Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 59 (2011)

Artikel: Matthias Mansen : la xylographie comme transfert de lumière
Autor: Rümelin, Christian
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728278

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

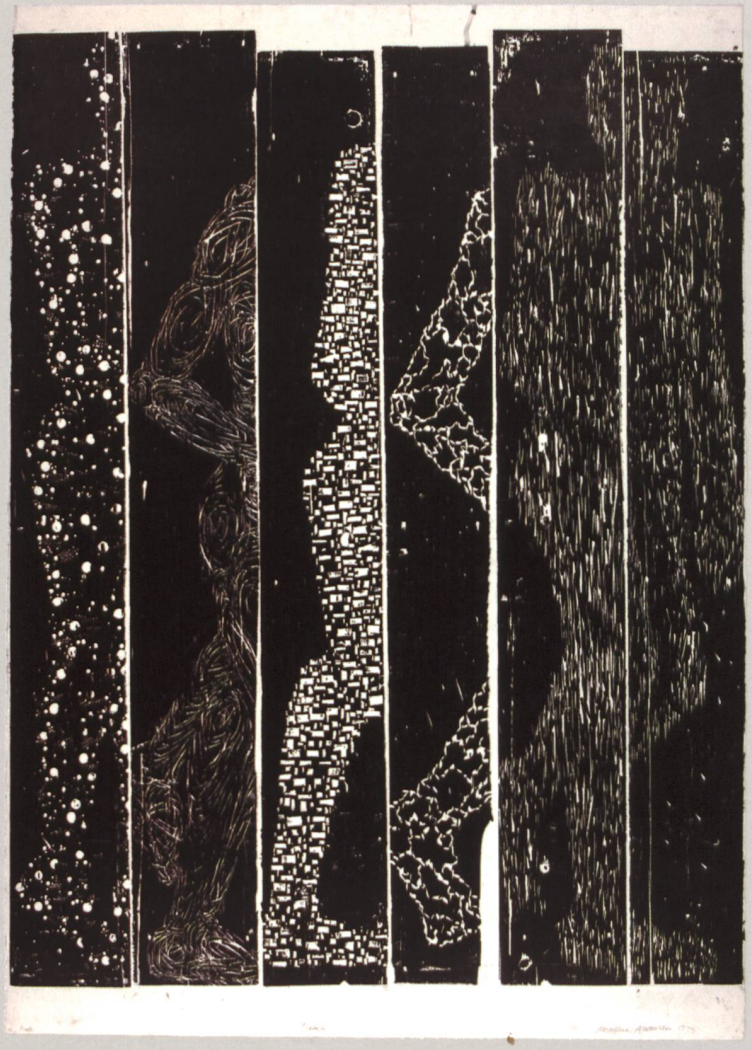
Download PDF: 12.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Matthias Mansen : la xylographie comme transfert de lumière

CHRISTIAN RÜMELIN

LES PRÉFACES ET LES CONTRIBUTIONS AUX CATALOGUES D'EXPOSITIONS AU SUJET DE LA XYLOGRAPHIE CONTEMPORAINE SOULIGNENT SOUVENT UNE CONTINUITÉ DE PROCESSUS TECHNIQUE ENTRE LA FIN DU MOYEN ÂGE ET AUJOURD'HUI. LA SIMILITUDE DU MATÉRIAU, LA MANIÈRE MÉCANIQUE ET LABORIEUSE DE PRODUIRE UNE MATRICE EN RELIEF SEMBLENT SUFFISANTES POUR COMPARER UNE XYLOGRAPHIE DU XVe OU DU DÉBUT DU XVIe SIÈCLE AVEC UNE IMPRESSION PLUS RÉCENTE. TOUTEFOIS, MALGRÉ CETTE APPARENTE SIMILARITÉ, LES MÉTHODES, LES APPROCHES, LES OUTILS, LES ENCRES ET LE PAPIER, OU LE PROCESSUS DE CRÉATION DE L'IMAGE MÊME ET LA DIVISION DU TRAVAIL SONT FONDAMENTALEMENT DIFFÉRENTS[1] : L'ESTHÉTIQUE ET LA MANIÈRE DE TRAVAILLER ONT CHANGÉ PENDANT LES XIXe ET XXe SIÈCLES.



1 Matthias Mansen, *Marcher (Gehen)*, 1994, xylographie, épreuve d'essai, 2145 x 1540 mm (feuille). MAH, Cabinet d'arts graphiques, inv. E 2011-533, don du prof. et de Mme Daniel Bell.

