

Maison des arts de Malakoff

Jan Voss

exposition du 22 novembre 1997 au 31 janvier 1998



Jan Voss dans son atelier, septembre 1996

Réalisation : Julie Leguay

Dossier pédagogique n°1
Janvier 1998

Héritage, contexte artistique

Héritage

La tradition du moderne

La création de Voss connaît un double statut : elle se situe à la fois dans la tradition du moderne et accomplit un bond en avant. Il s'agit là de se dégager de la mise à plat (de la surface) en insufflant une dimension nouvelle (la troisième dimension).

« La toile est mon matériau de peintre, c'est avec lui que j'ai commencé à faire des collages. Les parties de toiles non adhérentes, les plis, les poches interrompent la planéité du tableau, font relief. Il se peut que cette simple "trouvaille" ait été le début de ma sculpture. Peut-être les cubistes avaient déjà fait la même expérience il y a quatre-vingts ans ... » in *Face à face*, Repères n°85, Galerie Lelong.

Et l'on peut rapprocher la sculpture de Voss, comme le fait remarquer si justement Marc Dachy dans ce catalogue, du « contre-relief tatlinesque, de Boccioni, Duchamp-Villon, Laurens, Baranov-Rossiné, Schwitters ». Ses sculptures, en effet, ne peuvent pas ne pas nous faire penser au Merzbau de ce dernier (voir photo) surtout dans leur accumulation (voir la photo de son atelier).

Pour ce qui est du collage également, de sa vitalité d'agencement, là encore, la référence à *Schwitters* et plus généralement aux *cubistes* (voir définition) semble inévitable.

Entre modernes et contemporains : Surréalisme et Action Painting

L'héritage surréaliste, quant à lui, intervient à la fois d'un point de vue technique et théorique. Dans ses peintures et collages, Voss utilise fréquemment le procédé de frottage (voir définition) ou grattage que l'on doit à Max Ernst.

Jan Voss, éléments biographiques

Jan Voss est né en 1936 à Hambourg.

De 1950 à 1955, il fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Munich.

En 1966 et 1967, il est invité comme professeur à l'École des Beaux-Arts de Hambourg.

De 1987 à 1992, il est professeur à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.

Depuis 1960, il vit et travaille à Paris.

Principales expositions de groupes

- 1962 "Donner à voir", Galerie Creuze, *Paris*.
- 1963 "Schrift und Bild", *Baden-Baden, Amsterdam et Bâle*.
3^e Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne, *Paris*.
- 1964 "Du labyrinthe à la chambre d'amour", Seibu, *Tokyo*.
"La peau de l'ours", Kunsthalle, *Bâle*.
"Mythologies quotidiennes", Musée d'Art Moderne de la *Ville de Paris*.
- 1964-65 "7 unga fran Paris", Gummesons Konstgalleri, *Stockholm*, Göteborgs
Konstmuseum, Nordköpings Museum, Galerie Leger, *Malmö*.
- 1965 "Start", Lefebvre Gallery, *New York*.
XXI Salon de Mai, Musée d'Art Moderne de la *Ville de Paris*.
"Le merveilleux moderne", *Lundf Konsthall*.
"La figuration narrative", *Paris*.
- 1966 "3 unga fran Paris", Gummesons Konstgalleri, *Stockholm*.
- 1967 "La bande dessinée et la figuration narrative", Musée des Arts Décoratifs, *Paris*.
Exhibition of 13 french artists, Nippon Gallery, *Tokyo*.
- 1968 "L'art vivant", Fondation Maeght, *Saint-Paul-de-Vence*.
Documenta IV, *Cassel*.
- 1969 Sammlung Sprengel 1965-69, Kestner Museum, *Hanovre*.
"Double Exposure", The American Federation of Arts, *New York*.
"Naissance d'une collection", Musée Cantini, *Marseille*.
"Aktivitet", Galerie Birch, *Copenhagen*.
- 1970 "Distance" ARC, Musée d'Art Moderne de la *Ville de Paris*.
"40 Deutsche unter 40", Bergen, Stavanger, *Trondheim*.
2^e Biennale Internationale de l'estampe, *Paris*.
- 1971 Aktiva 71, Kunst der jungen in Westdeutschland, *Haus der Kunst Munich*.
"Five German Printers", Associated American Artists, *New York*.
- 1971-72 Zeitgenössische Deutsche Kunst, National Museum of Modern Art,
Tokyo et Kyoto.
- 1973 "Hommage à Picasso", Kestnergesellschaft, *Hanovre*.
- 1976 Deutsche Graphik im XX Jahrhundert, Kestnergesellschaft, *Hanovre*.
- 1976-90 Jahresausstellungen des deutschen Künftlerbundes.
"Placards", Galerie Maeght, *Paris*.
"Art Actuel Américain et Européen", *Château de Jau*.
- 1978 "22 peintres de la nouvelle figuration", Centre Culturel d'*Agen*.
"Les uns par les autres", Musée des Beaux-Arts de *Lille*.
- 1980 "Dessin de la Fondation Maeght", *Saint-Paul-de-Vence*.
- 1981 "Phœnix", Alte Oper, *Frankfurt a.M.*
"37 aktuella konstbärer fran Franriche", Liljevalchs Konsthall, *Stockholm*.
"Paris-Kopenhague", Galerie Birch, *Copenhagen*.
- 1983 "10 poètes - 10 peintres", Centre d'Action Culturelle Jacques Prévert,
Villeparisis.
"Vingt ans d'art en France, 1960-1980", *Mayenne, Tübingen et Berlin*.
"Dessin français contemporain", Musée-Galerie de la Seita, *Paris*.
- 1984 "Ecriture dans la peinture", Villa Arson, *Nice*.
Graphica Creativa, Luova Grafitikka, Alvar Aalto Museum (Finlande). "Indivi-
dualités - Artisti fracesi d'oggi", Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Rome*.

- "Sur invitation", Musée des Arts Décoratifs, *Paris*.
 "Aquarelle", *Kunstverein Kassel*.
- 1985 "A propos de dessin", Galerie Adrien Maeght, *Paris*.
 XIII^e Biennale de *Paris*.
- 1986 "Un musée éphémère", Fondation Maeght, *Saint-Paul-de-Vence*.
 "A propos de dessin", Galerie Adrien Maeght, *Paris*.
 "Gronningen", Charlottenborg, *Copenhagen*.
 "Zeitspiegel", Galerie Pels-Leusden, *Berlin*.
 Sixième Salon d'Art Contemporain, *Bourg-en-Bresse*.
- 1987 "Kunst heute in Frankreich", Sammlung Ludwig, *Aix-en-Chapelle*.
 Quai Grands Cargos, *Port de Fort-de-France*.
 "Animals", Galerie Academia, *Salzbourg*.
- 1988 "Schwarzweiss", Galerie Mühlenbusch, *Düsseldorf*.
 Art Français Contemporain, *Bucarest*.
 "29 peintres allemands d'aujourd'hui", Musée du Luxembourg, *Paris*.
- 1990 "Une collection pour la grande arche", *Toit de la Grande Arche de la Défense*.
 "La figuration narrative", fragments 2, Galerie Raymond Dreyfus, *Paris*.
 XX. Century Sculptures, from Arp to Zadkine, Galerie Academia, *Salzbourg*.
 "Veramente Falso", Rotonda di via Besana, *Milan*.
 (Echt falsch, Villa Stuck, Munich).
 "Le cabinet des dessins", Fondation Maeght, *Saint-Paul-de-Vence*.
 Die Würde und der Mut "l'art moral", Galerie Nothelfer, *Berlin*.

Principales expositions personnelles

- 1962
Galerie Hans A. Bayer, Mayence (Allemagne)
- 1964
Galerie du Fleuve, Paris
- 1965
Galerie Lucien Durand, Paris
Galerie Birch, Copenhague (Danemark)
- 1966
Galerie Mathias Fels, Paris
Lefebvre Gallery, New York (Etats-Unis)
- 1967
Galerie del Naviglio, Milan (Italie)
- 1968
Galerie Brusberg, Hanovre (R.F.A.)
- 1969
Galerie Birch, Copenhague (Danemark)
- 1970
Galerie Van de Loo, Munich (Allemagne)
- 1971
Lefebvre Gallery, New York (Etats-Unis)
Galerie del Naviglio, Milan (Italie)
- 1972
Galerie Lucien Durand, Paris
- 1974
Galerie Brusberg, Hanovre (R.F.A.)
- 1978
ARC - Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
(rétrospective)
Galerie Le Dessin, Paris
- 1979
Galerie Nothelfer, Berlin (Allemagne)
Galerie Van de Loo, Munich (Allemagne)
- 1980
Leopold Hoesch Museum, Düren (R.F.A.)
Galerie Le Dessin, Paris
- 1981
Landesmuseum Oldenbourg (R.F.A.)
Galerie Adrien Maeght, Paris
- 1982
Galerie Maeght, Barcelone (Espagne)
Randers Kunstmuseum, Randers (Danemark)
- 1983
Hedendaagse Kunst, Utrecht (Pays-Bas)
Galerie Nothelfer, Berlin (Allemagne)
Galerie Adrien Maeght, Paris
Satani Gallery, Tokyo (Japon)
Galerie Academia, Salzbourg (Autriche)
- 1984
Galerie Nothelfer, Berlin (Allemagne)
Galerie Moderne, Silkeborg (Danemark)
Galerie Ulysses, Vienne (Autriche)
- 1985
Galerie Manus Presse, Stuttgart (R.F.A.)
Galerie Adrien Maeght, Paris
Galerie Wentzel, Cologne (Allemagne)
Satani Gallery, Tokyo (Japon)
- 1986
Galerie Nothelfer, Berlin (Allemagne)
Galerie Academia, Salzbourg (Autriche)
Arnold Herstand & Co., New York (Etats-Unis)
- 1987
Galerie Witzel, Wiesbaden (Allemagne)
Satani Gallery, Tokyo (Japon)
Galerie Moderne, Silkeborg (Danemark)
Galerie Lelong, Paris
- 1988
Galerie Wentzel, Cologne (Allemagne)
Kunstverein Emsdetten (Allemagne)
- 1989
Galerie Academia, Salzbourg (Autriche)
Galerie Witzel, Wiesbaden (Allemagne)
Musée de Brou, Bourg-en-Bresse
Satani Gallery, Tokyo (Japon)
Galerie Lelong, Paris
- 1990
Galerie Academia, Salzbourg (Autriche)
Galerie Proarta, Zurich (Suisse)
- 1991
Galerie Moderne, Silkeborg (Danemark)
Galerie Witzel, Wiesbaden (Allemagne)
Musée de Toulon
Galerie Winkelmann, Düsseldorf (R.F.A.)
Galerie Manus Presse, Stuttgart (R.F.A.)
- 1992
Galerie Lelong, Paris
Galerie Lea Gredt, Luxembourg
Satani Gallery, Tokyo (Japon)
- 1993
Neue Galerie der Stadt Linz, Linz (Autriche)
Galerie Gardy Wiechern, Hambourg (R.F.A.)
Galerie Academia, Salzbourg (Autriche)
- 1994
Galerie Lea Gredt, Luxembourg
Kulturring Sundern
Galerie Proarta, Zurich (Suisse)
- 1995
Galerie Lelong, Paris
Musée des Beaux-Arts, Mulhouse
Musée municipal, La Roche-sur-Yon
Maison des Arts, Laon
Galerie Winkelmann, Düsseldorf (R.F.A.)
Galerie Pro Arte, Fribourg (R.F.A.)
Galerie Witzel, Wiesbaden (Allemagne)
- 1996
Galerie Lea Gredt, Luxembourg
Galerie Academia, Salzbourg (Autriche)
Kunstverein Nestsadt/Wstr.
Musée des Beaux-Arts, Angers

