qui porte sur des constructions géométriques — est davantage d'ordre intellectuel que symbolique. Qu'il s'agisse des *20 Variations sur l'idée de Détérioration*, 1971 — accidents du coin d'un parallélépipède à peine esquissé — ou des *17 Exemples d'altération d'une sphère*, 1971, c'est l'altération qui retient toute son attention, qui mobilise toutes les ressources d'une technique éblouissante et qu'il étudie minutieusement dans la durée. Car la modernité se situe chez lui avant tout au niveau d'une pratique sérielle. C'est là un moyen de « faire participer le temps à l'entreprise... un temps qui est le harcèlement de l'artiste... la fatigue devient le vrai modèle... elle matérialise le temps ».

MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE

Pierre Tal-Coat

1905-1985

L'œuvre peint de Pierre Tal-Coat, inspiré essentiellement de son pays natal, la Bretagne, est un chant dédié à la terre, à la lumière, à l'absolu. Autodidacte, il se lie vers 1935 au groupe des « Forces Nouvelles » et suit l'exemple des expressionnistes et des Fauves, puis, dans la géométrisation des formes, celui de Matisse et de Picasso, visible dans sa série des *Massacres* de la guerre d'Espagne. Il effectue dans les années 40 plusieurs retraites à Aix-en-Provence, où il médite la leçon de Cézanne, puis découvre en 1947 la peinture extrême-orientale, celle surtout des Song dont les principes lui permettent de trouver enfin son expression personnelle. Il abandonne définitivement les couleurs vives, la géométrie, une certaine agressivité aussi, qu'il réserve désormais à ses autoportraits. Il retourne en Bretagne, qu'il ne quittera plus jusqu'à sa mort. La voie de Tal-Coat, à la recherche des assises du monde, sera dès lors celle de l'épure; il transcrit ses découvertes, à travers la peinture et aussi la poésie, par les traces, les passages, les signes.

MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE

Roberto Matta

1911

« Je ne suis pas un peintre, je suis un montreur » disait, avec une provocation toute duchampienne, Matta lui-même, autorisant ainsi l'isolement progressif de sa peinture dans une après-guerre américaine et européenne tout entière engagée dans le *faire pictural* — à travers l'abstraction : la matière et le geste — et loin d'être préoccupée encore de *narration*. Embarrassé d'une indépendance trop bouillonnante, on eut vite fait, après Breton, de l'insérer dans le cadre du surréalisme, dont elle représenterait brillamment l'ultime phase. En réalité, la peinture de Matta échappe très tôt à toute classification et si elle ouvre des voies multiples — au surréalisme, à l'expressionnisme abstrait américain, à l'abstraction lyrique, à l'art révolutionnaire, à la bande dessinée, etc. —, elle poursuit, pleinement engagée dans le réel mais aussi totalement visionnaire, l'investigation de *l'humain* : lieu même des affrontements des forces énergétiques contraires qui le traversent, elle constitue une geste immense des multiples « mises en situation » de l'homme, personnelles, collectives et cosmiques.

Le surréalisme : Matta, Chilien d'origine, en rejoint à Paris le mouvement dès 1936, entraîné par la personnalité de Duchamp (il était alors jeune architecte chez Le Corbusier). N'illustre-t-il pas, avec les premières *Morphologies psychologiques* des années 1939-1941, puis avec la série exécutée entre 1941 et 1945, des paysages « abstraits » de l'espace-temps, tendus de réseaux énergétiques entre lesquels se meuvent des éléments en suspension, les principes énoncés à New York par Breton en 1943 dans « Situation du Surréalisme entre les deux guerres », à savoir : « foi persistante dans l'automatisme comme soude, espoir persistant dans la *dialectique* (...) pour la résolution des antinomies qui accablent l'homme, reconnaissance du *hasard objectif* (...), volonté d'incorporation permanente à l'appareil psychique de *l'humour noir* (...), préparation d'ordre poétique à une *intervention sur la vie mythique* ». Alchimiste à la recherche de l'agathe (la pierre philosophale), Matta fournit à Breton le mythe (duchampien) du *Grand Transparent*, symbole de l'impuissance de l'homme moderne face aux perturbations de l'ordre naturel, moral ou politique (son propre mythe du *Incant*). Développant ses intuitions fulgurantes, déjà formulées en 1938 dans *Mathématique sensible, Architecture du temps*, il apporte au surréalisme sa contribution la plus importante aux yeux de Duchamp : la « découverte des régions de l'espace jusqu'alors inexplorées dans le domaine de l'art. Matta suivait les physiciens modernes dans la quête de son espace neuf qui, bien que décrit sur la toile, ne devait pas se confondre à une nouvelle illusion tridimensionnelle ».