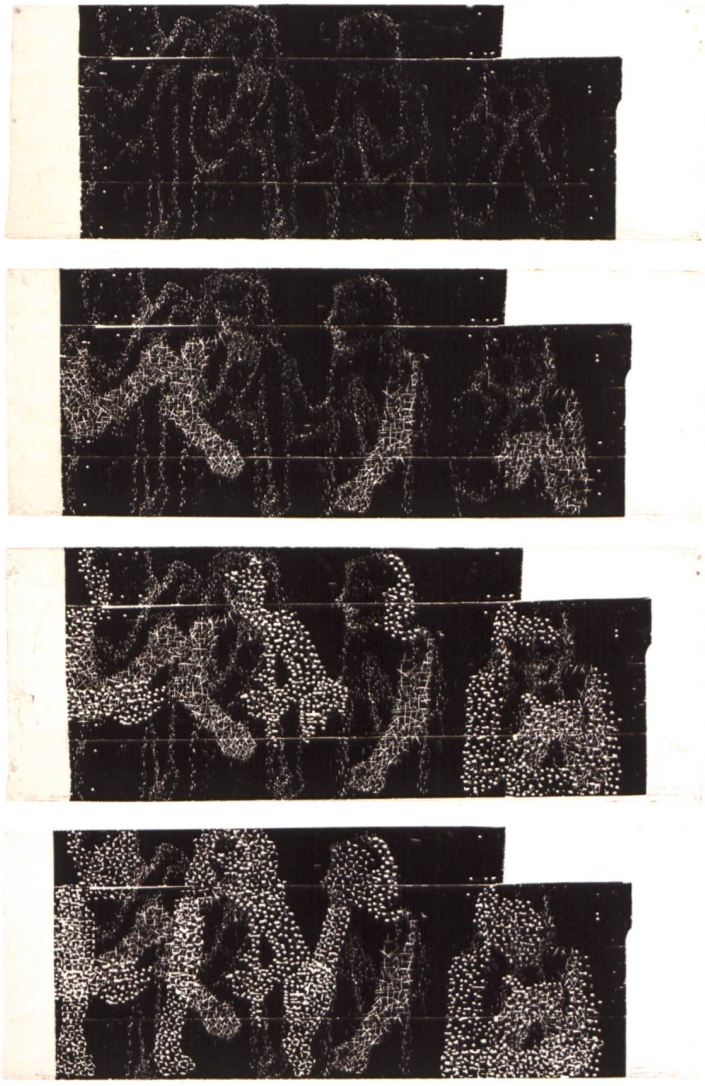
Ce fait a été décrit à plusieurs reprises pour des artistes comme Gauguin, Munch, ou encore pour les artistes de la *Brücke* : ce terrain est bien connu.
Pour la xylographie contemporaine, en revanche, la situation se présente très différemment. Il ne fait pas de sens d'essayer de construire une continuité historique qui n'a jamais vraiment été établie ou qui ne dépasse pas la génération précédente. Cela implique des questions formelles, de contenu ou de sujet, de la relation inhérente de l'œuvre d'un artiste ou la relation avec d'autres artistes appartenant soit à la génération précédente, soit à la même génération. En plus, pour un artiste qui se concentre davantage sur la création de pièces uniques, qui s'intéresse plus à la variation qu'à l'impression de nombreuses éditions, le processus créatif devient encore plus important à examiner.

Matthias Mansen en est un exemple. Il étudie d'abord la peinture à Karlsruhe chez Markus Lüpertz, avant de s'intéresser à la xylographie en 1983[2]. Depuis, il a changé profondément sa manière de tailler le bois, son utilisation de papiers particuliers, son encrage ou encore sa manière d'imprimer, mais en général il n'a jamais accepté de garder une solution développée auparavant. Une bonne description de son approche réside peut être dans sa manière d'imprimer et dans son attitude vis-à-vis de l'édition. Il produit en effet rarement une édition. Dans la majorité des cas, il se limite à la production de variations à peu d'exemplaires. Cette variation inclut une poursuite du travail sur la matrice en même temps que la destruction de l'état précédent (fig. 1 à 5), ou, autrement dit, la « non reproductibilité » absolue de la même image[3]. En fin de compte, Mansen utilise trois principes fondamentaux : la poursuite ou le « progrès » du travail sur la matrice, le changement de couleur d'une partie ou de l'ensemble des éléments, ou encore une combinaison des deux approches. Ces stratégies commencent à apparaître assez tôt dans son œuvre imprimé et notamment depuis les années 1980[4]. Une analyse chronologique est cependant peu fructueuse car elle ne tient pas compte des multitudes d'approches au sein de son œuvre.