Bibliographie

- 1965
Pirrotte (Ernest), "Jan Voss", *Kunst*, n° 6-7, Mainz.
- 1967
Brock (Bazon), *Junge Künstler 67/68*, Dumont Verlag, Cologne.
- 1968
Dienst (Rolf-Gunter), *Positionen*, Dumont Aktuel, Cologne.
- 1969
Tanemura (Suehiro), "Jan Voss", *Mizue*, n° 774, Bijutsu Shuppansha, Tokyo.
- 1970
Dienst (Rolf-Gunter), *Deutsche Kunst*, Dumont Aktuel, Cologne.
- 1972
Gassiot-Talabot (Gérald), "Jan Voss ou les métamorphoses de la narration", *Opus Internationale*, n° 34, Paris.
- 1974
Peignot (Jerôme), "Jan Voss - des formes qui ne disent rien", *Opus Internationale*, n° 52, Paris.
- 1975
Noël (Bernard), "Signes en liberté", *l'Art vivant*, Paris.
- 1977
Lecombe (Sylvain), "Voss - histoires sans paroles", *Canal*, 1-15, Paris.
Cyrulnik (Philippe), "Les traces de Jan Voss", *Rouge*, n° 14, Paris.
- 1978
Lamarque-Vadel (Bernard), "Jan Voss ou les conditions de la peinture moderne", cat. exp., ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.
Gassiot-Talabot (Gérald), "La planète Voss", cat. exp., ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris ; *Opus Internationale*, n° 69, Paris.
- 1979
Michaud (Yves), "Le fil de Voss", *Critique*, n° 383, Paris.
- 1981
Dagbert (Anne), Entretien - Jan Voss, "Eloges de la distraction", *Art Press*, n° 53, Paris.
Yamaguchi (Katsuhiko), "Jan Voss", *Ikebana Sohgetsu*, n° 135, Tokyo.
Lamarque-Vadel (Bernard), "Entretien", *Artistes*, n° 9-10, Paris.
Tanikawa (Koichi), "Jan Voss", *Hanga Geijutsu*, n° 36, Tokyo.
- 1982
Tronche (Anne), "Jan Voss", *Opus Internationale*, n° 83, Paris. 1982 ; "Le sismographe lunatique - Jan Voss, Oeuvre graphique 1964-1982", cat. exp., galerie Adrien Maeght, Paris.
- 1983
Michaud (Yves), "Jan Voss - L'illusion du poids", cat. exp., galerie Adrien Maeght, Paris.
Yamaguchi (Katsuhiko), "Jan Voss", cat. exp., Satani Gallery, Tokyo.
Tanikawa (Koichi), "Jan Voss", *Bijutsu Techoh*, n° 511, Tokyo.
- Dobbels (Daniel), "Jan Voss - le presque parfait", *Libération*, Paris.
Syring (Marie-Louise), "La fragilité du langage", cat. exp., galerie Adrien Maeght, Paris.
Kotte (Wouter), "De Labyrinth van Jan Voss", cat. exp., Hedendaagse Kunst Utrecht, Utrecht.
- 1984
Syring (Marie-Louise), "Die Zerbrechlichkeit der Sprache - Zu den Arbeiten von Jan Voss", *Das Kunstwerk*, n° 6, XXXVII, Kohlhammer Verlag, Stuttgart.
Richard (Anne), "Jan Voss - un autre ordre d'idées sur la peinture", *Opus Internationale*, n° 93, Paris.
- 1985
Noël (Bernard), "Trajet de Jan Voss", Marseille ; "Le roman du risque", cat. exp., galerie Adrien Maeght, Paris.
Terada (Toru), "Jan Voss", cat. exp., Satani Gallery, Tokyo.
- 1986
Restany (Pierre), "A painting of hapiness", cat. exp., Arnold Herstand & Co., New York.
Bonfand (Alain) - Deneyer (Marc), "Le temps du tableau", Marseille ; FRAC Poitou-Charentes, Angoulême.
Clerc-Renaud (Jacques), "La culture alternée - mémoire de maîtrise", Université Paris I, Paris.
- 1987
Gauville (Hervé), "Jan Voss - Sans titre", *Libération*, n° 21-22, Paris.
Frémon (Jean), "Jan Voss - du plan au relief", *Repères*, n° 41, galerie Lelong, Paris.
- 1988
Richard (Anne), "Jan Voss", *Opus Internationale*, n° 107, Paris.
- 1989
Bailly (Jean-Christophe), "Jan Voss ou la crue des signes", *Repères*, n° 61, galerie Lelong, Paris.
Bouyeure (Claude), "Jan Voss - Peintures reliefs", *Opus Internationale*, n° 116, Paris.
- 1990
Kyoga-Berliner (Rafael), "Jan Voss", *Gal Art*, n° 72, Barcelone.
Frémon (Jean), "Le banal transfiguré", cat. exp., galerie Academia, Salzbourg.
- 1991
Piguet (Philippe), "Jan Voss - estampes 1983-1989", cat. exp., galerie Lelong, Paris ; "Jan Voss - du texte à la matière", cat. exp., musée de Toulon, Toulon.
Bonfand (Alain), "Jan Voss - jusqu'au lieu dit", Paris.
Handke (Peter), "Quelques mots sur le travail de Jan Voss", cat. exp., musée de Toulon, Toulon.
- 1992
Handke (Peter), "Langsam im Schatten", Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
Michaud (Yves), "La fantaisie et ses oeuvres", *Repères*, n° 81, galerie Lelong, Paris.
Kayser (Lucien), "Notes sur un art de grand chemin de traverse", cat. exp., galerie Lea Greth, Luxembourg.
La Motte (Manfred de), "Jan Voss - Die enthaütete Malerei", *Kunst Köln*, Cologne.
- 1993
Handke (Peter), "Langsam in Schatten", cat. exp., Neue Galerie der Stadt Linz, Linz.
Michaud (Yves), "Die Phantasie und ihre Werke", cat. exp., Mario Mauroner Contemporary Art, Salzbourg.
Gunter-Dienst (Rolf), "Aus dem Zettelkasten - Zum Greifen nah - Jan Voss in der Neuen Galerie in Linz", *Faz*, Francfort.
Eisen-Schwedler (Beate), "Jan Voss", cat. exp., Würth-eine Sammlung, Jan Torbecke Verlag, Sigmaringen.
- 1995
Dachy (Marc), "Abracadabra", *Repères*, n° 85, galerie Lelong, Paris.
Bonfand (Alain), "Tables et travail", *Repères*, n° 85, galerie Lelong, Paris.
- Livres illustrés :
- 1965
Pirrotte (Ernest), "La croix et la lumière", *Daily Bul*, La Louvière.
- 1973
Harig (Ludwig), "Die Aufhebung der Schwerkraft", Manus Presse, Stuttgart.
- 1977
Noël (Bernard), "Le bât de la bouche", 15 lithographies, Editions Clos, Branssen et Georges, Paris.
- 1983
Lascault (Gilbert), "Marmottes à l'imparfait", Editions Ryoânji, Marseille.
Stéfan (Jude), "Suites slaves", Edition Ryoânji, Marseille.
- 1984
Handke (Peter), "Zeitwörterfrühling - printemps de verbes", 4 bois découpés, Editions André Dimanche, Marseille.
- 1989
Gauville (Hervé), "Duo", 5 eaux-fortes, Editions André Dimanche, Marseille.
- 1990
Frémon (Jean), "Copeaux", plusieurs eaux-fortes, Editions André Dimanche, Marseille.
- 1992
Bailly (J.-Christophe) et Bosseur (J.-Yves), "Im Irrtum", avec une partition pour mezzosoprano et piano de Jean-Yves Bosseur, texte de Jean-Christophe Bailly, eaux-fortes de Jan Voss, Editions Lelong, Paris.
La Motte (Manfred de), "Hörspiele", 15 eaux-fortes, galerie Nothelfer, Berlin.
- 1995
Dupin (Jacques), "Nacelle", plusieurs gravures, galerie Lelong, Paris.

Liste des Oeuvres

Lieu-dit VI, 1989
peinture sur divers matériaux
212x303x31

aquarelle sur papiers
160x120

Tumulte III, 1994
peinture sur toiles
195x130

Mégalomanes, 1994
peinture gravée sur bois
153x250

Sans titre, 1994
peinture sur toile
162x130

Site 54, 1995
relief en papiers
172x137

Site 55, 1995
relief en papiers
168x141

Sans titre, 1995
peinture sur toile
230x160

Sans titre, 1996
peinture sur toiles
195x130

Sans titre, 1997
peinture sur contreplaqué
195x280

5 Reliefs en bois

Panache

12 Céramiques

QUI Alexandre Archipenko, GEORGES BRAQUE, Albert Gleizes, JUAN GRIS, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Jean Metzinger, PABLO PICASSO

QUAND 1908-1920

OÙ France

QUOI Le 14 novembre 1908, le critique Louis Vauxcelles publie dans *Gil Blas* un entrefilet consacré à la dernière exposition de Georges Braque, où l'on peut lire: «Il réduit tout, sites et figures et maisons, à des schémas géométriques, à des cubes.» Vauxcelles aurait, si l'on en croit Apollinaire, emprunté ce mot à Henri Matisse. En tout cas, le terme de cubisme naîtra de là, par dérision.