À la jeune génération new-yorkaise qu'il rencontre à son arrivée aux USA en 1939 — Motherwell, Gorky, Rothko, Pollock, Baziotes, De Kooning — Matta montre, dès 1941-1942, la voie d'un automatisme gestuel, le travail de la matière jetée ou posée à l'éponge, son application à de grands formats, la tactilité et la souplesse de la surface picturale, la liberté du champ spatial. Mais, en reprenant en 1945 ouvertement la figuration humaine, « le peintre le plus profond de sa génération », salué en ces termes par Duchamp en 1946, s'isole lui-même : en 1948, il quitte New York « où tout devenait trop *peinture* », se fait exclure par Breton du groupe surréaliste pour « disqualification intellectuelle et ignominie morale » (il collaborait à New York à la revue *Instead*) et définit, au cours d'un bref passage au Chili, le « rôle de l'artiste révolutionnaire » dans la « redécouverte des nouvelles relations affectives entre les hommes ».

AMBASSADE DE FRANCE AU BRÉSIL

SERVICE CULTUREL, SCIENTIFIQUE ET DE COOPERATION

AV. DAS NAÇÕES, LOTE 04 - 70404 - BRASÍLIA - DF

.../...

A Rome, Paris et Londres où il travaille depuis, Matta s'engage ouvertement depuis 1952 (*Les roses sont belles*) dans le débat historique et politique de son temps qui le mènera dans tous les combats révolutionnaires (Chili, Cuba, Mai 1968...). De sa peinture, dont il développe encore le pouvoir métaphorique, la critique parisienne retiendra surtout la liberté formelle, le lyrisme cosmique, le contenu phénoménologique : celui d'une peinture de l'énergie en suspension, du potentiel comme de la désintégration. Mais, alors qu'à New York le Museum of Modern Art et, à Stockholm, le Moderna Museet consacrent à son œuvre les premières rétrospectives de 1957 et 1959, à Paris son propos, qui est de « remplacer la perspective par une sorte de prospective et simultanément remplacer l'espace des distances par un espace du sens », laisse désarmé. Réintégré au groupe surréaliste à l'occasion de l'exposition de la galerie Daniel Cordier en 1959 (sur le thème de l'Éros), Matta n'en continuera pas moins, en toute indépendance, à donner à voir dans sa peinture-manuscrit le film gigantesque des mouvements, des mutations de l'homme social au sein de son espace mental et culturel.

MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE

Jean Le Gac

1936

Jean Le Gac confond intimement son œuvre et son histoire. A un passé « recomposé » mêlant le vague des souvenirs d'enfance, à l'enseignement du dessin qu'il ne cesse d'exercer à partir de 1958, s'ajoutent la découverte de Harry Dickson, des livres de Raymond Roussel, de Henry James ou de la littérature populaire. S'il a abandonné dès 1967 l'idée d'être peintre, il endosse très vite le rôle de reporter fictif traquant, au-delà du peintre, l'idée de la peinture : ainsi ses cahiers, qui seront ses premières œuvres exposées à la *Documenta 5* de Cassel en 1972.

Définissant lui-même son œuvre comme une expérience de l'expérimentation, se plaisant aux jeux de piste comme aux jeux de plage, c'est moins du paradis de l'enfance que d'une « épiphanie joycienne », selon la formule de Jean Clair — on songe à *Dédalus* —, que témoigne Jean Le Gac, semblable en cela au héros du *Châtiment de Foyle* de Jean Ray, où il est question d'un peintre « qui est au moins autant peintre lorsqu'il ne peint pas que lorsqu'il peint ».

MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE

Jean Hélion

1904 - 1988

Hélion arrive à Paris en 1921 et entre comme apprenti dans un cabinet d'architecte où, afin de le détourner de sa passion pour la poésie, son patron l'envoie prendre des relevés des pavillons de Baltard, de l'église St-Étienne-du-Mont... C'est ainsi qu'un jour il est amené à découvrir le Louvre et par hasard la peinture, celle tout d'abord de Poussin et de Philippe de Champaigne. Ce n'est qu'en 1927 qu'il voit un Cézanne en reproduction puis, s'étant lié à Torres García, découvre le cubisme. Ses peintures de 1928-1929, très gestuelles et chargées de matière, sont sobres : quelques figures, des pains, des bouteilles, des bols. Son travail tend vers une simplification extrême, ne gardant de ces objets que le tracé des lignes et l'inscription de plans colorés qui aboutissent aux premières abstractions de 1929.

Avec Van Doesburg, Carlsson et Tutundjian, Hélion, qui cette année-là rencontre Mondrian, crée le groupe Art Concret, élargi en 1931 sous le nom d'Abstraction-Création à Delaunay, Arp, Kupka et Gleizes. Sa peinture devient orthogonale sans pourtant répondre aux normes néo-plastiques et, dès 1937, sont introduites des courbes et ses lignes ne traversent pas la toile de part en part, ce qui fait dire à Mondrian qu'elle reste naturaliste. Bien que reconnue comme abstraite jusqu'en 1939, elle laisse apparaître, en effet, des « figures » sur un fond relativement homogène, volumes accentués par le contraste des modelés et des plans colorés d'égale intensité qui flottent dans l'espace selon des articulations plus ou moins organiques (*Figure rose*, 1937, MNAM). Il s'agit là d'un travail de rigueur et d'ascèse qui doit préparer une nouvelle figuration : « L'abstraction est née chez moi à grands coups de pinceaux (...). J'ai vu là le début d'un signe neuf qui saisirait le réel (...). *Composition dramatique* et *Figure tombée*, 1939, sont ses dernières peintures abstraites.

La même année, *Au cycliste* marque le début de sa recherche vers une autre figuration où l'exigence d'une plastique pure se manifeste au travers d'une représentation du quotidien. Hélion constitue dès lors de véritables séries, réflexion sur des thèmes ordinaires où il recrée chaque fois une vision du monde : les *Hommes assis*, les *Journaliers*, les *Nus*, les *Parapluies*, les *Pains*, les *Citrouilles*, les *Journaleries*, les *Mannequinerie*, les *Bouchers*, les *Luxembourg*, les *Choses vues en mai*, les *Entrées et sorties de métro*... Et d'une toile à l'autre se construit, par un retour citationnel de certains objets, un univers homogène où s'invente un espace commun et familier qui atteste d'un savoir et d'une conception picturale du prosaïsme qui ne relève ni d'une observation, ni d'une expérience du monde, dirait F. Ponge. Cette quotidienneté réinventée, à la fois pure, monumentale, didactique et insolite (*Triptyque du dragon*, 1967) d'où se dégage une poésie proche de l'univers cinématographique d'un Tati, ne pouvait non plus laisser indifférent un écrivain comme R. Queneau, nous décrivant sa peinture comme un périple joyeux à travers un monde réel d'une banalité obsédante, qui se serait transmué en valeur plastique.

Robert Combas

1957

Robert Combas, quand on l'interroge, ne manque pas d'évoquer les origines de son art. Il se fait son propre hagiographe. Né à Lyon, c'est à Sète qu'il passe son enfance. Ses premières sources d'inspiration sont les caricatures du *Canard enchaîné* qu'il plagie avec une conviction subversive dans les marges de ses cahiers d'écolier. Il entre tôt à l'École des Beaux-Arts et connaît à sa sortie un succès immédiat et spectaculaire. Un an plus tard (1981-1982), il défraie la chronique artistique française. Combas, Hervé Di Rosa, François Boisrond et Rémi Blanchard font des tableaux dont la brutalité et la naïveté contrastent avec le byzantinisme dans lequel se sont empêtrés les mouvements artistiques à la fin des années 70. Ils se moquent des théories et ne peignent que pour le plaisir de raconter des histoires amusantes ou ridicules et de créer des personnages et sont même étonnés que l'on s'intéresse à eux, d'être considérés comme la manifestation locale d'une réaction généralisée, la seule à ce moment, la plus évidente du moins. On aura vite fait de tracer de solides réseaux d'influences, de pointer les paternités. D'abord timidement : les graffiti du métro new-yorkais pour Di Rosa, la punk-graphique et le rock d'une manière générale, la b.d. américaine du *Marvel Comics* à Bill Griffith. Puis sans vergogne, Dubuffet, Chassac, voire une certaine tradition française dont Combas serait parmi eux le seul héritier.