La poursuite du travail

En général, le principe primordial de sa démarche artistique réside dans les structures. Mansen ne travaille que rarement le contour, soit une description précise d'un objet sous forme de lignes. Le plus souvent, il travaille avec des lignes blanches, comme une négation de la forme, mais qui apparaissent ensuite sur un fond foncé.

Un exemple typique de cette manière de travailler apparaît dans les quatre états de *Conversation à quatre*



2 Matthias Mansen, *Conversation à quatre (Gespräch zu viert)*, 1989, xylographies. MAH, Cabinet d'arts graphiques, inv. E 2011-289-1 à 4, don du prof. et de Mme Daniel Bell. **a** 753 x 1730 mm (image) et 757 x 2252 mm (feuille). **b** 758 x 1725 mm (image) et 760 x 2128 mm (feuille). **c** 740 x 1736 mm (image) et 757 x 2081 mm (feuille). **d** 753 x 1730 mm (image) et 750 x 2130 mm (feuille).

3 Matthias Mansen, *About the House: Studio*, 1991, xylographie en couleur, épreuve d'essai, 1205 x 800 mm (feuille). MAH, Cabinet d'arts graphiques, inv. E 2011-274-2, don du prof. et de Mme Daniel Bell.

PAGE DE DROITE
4 Matthias Mansen, *Rencontre (Begegnung)*, 1999, xylographies en couleur. MAH, Cabinet d'arts graphiques, inv. E 2011-288-1 à 4, don du prof. et de Mme Daniel Bell. **a** Premier état (sur quatre), 1690 x 280 mm (image) et 2040 x 790 mm (feuille). **b** Deuxième état (sur quatre), 1690 x 510 mm (image) et 2040 x 790 mm (feuille). **c** Troisième état (sur quatre), 1700 x 755 mm (image) et 2030 x 790 mm (feuille). **d** Quatrième état (sur quatre), 1680 x 750 mm (image) et 2030 x 787 mm (feuille).

(*Gespräch zu viert*) (fig. 2a-d), exécutés en 1989. Dans ce cas spécifique, l'artiste a conçu une conversation à quatre où les structures visuelles deviennent de plus en plus complexes et les personnages plus visibles. On pourrait avoir l'impression qu'avec la clarification des idées ou du contenu de la conversation, les personnes deviennent plus visibles. Bien évidemment il ne s'agit pas d'une description figurative, aucune de ces personnes n'étant ou ne devant être reconnaissable. Ce que Mansen cherche en fin de compte, c'est la succession d'éléments capables de véhiculer l'impression d'une image « comprimée ». Les petits points du premier état deviennent de plus en plus gros, se transforment en étoiles, en gros points ronds ou encore en petites encoches taillées avec un ciseau creux. Ces éléments ne visent pas à la description précise d'une situation par des lignes, des hachures ou des aplats. Tous les éléments restent des fragments de contour, des idées qui sont rassemblées dans la pensée, dans l'imagination du spectateur. L'image en soi, dans ce cas, ne décrit rien, ce n'est pas l'illustration d'une réalité quelconque mais l'appréciation d'une possibilité. Le traitement des surfaces abandonne les structures et par conséquent les relations visuelles.

Les surfaces sont divisées par la continuation de la taille. Pour l'obtenir, Mansen utilise différents outils, des couteaux, des chignoles, des pointes, des ciseaux à bois ; bref, tout ce qui pourrait être employé pour laisser une marque, un trou, une ligne ou une éraflure dans la surface de la matrice[5]. Dans ce contexte il n'est guère surprenant qu'il utilise exclusivement du bois trouvé, comme d'anciennes lames de parquet, des éléments de mobilier ou n'importe quel morceau de bois constituant une matrice possible.

Mansen ajoute de la lumière à une surface sombre. Un renversement de l'approche commune qui cherche à décrire les ombres, les lignes, les surfaces révélatrices d'une forme, et non d'en faire apparaître le négatif. Mais ce travail du blanc sur fond noir aide aussi Mansen à établir une nouvelle relation entre la forme, sa description et sa perception par le spectateur : il peut dynamiser un processus qui, sans cela, resterait très statique ou peu compréhensible.