Depuis quelque temps déjà, Georges Braque et Pablo Picasso mènent conjointement («en cordée», diront-ils) une recherche fortement influencée par Cézanne et par les simplifications du primitivisme*. Ils s'efforcent de recomposer l'espace à l'intérieur du plan du tableau parfaitement homogène, de donner une simultanéité de points de vue correspondant au décodage des perceptions visuelles.

Déjà, en 1907, Braque avait éprouvé le besoin de dessiner trois personnages pour représenter une femme, «de même que la représentation d'une maison exige un plan, une élévation et une section».

On s'accorde désormais à voir dans *Trois femmes*, œuvre peinte en 1908 par Picasso, le premier tableau comportant une décomposition «cubiste» des formes. Cette peinture marque aussi le début de la collaboration entre Picasso et Braque, qui va se solder par une suite ininterrompue d'inventions.

La décomposition des formes, l'atténuation de la palette s'accroissent pendant la première phase, dite «analytique», jusqu'en 1911-1912. De fait, les sujets deviennent si indéchiffrables que les deux artistes ressentent la nécessité d'imaginer des procédés inédits pour réancrer leurs œuvres dans la réalité. Car le cubisme est fondamentalement figuratif. Ainsi naissent les techniques d'imitation du bois («faux bois»), les papiers collés*, les constructions*, voire la réintroduction de couleurs vives. Puis le cubisme bascule vers une espèce de conceptualisation des sujets représentés, et c'est la phase «synthétique». Quand Braque est mobilisé en 1914, les deux artistes se séparent et le foisonnement d'inventions semble se tarir.

Le cubisme n'est pas mort pour autant. Picasso continue à livrer quelques chefs-d'œuvre dans ce style (jusqu'aux *Trois musiciens* de 1921), non sans adopter parallèlement un mode d'expression néo-classique dès 1918. Juan Gris, converti au cubisme en 1910, suit une voie originale. Il maîtrise parfaitement ce langage, qu'il continuera à manier jusqu'à sa mort en 1927.

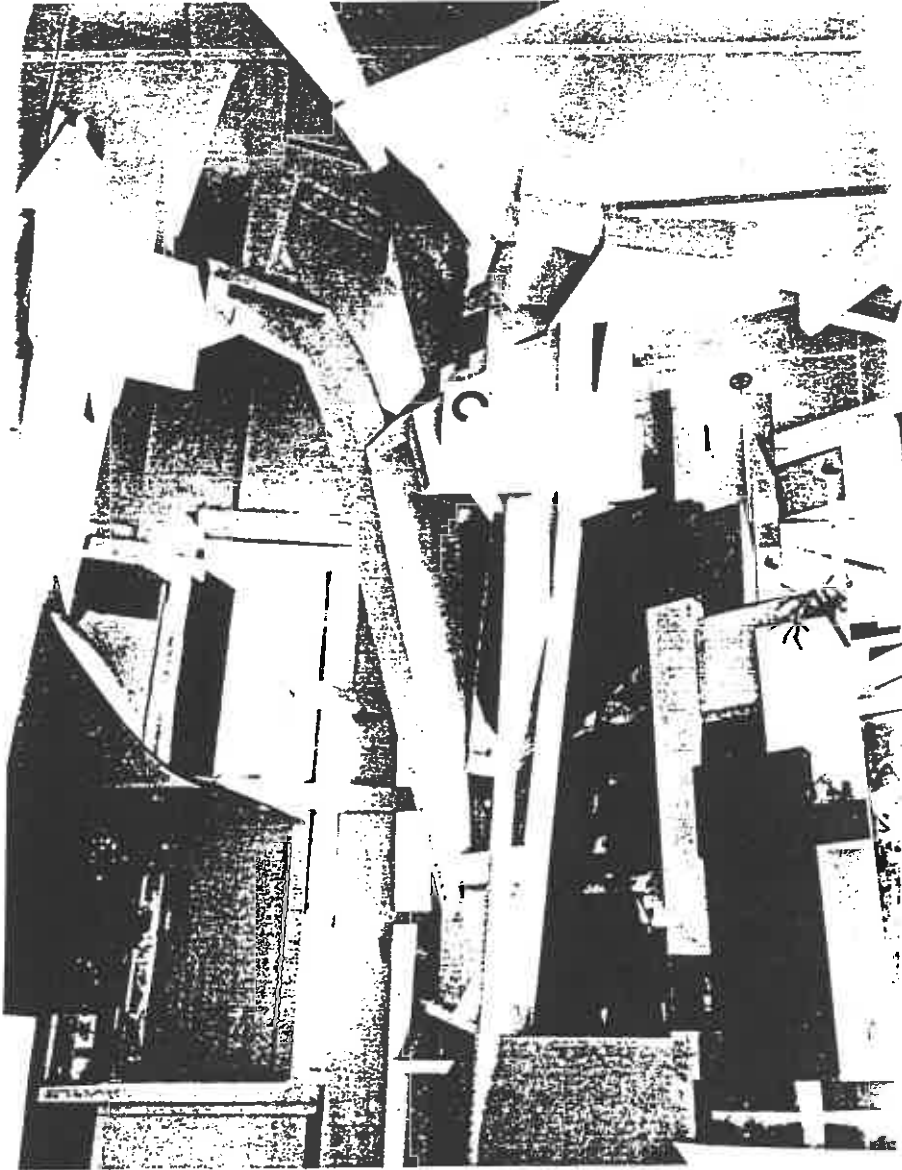
On ne peut pas en dire autant des autres cubistes épisodiques. Fernand Léger, qui a subi un choc en découvrant la salle entièrement consacrée à Cézanne au Salon d'automne de 1904, applique à la lecture son fameux précepte: «Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône.» Aux formes anguleuses, il substitue en effet des volumes arrondis qui le feront qualifier de «tubiste». Albert Gleizes et Jean Metzinger, qui publient le livre *Du cubisme* en 1912, pratiquent en fait une peinture plus proche du futurisme*. Quelques sculpteurs, tels Alexandre Archipenko et Jacques Lipchitz, travaillent sur les rapports spatiaux entre les pleins et les vides dans un esprit apparenté à la démarche picturale de Braque et Picasso. Robert Delaunay se réclame du cubisme quand il travaille sur la simultanéité. D'autres empruntent de simples recettes stylistiques vite stéréotypées, faute d'en avoir saisi l'essence même. Pendant toute une période, à partir de 1912 environ et jusqu'en 1920, le cubisme reste le style le plus influent, bien au-delà des frontières françaises.

MERZ

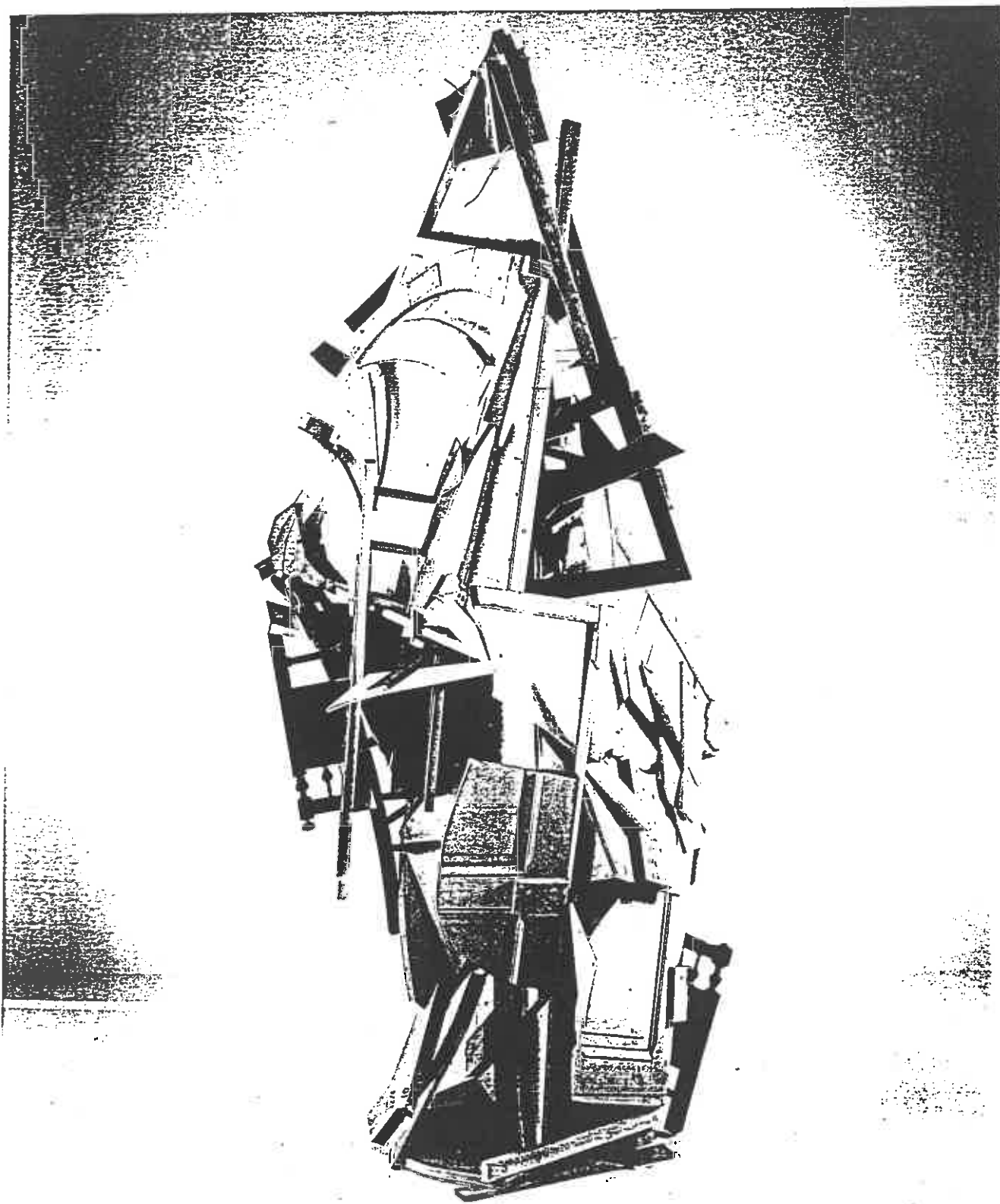
Merz est la version personnelle de Dada* pratiquée par Kurt Schwitters à Hanovre, où il est le seul représentant de ce mouvement. L'artiste a choisi cette appellation un jour de 1919 où il introduisait dans un collage un morceau de prospectus découpé, sur lequel il n'avait conservé que la partie centrale du mot Commerzbank. Ensuite, il a baptisé *Merzbilden* ses collages de détritits et *Merzbau* la construction à laquelle il travaille jusqu'à la fin des années vingt et au-delà. Dans cette «architecture», il a réservé des emplacements pour des œuvres de ses amis Hans (Jean) Arp, El Lissitzky, Kasimir Malevitch et Piet Mondrian, entre autres. Les nazis démolissent le premier Merzbau, à Hanovre, puis obligent l'artiste à abandonner le deuxième, édifié en Norvège quand ils envahissent ce pays. Réfugié en Angleterre, il entreprend un troisième et dernier Merzbau, resté inachevé et conservé aujourd'hui à l'université de Newcastle. Merz est aussi le titre de la revue fondée par Kurt Schwitters et dirigée par lui de 1923 à 1932, donc après la dispersion du mouvement dada. Cette revue offre une tribune au Bauhaus*, au néo-plasticisme et à De Stijl*.