L'Histoire de l'art privilégie les références qu'elle aura homologuées et ceux chez qui elle saura les inventer. La Figuration Libre en s'installant dans l'actualité artistique — en inscrivant son nom sur l'Histoire — doit payer son tribut. C'est pourquoi il lui faut moins affirmer ce qu'elle est, ce qu'elle fut au commencement — un bégaïement joyeux, un peu ironique qui, à force de ne pas chercher, pouvait bien être sur le point de trouver — que donner l'assurance de ses antécédents. Ce tribut, elle le paye, et ce fut Combas; aujourd'hui retenu dans ce rôle plus encore que ses (anciens) camarades. Incontestablement doué et comme imperméable à tout ce qui n'est pas son imagerie : Ketty, Sète, ses objets favoris, son environnement premier (mais leurs représentations plutôt qu'eux-mêmes, il les farde de toutes les grimaces et les cerne de tous les gnômes, de tous les désirs qu'il aura su évoquer.

Combas depuis longtemps dessine, il paraît produire beaucoup. Cela étonne, puis semble nécessaire, puis important, et finalement le devient. On ne peut nier tant d'efforts. Alors qu'il est peut-être difficile d'estimer le résultat autrement qu'avec des chiffres; on compte les toiles, on en mesure la densité, on recense les expositions en France et à l'étranger qui en sont la preuve : le nombre partout est élevé. Quant à la qualité, personne n'a besoin qu'on lui explique en quoi ces tableaux s'apparentent à l'Art brut (il suffit de lire les titres). Mais personne ne voudra croire que la démonstration est ainsi faite, il vaudrait mieux dire comment les tableaux de Combas n'en sont pas. Voilà bien ce qu'il faut essayer de comprendre. Leur qualité sera alors évidente, peut-être.

Claude Viallat

1936

Né à Nîmes, où il vit aujourd'hui, Claude Viallat étudie aux Beaux-Arts de Montpellier puis de Paris. Il s'installe à Nice où il commence à peindre, tout en enseignant à l'école des Arts décoratifs (1964-1967). C'est à partir de 1966 qu'il se met à travailler systématiquement avec une seule forme, sorte de haricot ou de palette qui va désormais devenir sa marque. En même temps, il se sert de toutes sortes de supports souples et s'interroge sur les diverses composantes de l'acte pictural en séparant la toile du châssis et en exploitant sa mobilité, en la pliant, en utilisant des procédés de coloration comme la teinture, etc. Avec d'autres peintres de sa génération, comme Dezuze et Saytour, il va organiser des expositions, dans la nature ou dans les villages du Sud de la France, qui annoncent le groupe *Supports-Surfaces* dont Viallat sera l'un des membres essentiels. L'exposition du groupe a lieu à Paris (ARC) en 1970, peu avant sa dissolution à la suite de nombreuses dissensions internes, Viallat démissionnant dès mai 1971. Tout en exposant régulièrement à Paris, galerie Jean Fournier, Viallat, à partir de 1968, change d'atelier à plusieurs reprises en fonction des postes d'enseignant qu'il occupe et qui le mènent successivement à Limoges, Marseille et Nîmes, où il devient en 1979 directeur de l'École des Beaux-Arts. Son œuvre de peintre, s'appuyant sur une forme unique, évolue néanmoins considérablement. Ainsi, après avoir fait appel à toutes sortes de techniques d'imprégnation colorée par des éléments extérieurs (toiles soumise à la pluie ou au soleil, empreintes au feu...), il renoue en 1976 avec le geste traditionnel du peintre et manipule la couleur avec une liberté nouvelle. C'est alors que la sélection du support devient un acte déterminant. Viallat se met à peindre sur les matières les plus diverses : tissus usagés, vieux vêtements, toiles de bâche, parasols... et exploite l'irrégularité des contours comme la composition interne des lés de tissus. Parallèlement, il exécute toutes sortes d'objets qui, bien que fort différents des peintures, font partie intégrante de son travail. Souvent ceux-ci se réfèrent à des pratiques artisanales ou primitives qui l'ont toujours passionné. Les dessins de scènes tauromachiques qu'il réalise continuellement sont aussi un hommage à cette coutume que Viallat place très haut dans sa vie de peintre.

MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE

Olivier Debré

1920

Si Olivier Debré, né à Paris, reçoit une formation d'architecte à l'École des Beaux-Arts, très tôt pourtant il dessine et peint des portraits et des paysages qu'il expose en 1941 à la galerie Aubry. Découvrant en 1943-1944 les toiles de Picasso, qui l'enthousiasment, il cherche un langage qui retranscrive son émotion sans passer par la représentation. Debré s'exprime alors par des « signes », qu'il veut d'abord contrôler : « Je contenais le geste pour qu'il soit analytique et non pas gestuel ». De cette période date le dessin *Le Mort de Dachau*, 1945, offert par l'artiste au Musée. Se laissant ensuite « aller », il constate que les signes abstraits qu'il trace sont de fait les traductions de sa sensation : « Par-dessus tout, je ne voulais pas d'effet plastique, mais la sincérité de la sensation, le mouvement retrouvé de l'émotion ». En quête du sens de ces signes, il se met à faire ce qu'il nomme des *Signes-personnages* — concentration et « transposition de l'être dans le signe » — caractérisés par leur verticalité et dont le Musée possède deux exemples de 1951-1952. Si déjà en 1947, puis entre 1952 et 1957, Debré travaillait sur de grands formats, avec des effets de matière et des couleurs sombres, il entreprend, à partir de 1963, des toiles de format gigantesque, plages monochromes où l'espace et l'homme lui-même sont dominés. Pour nourrir sa peinture de nouvelles sensations et échapper à l'extrême concentration de ses *Signes-personnages*, il élargit son espace pictural à celui de la nature avec ses *Signes-paysages*, qu'il travaille dans une matière beaucoup plus fluide s'étalant en transparences successives. A partir de 1965, il réalise plusieurs compositions monumentales intégrées à de grandes architectures (à Royan, Montréal, Toulouse). En 1975, une rétrospective lui est consacrée au Musée de Saint-Étienne puis au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. En 1984, il présente de grandes toiles à l'exposition française de la Biennale de Venise.

Jan Voss

L'univers pictural de Jan Voss tend au regardeur un piège séduisant : celui de la jubilation énumérative. On entre dans la planète Voss par n'importe quel côté et l'on s'assoit, un peu amusé, un peu éberlué, entre une femme licelée et un zèbre à deux pattes. Et puis il suffit de regarder et de décrire, en se laissant aller au bonheur resurgi des zones profondes de l'enfance. Peu de peintures se prêtent aussi bien que celle-ci au plaisir des commentaires descriptifs. On pourrait même tenter, si cela n'était complètement inutile, de mettre un peu d'ordre dans ce tohu-bohu en classant les personnages et les situations. A ce jeu, l'ambiance à première vue rassurante, guillerette, inoffensive que créent tout à la fois le dessin pseudo-naïf, la mise en page désinvolte, la couleur légère des fonds, laisse place à un malaise. Non seulement on se livre à des activités très dangereuses dans ce monde sans loi, mais le fantastique et l'horreur y prennent de faux airs d'évidence. On finit par croire que rien n'est plus attendu que de rencontrer dans la rue des anges mécaniques remontés à la clé, des éléphants alpinistes, des poissons qui nous saluent poliment de la main, des femmes attachées par le cou à un piquet comme des chèvres et l'on se dit que la vérité n'est peut être pas loin de tout cela. Rien, en effet, chez Voss qui force le ton, qui tourne au système, son talent est fait de nonchalance : il cache la minutie de l'effort derrière la profusion des thèmes.

Gérald Gassiot-Talabot

(Catalogue de l'exposition « Jan Voss : A portée de vue »,
ARC - Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1978)

Le style de Jan Voss a évolué avec maîtrise, dans le courant des années soixante dix, vers une mise en page de signes, de lacs et de laches, exempte de toute structure narrative.