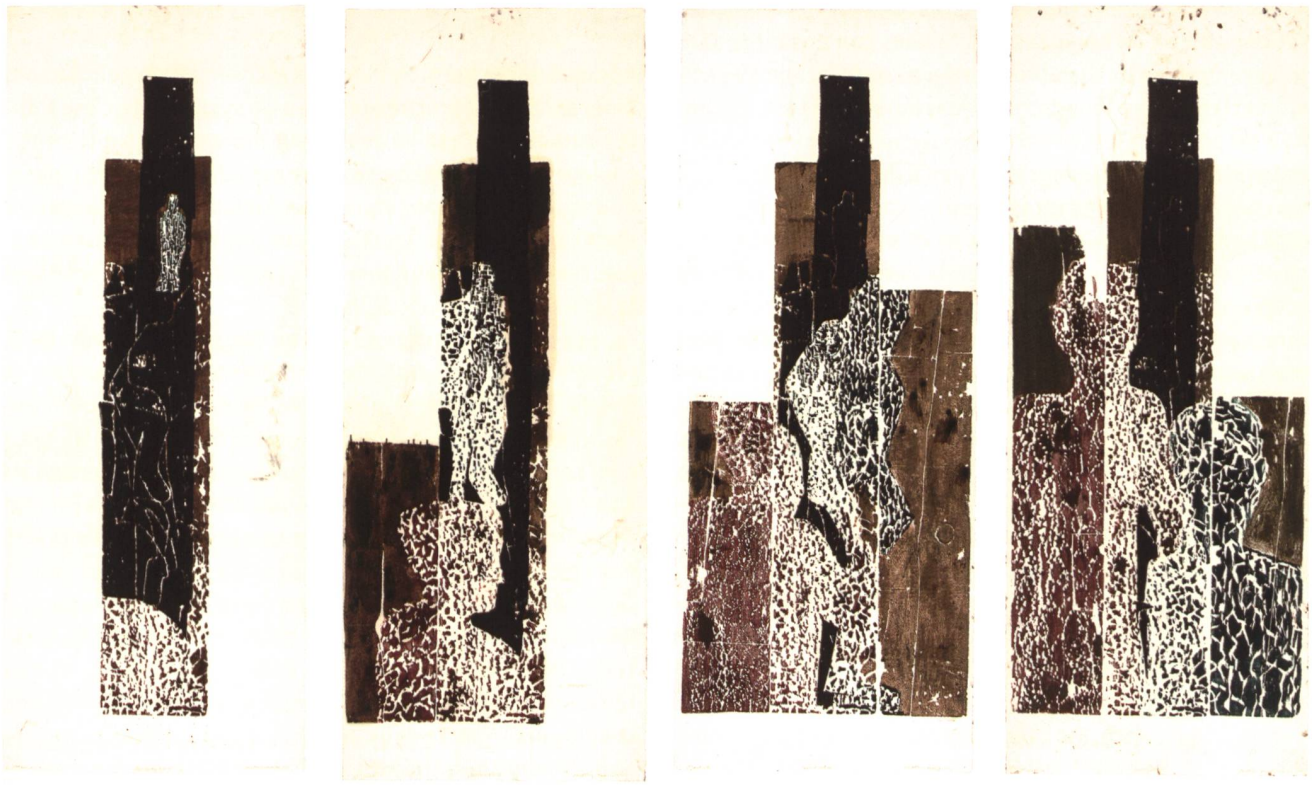
Souvent, Mansen prend un motif particulier comme point de départ. Par exemple, dans *Marcher (Gehen)* (fig. 1), datant de 1991, il définit comme d'habitude une structure non-figurative et abstraite qui, en soi, ne représente rien mais qui lui sert à décrire une situation particulière grâce à son ensemble. Dans ce cas spécifique c'est un marcheur, avec toutes les évocations de l'histoire de l'art des XIXe et XXe siècles. Le développement de la structure et le processus de taille de la matrice avancent en parallèle[6]. La création de l'image est cependant plus importante que la recherche d'une solution définitive qui, en tous les cas, ne trouvera jamais un aboutissement absolu.