Schwitters a présenté des expositions Merz, publié des poèmes Merz. Ces activités variées présentent des constantes: place importante laissée au hasard, esprit de dérision, et recyclage des matériaux de rebut.

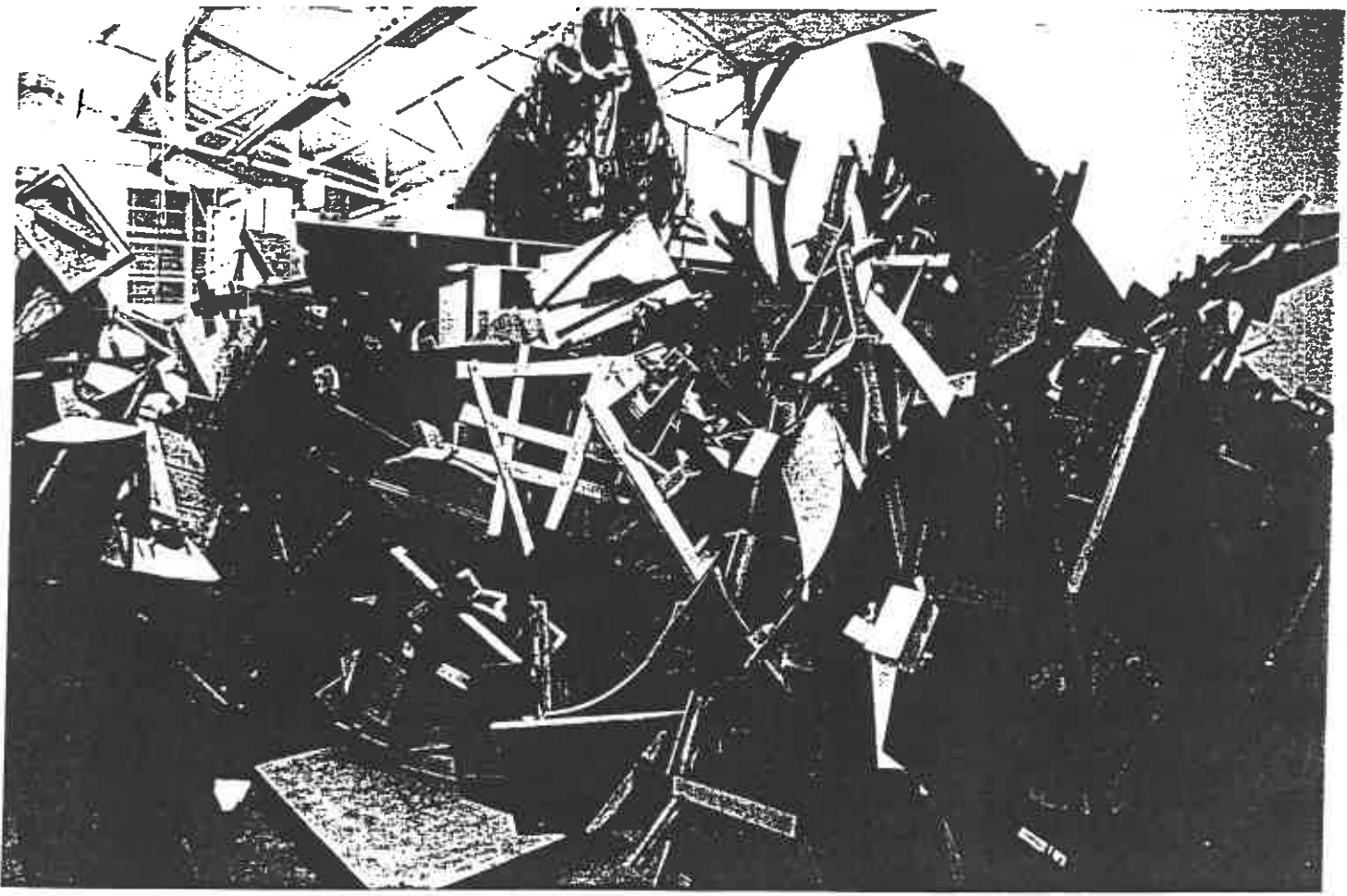
MERZ



Kurt Schwitters (1887-1948)
Le Merzbau de Hanovre (Cathédrale de la misère érotique), 1933.
Détruit en 1943, reconstitué en 1980-1983.
Plâtre, bois, verre et peinture, 380 x 540 x 440 cm.
Sprengel Museum, Hanovre



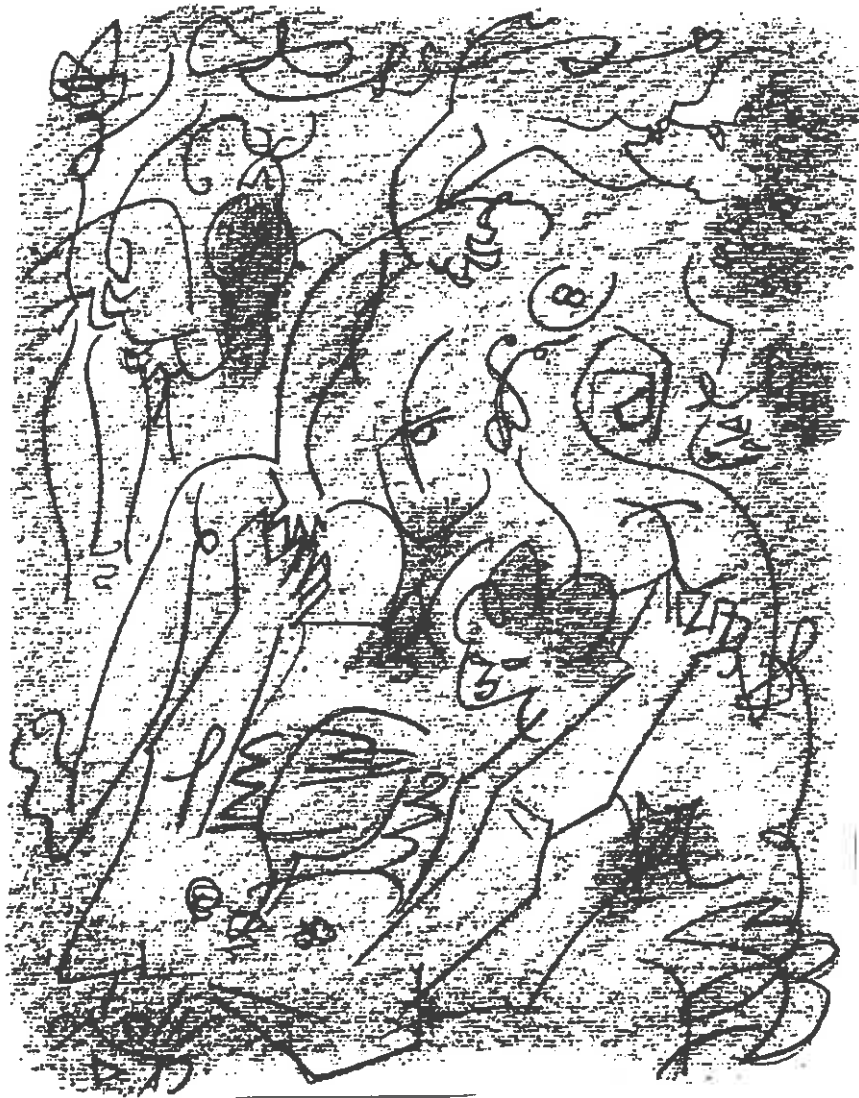
17 F. 1993



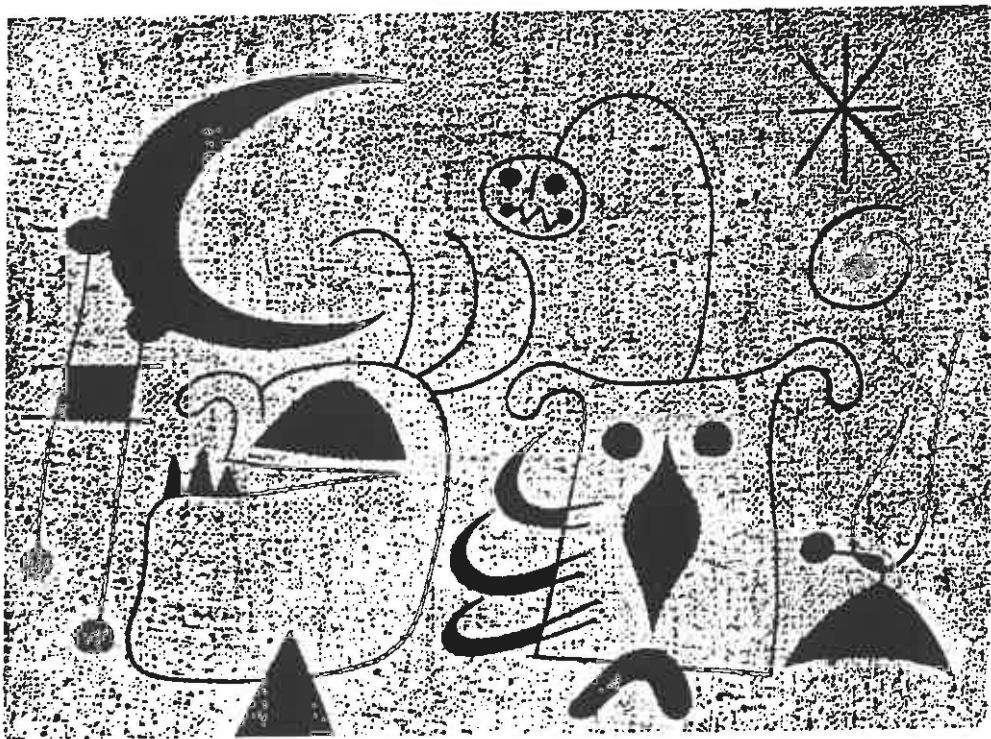
FROTTAGE

Procédé surréaliste* consistant à placer un objet en relief sous une feuille de papier et à promener une mine de crayon sur cette feuille de manière à obtenir une trace énigmatique de l'objet. Là encore, l'intervention du hasard tient une place importante. Max Ernst relate ainsi l'invention du frottage en 1925, dans ses *Notes pour une biographie*: «Je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb.»

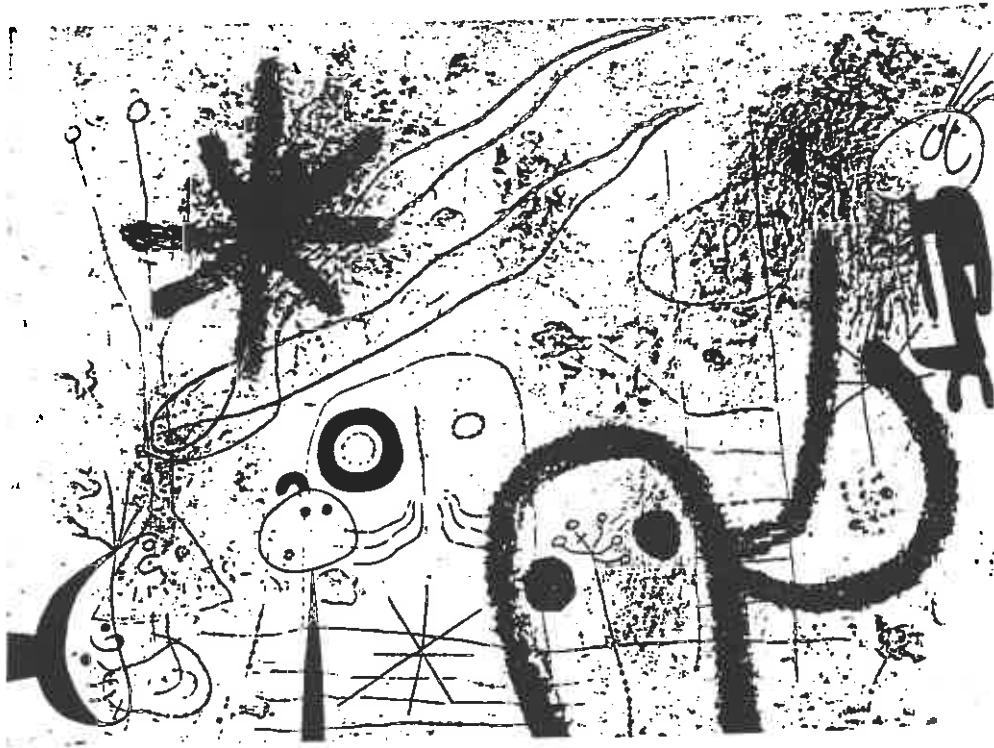
Cette technique très fructueuse, une fois transposée par Max Ernst dans la peinture à l'huile (la toile remplaçant le papier), s'appelle «grattage».



MASSON



FEMME, OISEAU DEVANT LA LUNE - 1944. COLLECTION PARTICULIÈRE.



LES ÉCLATS DU SOLEIL BLESSENT L'ÉTOILE TARDIVE - 1951.
ZURICH, COLLECTION GUSTAVE ZUMSTEG.

ACTION PAINTING

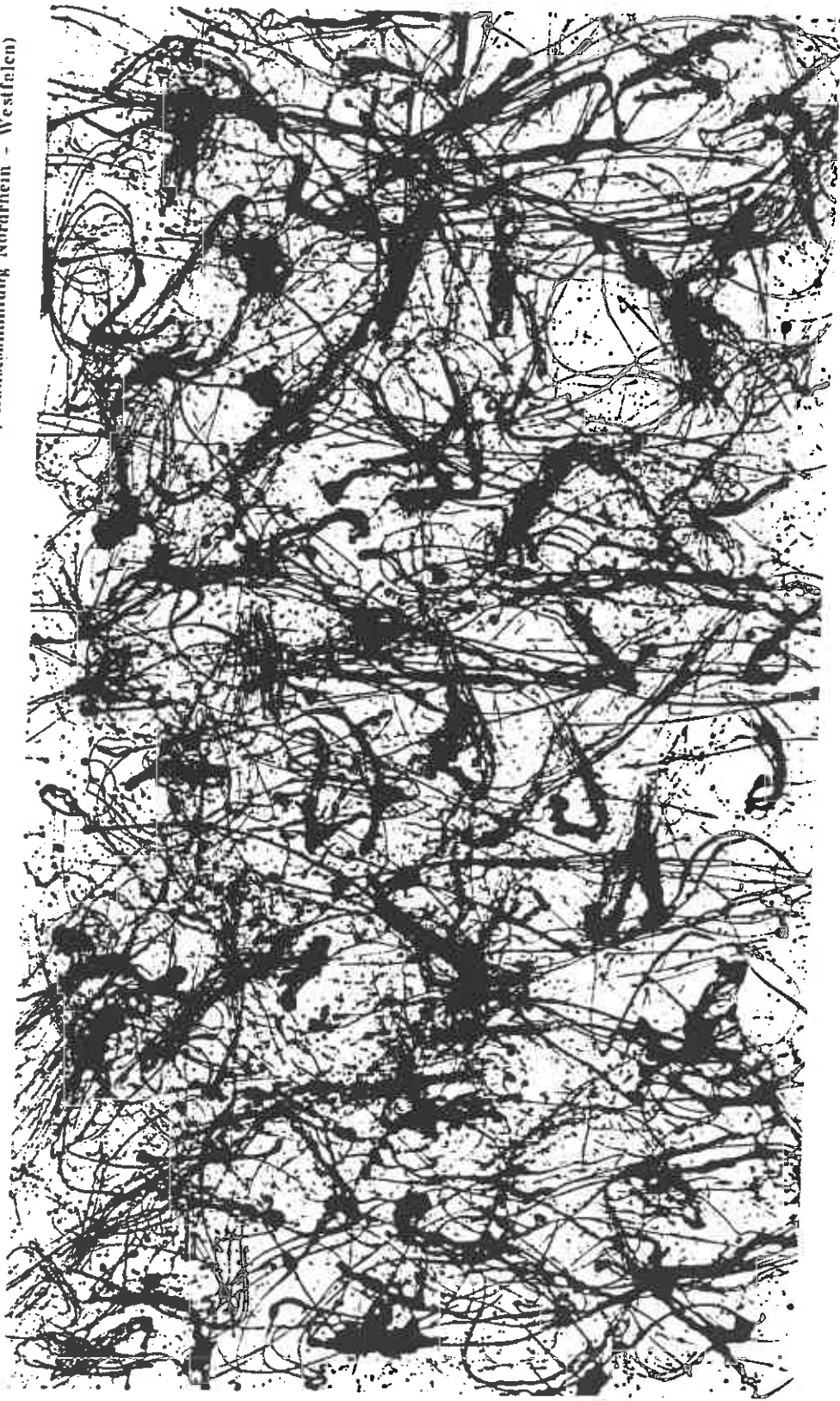
Etats-Unis, 1951

Cette appellation, proposée en 1951 par le critique américain Harold Rosenberg, visait à concurrencer le nom d'Abstract Expressionism ► donné à l'École de New York. Cette terminologie – peinture d'action – prenait en compte la valeur d'engagement (moral, métaphysique, politique) qui demeure commune aux artistes concernés : certes abstrait, l'art américain d'alors se fonde sur un auto-référencement de la peinture (Subjects of the Artists ►) qui présuppose une emphatisation du fait même de peindre (anglais *painting*) : *Pour chaque peintre américain*, écrit H. Rosenberg, *il arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène offerte à son action plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser ou exprimer un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action.* Un usage particulier du terme a finalement prévalu, qui le réserve à ceux de ces artistes dont la pratique mettait le plus en évidence une certaine héroïsation du peintre lui-même, une certaine valeur de performance de l'activité (rapidité d'exécution, exploit physique), une certaine mise en relief de la matière picturale – tels Willem De Kooning et Jackson Pollock (*dripping*), ou encore, à certains égards et plus tardivement, Sam Francis.

Quoiqu'héritière de l'«automatisme psychique» du Surréalisme, l'Action Painting s'en distingue absolument par son investissement spécifique du support (*All Over*).

V.C.

Jackson POLLOCK : Numéro 32 (1950) Duco sur toile, 269 x 457,5 cm (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen)



Les dessins des premières années de création ainsi que les bois gravés d'aujourd'hui tiennent de l'écriture automatique pratiquée par les surréalistes, notamment Masson. Une écriture proche du griffonnage. C'était chez lui un dessin de caractère linéaire, survenu d'une improvisation voulue purement irrationnelle. L'expérience automatique fournissant chez lui non seulement l'inspiration mais une discipline de la main.

L'analogie avec les travaux des surréalistes, plus encore à travers l'idéologie plus tardive de l'*action painting*, représenté par son fondateur, Jackson Pollock, transparaît dans l'oeuvre de Voss. Les recherches de Pollock sur les tracés dynamiques de l'inconscient, ne s'attardant plus sur leurs schèmes symboliques (pour retrouver la vie souterraine de l'homme et son expression authentique), ne sont pas éloignées de la suppression de l'espace perspectif chez Voss, de l'établissement d'une équivalence de valeur entre la figure et son lien (le lien devenant figure et se défaisant), de l'éloignement des points de références concrets des signes (que l'on trouve au départ dans la figuration) pour devenir abstraction.

Pour Pollock, l'animation de la surface n'a ni commencement, ni fin, aucun accent d'appui ou de relâchement. Il s'agit d'un étalage uniforme de gestes automatiques et machinaux qui se poursuivent, ayant pour but unique de s'extérioriser, de s'exprimer. De même la volonté de Pollock de faciliter un retour au désordre sacré de la pensée à l'état infantile semble avoir un écho dans le travail de Voss.

Le processus de travail de Pollock, influencé par les indiens Amériques du Nord, s'accorde avec celui de Voss que nous verrons dans le chapitre suivant : c'est l'activité en elle-même qui est la fin de l'artiste, et non pas l'objet esthétique. L'acte de peindre est un exorcisme, le vide de l'être personnel, acte métaphysique libre et désintéressé que l'on peut rapprocher du discours de Voss : « Je n'ai jamais de modèle en tête. Je me laisse guider par l'imagination et par les matériaux. J'exprime, je crois, la gaieté qui est en moi. J'ai envie que chaque tableau, chaque sculpture soit une fête ! » in Journal de Malakoff, nov.1997.