La surimpression de formes

Les changements de couleur, l'équilibre entre les différentes structures, les aplats, les nuances colorées ou encore l'harmonie constituent le noyau essentiel de la démarche de l'artiste. La poursuite du travail représente un début pour Mansen. L'étape ultérieure réside dans la surimpression de deux ou de plusieurs matrices et leur combinaison parfois changeante. Cette approche lui permet de garder une flexibilité d'intégration des différentes matrices dans d'autres contextes, de les isoler ou de les combiner avec d'autres œuvres. La partie individuelle, qui est déjà en soi le résultat d'une surimpression ou d'une combinaison, peut donc être réutilisée ou intégrée ailleurs, comme dans un livre d'artiste ou dans une autre planche. La structure ou l'image individuelle constituent un point de départ pour pouvoir associer ces éléments plus tard, mais aussi pour comprendre que l'isolation de l'objet ou d'une forme particulière est une raison déterminante pour ensuite trouver une combinaison ou une solution de surimpression.

Au début de sa carrière, Mansen utilise encore des objets quotidiens, comme des casseroles, des chaises, une vue partielle d'une chambre, une lampe ou n'importe quel autre objet. Mais à cette époque-là déjà, il commence à établir un espace, à montrer une compréhension du volume qui est une caractéristique de son œuvre et qui revient, par exemple, dans sa série *About the House* (fig. 3) ou dans les différentes épreuves du *Voyage à voile (Segelreise)*.

À partir des années 1990, Mansen ne travaille plus qu'avec la poursuite de la taille, tout en essayant d'utiliser une combinaison de formes. Au début, comme dans les quatre planches pour *Rencontre (Begegnung)* (fig. 4), il utilise encore la surimpression pour doubler des personnages ou des objets, pour élargir un espace pictural ou créer un écho. La compréhension devient de plus en plus complexe, les différentes couches doivent être séparées par le spectateur pour enfin voir apparaître les étapes de la création[7]. Dans ces séries déjà, Mansen utilise des structures non seulement pour décrire une forme, mais la structure peut aussi devenir, grâce à la surimpression, un élément constituant de l'œuvre. Les lignes suivent souvent les contours des figures, marquent leur construction interne, mais ne seront jamais descriptives. Les lignes, les couleurs et les matrices sont indépendantes : elles sont littéralement posées les unes sur les autres, sans donner vraiment une définition spatiale ou clarifier une relation. Mais malgré tout, elles sont déterminantes pour l'apparence de l'œuvre. Au début, la surimpression est encore très compliquée, notamment à cause de la combinaison de la structure et de la définition de l'espace via une autre couche de couleur. Avec une série comme *Rencontre*, l'objectif



5 Matthias Mansen, *Chênes (Eichen)*, 2005, xylographies en couleur, imprimées sur papier Canson gris. Pièces uniques, collection de l'artiste.
a Premier état sur quatre, 2200 x 500 mm (image), 2400 x 750 mm (feuille). **b** Deuxième état sur quatre, 2200 x 500 mm (image), 2400 x 750 mm (feuille). **c** Troisième état sur quatre, 2200 x 500 mm (image), 2400 x 750 mm (feuille). **d** Quatrième état sur quatre, 2200 x 500 mm (image), 2400 x 750 mm (feuille).

général de définition d'un espace se matérialise, non seulement grâce à une structure, mais à travers différentes couleurs, ce que l'artiste appelle des « séries fermées »[8].

Le prochain pas sera de « libérer » les différents éléments, de les rendre visuellement autonomes, avec un encrage partiel ou avec application d'encre plutôt transparente.

La série *About the House* (fig. 3) est une première manifestation radicale de ces idées. Les feuilles composant la série représentent les six chambres d'une maison et incluent les activités et les occupations quotidiennes qui s'y tiennent. L'action ici n'est pas représentée par un mouvement, comme c'était le cas pour les séries antérieures[9], mais par des tâches plus concrètes dans un espace « adapté ». L'artiste combine ici son emploi de la ligne blanche avec des couleurs et une surimpression. Les structures principales fournissent la base de l'image, et c'est toujours la première matrice qui est imprimée pour donner un fond. Cette structure, comme par exemple l'escalier et la chambre à coucher, sont définies relativement vite et restent ensuite sans modifications. Sur cette première couche, d'autres apparaissent, parfois composées d'éléments particuliers, comme une chaise ou une personne, parfois s'intégrant dans la composition. La fonction particulière des éléments change avec leur utilisation. Parfois la structure reste une base, dans d'autres occasions elle sert d'élément indépendant[10].