Le contexte artistique : la nouvelle figuration

Le travail de Voss s'est fait connaître tout d'abord en France dans son association au courant artistique du milieu des années soixante nommé *la nouvelle figuration*. La cohésion de ce courant illustré par une peinture à caractère figuratif ne tenait pas

NOUVELLE FIGURATION

France, 1960 - 1979

En réaction à l'Art informel ► dominant depuis l'après-guerre, une peinture à caractère figuratif apparaît en Europe et aux Etats-Unis, pour devenir à son tour dominante vers 1960 - 65. Toutefois, il faut se garder de faire une lecture globale de ces « figurations », et il convient de considérer les spécificités de chacune.

Ainsi de la Nouvelle figuration française, dont le label, proposé en 1961 par le critique Michel Ragon, s'est appliqué successivement à des tendances esthétiquement différentes. C'est d'abord des artistes comme Pierre Alechinsky, Asger Jorn, Francis Bacon, Paul Rebeyrolle, voire Peter Saul, qui se voient réunis sous ce titre lors de deux expositions en 1960 et 1961. Mais c'est surtout vers 1965 que cette désignation prend davantage de sens et peut s'appliquer à un courant plus homogène dont les priorités sont l'intérêt pour l'image médiatisée, et en conséquence un traitement lisse de la surface, en aplats, servant une iconographie préoccupée par le social ou par l'anecdote. Cette dernière qualité surtout distingue les peintres de la Nouvelle figuration du Pop' Art ►, alors hégémonique.

Deux expositions-événements signent la présence et la cohésion de ces figurations : « Mythologies quotidiennes » (1964, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris) et « Figuration Narrative » (Galerie Creuze, 1965), toutes deux organisées par le critique Gérard Gassiot-Talabot. Les artistes qui y participent sont, entre autres, Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud, Antonio Recalcati (qui peignent la même année la série de tableaux manifestes *Vivre ou laisser mourir, ou la mort tragique de Marcel Duchamp*, Henri Cueco, Michel Parré, Peter Stämpfli, Leonardo Cremonini, Bernard Rancillac, Jacques Monory, Erró, Peter Klasen, Valerio Adami et, parmi les étrangers, Léon Golub, Equipo Cronica ►...). Le Salon de la Jeune Peinture, complètement remodelé, est le lieu où s'exprime le noyau le plus polémique de cette figuration, qui devient chaque jour plus critique et plus socialement impliquée. En 1966, le Salon expose les tenants d'esthétiques diverses, dans une conception diachronique qui réunit assez artificiellement les nouveaux venus à la figuration (Gérard Fromanger, Gérard Schlosser, Gérard Tisserand, Vladimir Vélikovitch...), les partisans d'une nouvelle abstraction (Daniel Buren, Michel Parmentier, Niele Toroni, Vincent Bioulès, Jean-Michel Meurice...) et des artistes plus proches des arts du comportement ou du conceptuel (Alain Jacquet, Bernard Venet, Sarkis...). L'apogée de la Nouvelle figuration (son apothéose ?) se résume à sa participation directe aux événements de 1968, à la création de l'« Atelier Populaire des Beaux-Arts » et à son engagement

politique consécutif, comme lors de l'exposition « Salle rouge pour le Viet-Nam » à l'ARC, alors dirigé par Pierre Gaudibert. La création de la revue *Opus* apporte un soutien critique et un discours esthétique légitimant la Nouvelle figuration. Les années 70 voient se cristalliser un antagonisme politico/esthétique entre le groupe Support-Surface ► et les tenants de la figuration. Débat permanent et souvent agressif, qui est en grande partie responsable de l'absence d'une confrontation internationale de l'art français de l'époque et du retard pris à ce niveau.

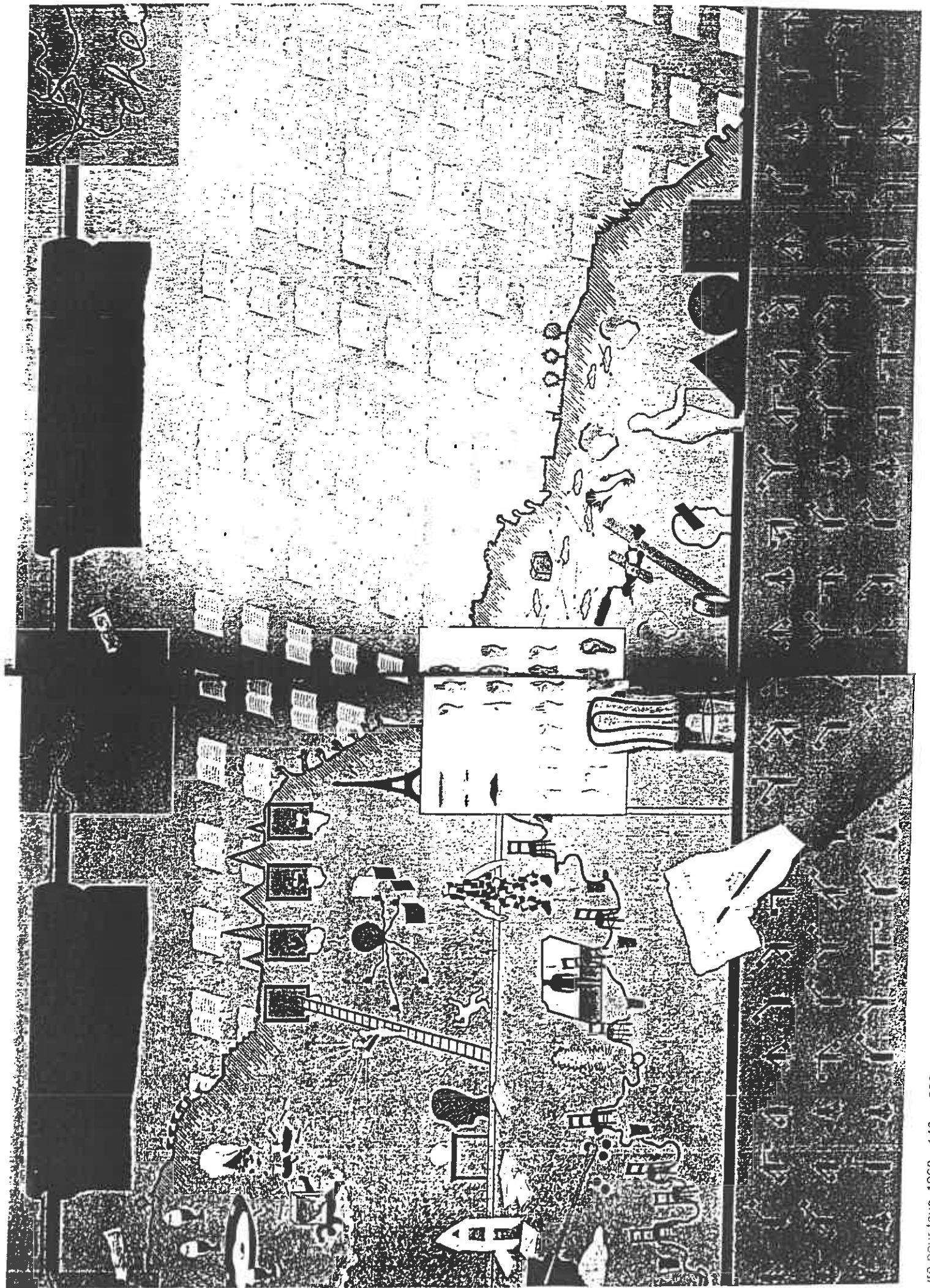
En 1977, Gassiot-Talabot présente « Mythologies Quotidiennes II » à l'ARC, et Alain Jouffroy « Guillotine et peinture Topino-Lebrun et ses amis » au Musée national d'Art moderne. Expositions déjà quelque peu anachroniques, qui permettent cependant de confirmer l'apport d'artistes plus jeunes comme Jean-Paul Chambas, Bernard Moninot, Ernest Pignon-Ernest, Jacques Poli, Alain Tiroufflet...

Enfin, en 1979, les « Parti-pris » de l'ARC présentaient successivement les choix de Marcelin Pleynet et de G. Gassiot-Talabot. Tous deux entérinaient la fin des stratégies de groupe pour des tactiques bien plus individualistes, et marquaient irrémédiablement la fin d'une époque de l'art dominée en France par le discours social et politique subordonnant des programmes esthétiques qui trop souvent ne s'avèrent être que des illustrations.

R.T.B.



Labyrinthe sans issue, 1973 114 × 162 cm.



uniquement d'un choix stylistique qui s'imposait en réaction à l'avant-garde et à l'art informel de l'après-guerre (en réaction, donc, à l'abstraction).

La nouvelle figuration s'est définie à l'occasion d'expositions (événements) majeures telles celles organisées par le critique Gérard Gassiot-Talabot en 1965 à la galerie Creuze, *La figuration narrative dans l'art contemporain*, et surtout en 1964, *les Mythologies quotidiennes* (y participent notamment Arroyo, Bertini, Rancillac, Voss...), au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

L'art est ici une prise de position dans le monde. Les artistes doivent entreprendre une analyse critique de la société et de ses produits. Le quotidien n'est pas seulement à constater, mais à décrypter, comme on le fait d'un Mythe. Ces artistes, pour G. Gassiot-Talabot, « ont senti la nécessité de rendre compte d'une réalité quotidienne de plus en plus complexe et riche, qui mêlât des biens de consommation, les gestes brutaux d'un ordre fondé sur la force et la ruse, le choc des signaux, des mouvements et des sommations qui traumatisent journallement l'art moderne », in *Les mythologies quotidiennes*, Arc, Paris, 1964.

L'ancrage de l'art dans la réalité idéologique et politique se précise et s'accroît dans les années suivantes (voir dans les années 67-69 les thèmes sociaux et politiques développés par le salon de la jeune peinture : *la salle rouge pour le Viêt-nam, Police et culture...*).

Jan Voss s'est installé en France au début des années 50 avec la ferme intention de se confronter à l'histoire de la peinture telle qu'elle s'était constituée depuis plusieurs décennies à partir du foyer parisien. S'il a pleinement adhéré au grand rêve d'une culture à la portée de tous, son œuvre n'a jamais souscrit à un discours théorique. Et comme on peut le voir aujourd'hui, les tentatives d'inscription à l'ordre de ces courants n'ont jamais véritablement abouti. Son œuvre semble être d'une totale indépendance d'esprit.