Mansen a développé toute la gamme de ses moyens avec cette série qui marque donc une césure profonde dans son œuvre. Tout ce qui suit est déjà établi ici, souvent seulement dans une phase précoce certes, mais en montrant tout le potentiel qui suivra. Sur la base de ses expériences antérieures, Mansen réalise ici une nouvelle complexité visuelle, des structures qui se superposent, des combinaisons de matrices, leurs surimpressions avec parfois des effets nouveaux ou des résultats imprévus.

La combinaison de la poursuite et de la surimpression

Au cours de ces dernières années, Mansen a commencé à combiner ses deux approches de base de la xylographie, c'est-à-dire la poursuite de la taille avec la surimpression en différentes couleurs. La difficulté particulière était de trouver des moyens pour que les omissions dans une première matrice correspondent à une certaine structure dans une deuxième matrice et que ces deux puissent donner encore un effet renforcé avec la surimpression d'une troisième.

Les quatre planches de la série *Tiergarten - Details*, généreusement offertes au Cabinet d'arts graphiques par le Cercle des estampes, montre cette problématique d'une façon emblématique. Ce sont quatre détails tirés de planches considérablement plus grandes, chacune correspondant à une saison[11]. Les observations ont été faites dans un parc à Berlin, non pas dans le but de représenter un lieu précis, mais plutôt pour décrire les particularités de chaque saison. Cette série se veut la prolongation d'une idée qui combine les deux approches évoquées plus haut. Par exemple, dans ses séries *Bouleaux (Birken)* ou les *Chênes (Eichen)* (fig. 5), toutes les deux de 2005, Mansen combine le travail continu avec la surimpression de deux matrices. Il avait utilisé cette idée auparavant pour produire un mouvement, un corps ou un

objet, mais le spectateur gardait un même point de vue. Avec cette série et les paysages qui vont suivre, le spectateur est « mis en mouvement ». Dans la série *Bouleaux* comme dans la série similaire des *Chênes*, les arbres restent à leur place et sont encore visibles à « l'arrière-plan », c'est-à-dire dans une couche plus profonde. Mais c'est lorsque le spectateur s'approche qu'il voit de plus en plus de détails. L'effet est créé par la poursuite du travail, mais cette fois Mansen ne taille pas une seule matrice, il en faut deux, une pour le blanc et une pour le noir. Ensemble seulement, elles donneront l'effet visuel souhaité. D'abord il imprime le noir, sur lequel le blanc sera ensuite posé. La planification du travail devient donc cruciale. Toutes les étapes sont à prévoir avant le début du travail, car chaque enlèvement sur une matrice doit impérativement correspondre à un autre sur l'autre matrice. Une fois les épreuves tirées, le travail continue. Le processus que Mansen utilise dans cette série est une sorte de double négation. En principe l'artiste essaie de comprendre à quel degré il peut combiner l'emploi de la ligne blanche avec celui de la ligne noire en les imprimant l'une sur l'autre. L'utilisation de papiers colorés, souvent gris ou bruns, ajoute une nouvelle dimension de qualité et renforce ainsi sa démarche[12].

Notes

1 Concernant la répartition des tâches voir RDK X 2004.
2 Sur le parcours biographique de l'artiste voir Bardon 1986 et 1988.
3 Toutes les œuvres de Mansen au MAH se trouvent en ligne : http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/mah/collections/.
4 Pour les xylographies du début de sa carrière, souvent inédites, voir Franzke 1988.
5 Mansen justifie l'importance de cette approche dans la plus grande partie de ses entretiens. Ce n'est pas un outil particulier qui a une signification pour lui, mais la trace qu'il peut produire. Voir les principaux entretiens : Bell 1994, et plus tard la conversation entre Birgit Ahrens et Matthias Mansen, transcrite dans *Drucke vom Holz* 2005, pp. 7-36.
6 Mansen a décrit cette manière de procéder lors d'un entretien public au Ashmolean Museum, Oxford (12 juin 2007). Il choisit habituellement la structure et le motif d'abord et fusionne ensuite les deux lors de la taille de la matrice.
7 Voir aussi Bardon 1988, pp. 16-17.
8 Mansen nomme ces séries des « *geschlossene Serien* » (séries fermées) pour montrer qu'avant de commencer son travail il réfléchit à combien de planches ou d'impressions il veut réaliser précisément.
9 Il s'agissait de la série *Mann, aufstehend von einem Stuhl*, 1988, xylographie, 2132 x 688 mm (chaque feuille), impressions uniques, The Museum of Modern Art, New York ; illustrée dans Cat. expo *About the House* 1997, pp. 20-21.
10 Les quatre variations d'une compilation sont illustrées dans Cat. expo *About the House* 1997, pp. 93-99. Voir aussi la discussion dans Smith 1997, pp. 7-12. Voir aussi Sims 1988.
11 De ces saisons existent plusieurs versions, dont une consistant en une feuille par saison (860 x 2420 mm), une autre en deux feuilles par saison ; une version publiée par Griffelkunst à Hambourg ; une suite isolant des détails, dont quatre se trouvent dans la collection de Genève ; un livre d'artiste produit en collaboration avec Vincent Katz. Sur ces versions voir, entre autres, Cat. expo. *Land und See* 2007.
12 Ce processus est employé pour la première fois dans la série *Zermützel*, datant de 1995, mais n'était pas utilisé régulièrement jusqu'aux *Bouleaux* et aux *Chênes*. Pour les *Chênes*, voir les illustrations 17 et précédentes, dans Cat. expo. *Land und See* 2007.

ADRESSE DE L'AUTEUR
Christian Rümelin, conservateur, Musée d'art et d'histoire, Genève.
christian.rumelin@ville-ge.ch.

REMERCIEMENTS
L'auteur remercie Matthias Mansen pour les différentes discussions que nous avons eues au cours des dernières années. Je tiens aussi à remercier Celina Fox, David Landau et Anette Michels pour leur aide initiale et Caroline Guignard pour la relecture.
Cet article est une version révisée d'une publication parue dans *Print Quarterly*, 2007, XXIV, 4, pp. 400-421. La révision de ce texte est due à la généreuse donation du professeur Daniel Bell et de son épouse (Harvard), de Wolfgang Wittrock (Berlin) et de l'artiste.

BIBLIOGRAPHIE

Bardon 1986. Annie Bardon, New Paths in Germany : The Woodcuts of Droese, Kluge & Mansen. *The Print Collector's Newsletter*, XVII, n° 5, 1986.
Bardon 1988. Annie Bardon, Die Inventarien des Matthias Mansen / Matthias Mansen's Inventories. In : Cat. expo. *Holzschnitte* 1988, pp. 15-21.
Bell 1994. Daniel Bell, *Gespräch mit einem Sammler, Matthias Mansen und Daniel Bell*. Édité par Wolfgang Wittrock, Düsseldorf, 1994.
Cat. expo. *Holzschnitte* 1988. *Matthias Mansen. Holzschnitte*. Catalogue de l'exposition de Reutlingen (31 janvier – 6 mars 1988). Reutlingen, 1988.
Cat. expo. *About the House* 1997. *About the House - New York 1989 -1992*. Catalogue de l'exposition de Reutlingen (16 mars – 27 juillet 1997), Göttingen (10 août – 7 septembre 1997), Recklinghausen (février – mars 1998) et Cambridge MA, MIT List Visual Arts Center (octobre – décembre 1998). Cologne, 1997.
Cat. expo. *Land und See* 2007. *Matthias Mansen - Land und See*, avec un texte d'Eckhart Gillen. Catalogue de l'exposition de Mannheim (14 janvier – 11 février 2007), Hambourg (13 juillet – 16 septembre 2007) et Chemnitz (23 septembre – 4 octobre 2007). Berlin, 2007.
***Drucke vom Holz* 2005**. Collectif, *Drucke vom Holz 1897-2004*. Privatsammlung Peter Kemna, Hamburg, Dresden 2005.
Franzke 1988. Andreas Franzke, Matthias Mansen : Holzschnitt als Prozeß/Matthias Mansen : Woodcut as a process. In : Cat. expo. *Holzschnitte* 1988, pp. 9-13.
RDK X 2004. Tilman Falk, Formschneider, Formschnitt. In : *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Munich, vol. X, 2004, pp. 189-224.
Sims 1988. Michael Sims, In perpetual motion. *Printmaking Today*, VII, n° 4, 1988, pp. 8-9.
Smith 1997. Joshua P. Smith, Die Holzschnitte von Matthias Mansen : Bild und Medium/The woodcuts of Matthias Mansen : Medium and Image. In : Cat. expo *About the House* 1997, pp. 7-12.

LÉGENDES ET CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS
MAH Genève, CdAG (fig. 1-4).
Collection de l'artiste (fig. 5).