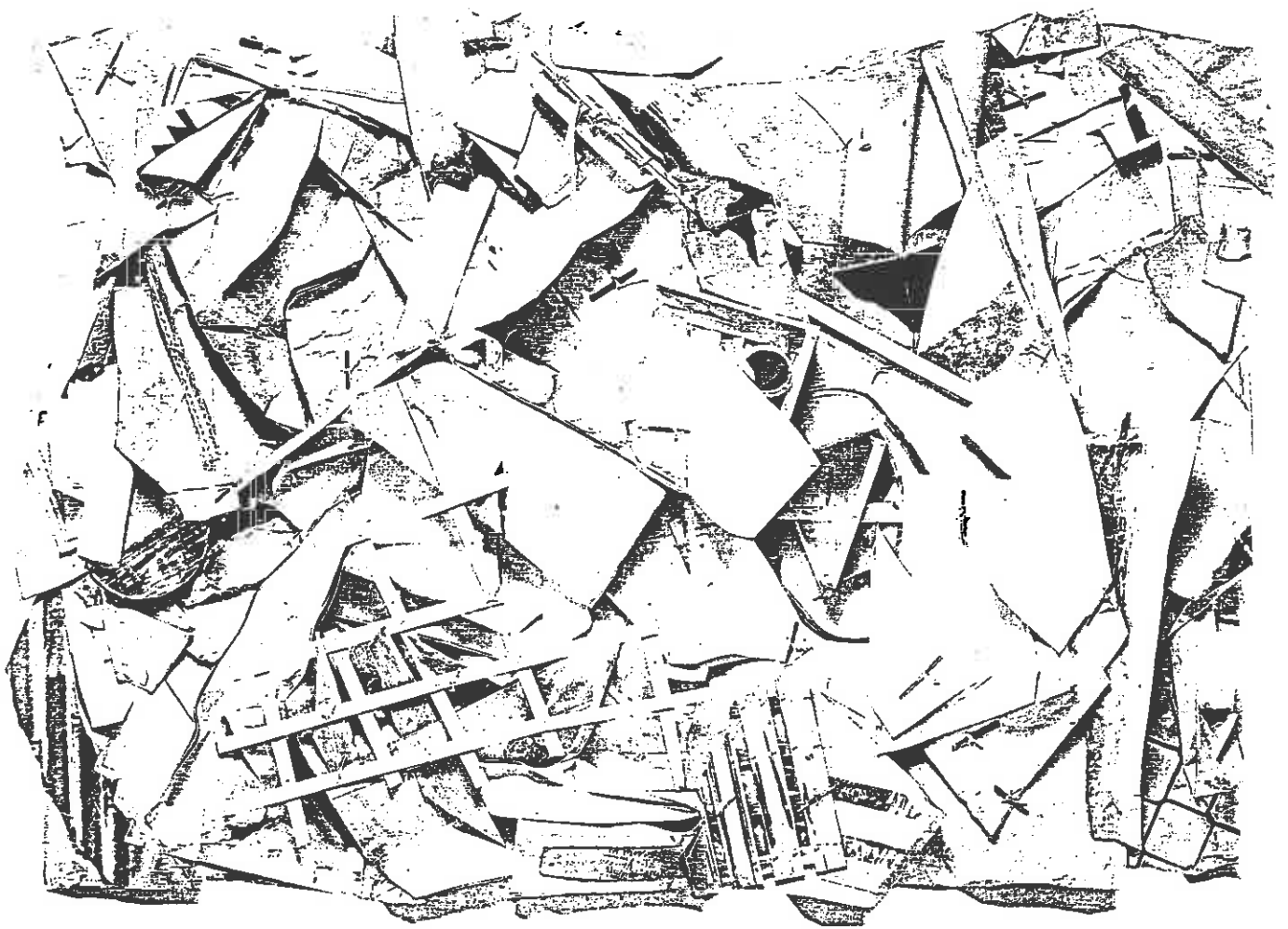
Génétique de l'œuvre

Une œuvre plurielle

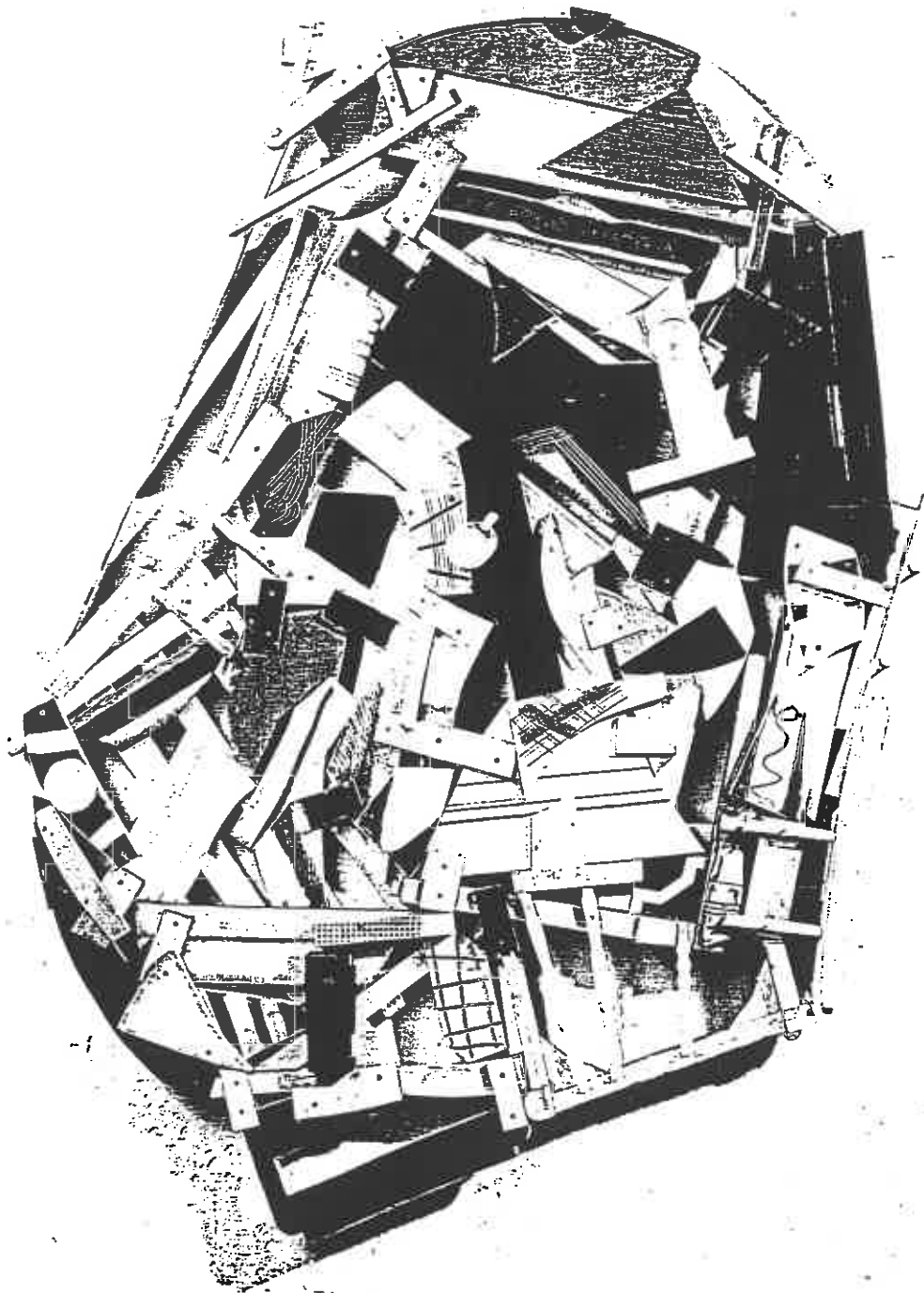
« Je suis venu à la couleur par le dessin. Mais quand on dessine, on désire aller plus loin dans le rapport à la couleur. De la ligne on passe au plan, puis au volume. Je n'aime pas chercher dans une seule direction, mais dans toutes à la fois, comme un éventail qui s'ouvre. J'ai voulu donner du relief à mes tableaux, tourner autour de mes œuvres, introduire des éléments extérieurs pour faire rebondir mon imagination, donner son rôle au hasard pour renouveler les formes et les couleurs... » dit Jan Voss dans le *Journal de Malakoff* de novembre 1997.

L'œuvre de Voss se décline, en effet, dans un éventail de techniques très variées. Le choix de travailler telle ou telle technique s'est imposé petit à petit à la recherche de Voss, d'une manière chronologique tout d'abord, puis en alternance aujourd'hui. Voss nous donne ainsi à voir des peintures (aquarelles, huiles) sur toile et sur bois, des bois gravés, des estampes et livres illustrés, des collages, des sculptures-assemblages, des tableaux-reliefs en bois et en papier, des céramiques.

Quelle que soit la technique employée, le parcours stylistique et formel de l'artiste procède d'une même logique, d'une même évolution. Ainsi les graffitis apposés en séries des premières années se sont développés en figures au sein de séquences narratives en forme de rébus, puis ces figures sont devenues des lignes qui devinrent elles-mêmes des formes rencontrant des traces, taches et signes, le tout finissant par se rencontrer jusqu'à sortir de la surface du tableau.



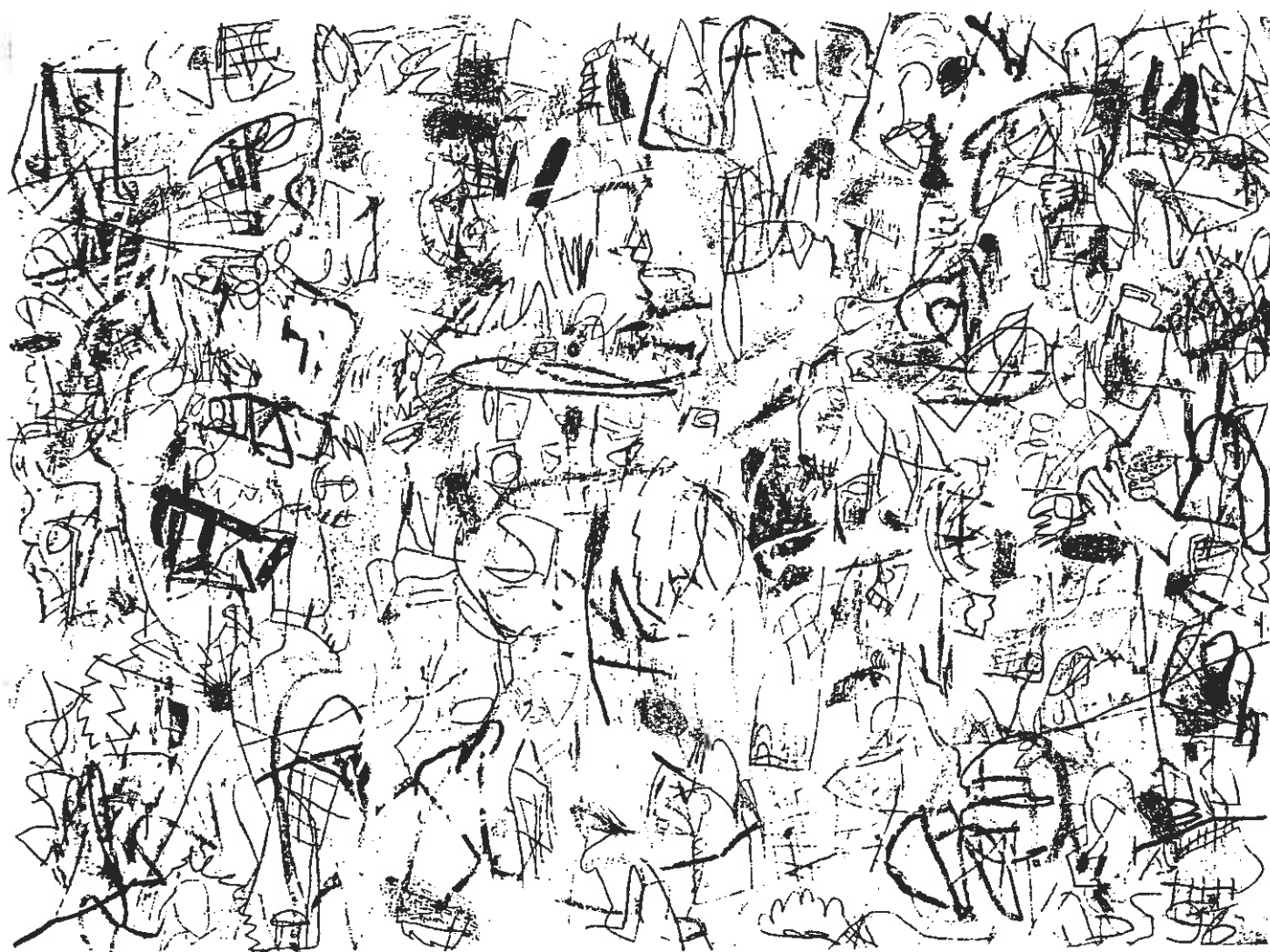
7 - *Lieu-dit VI (blanc)* 1989



• Sans titre 1995



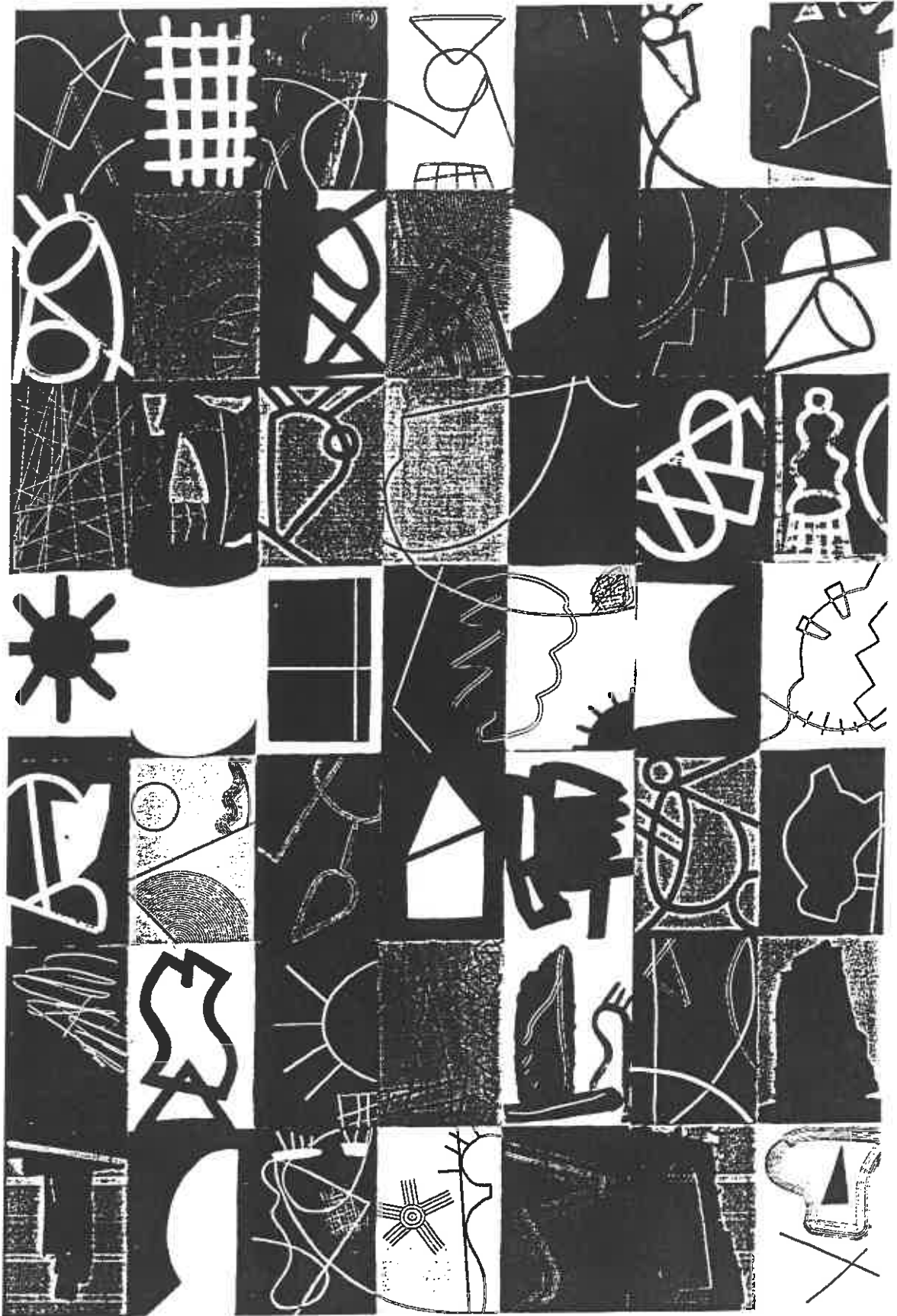
- *Sans titre* 1993
- *Sans titre* 1993



9. Nord, 1996
peinture sur toile, 195 x 260 cm.



5. Égaré enfin. 1995
peinture sur bois. 124 × 150 cm.



23. Sept au carré, 1997
huile sur bois, 195 x 130 cm.

Le processus de création : le temps de l'œuvre

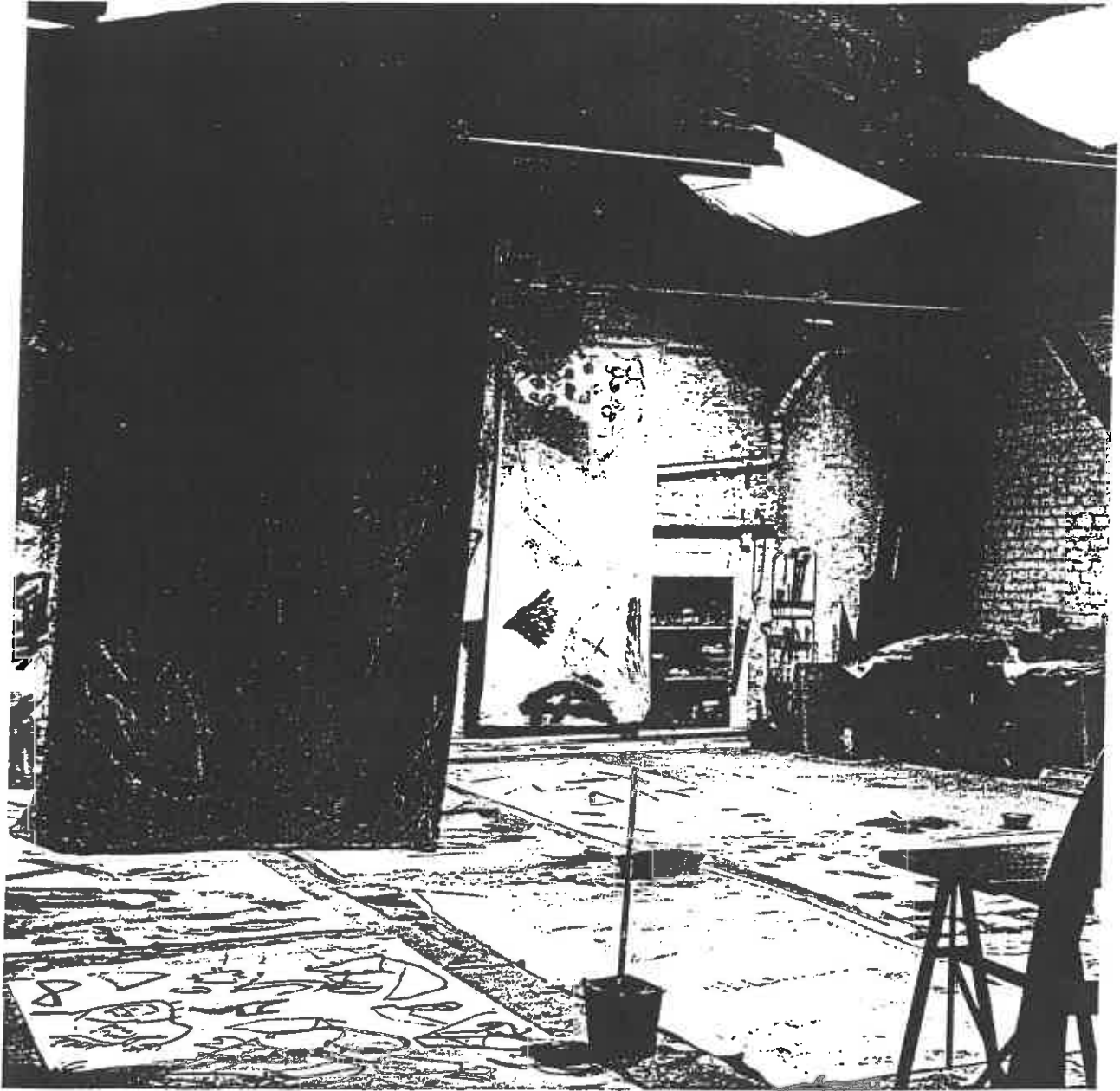
Nous le verrons plus loin la polyphonie des techniques employées est intimement liée à l'idée de fragments. Si le processus de création varie, de fait, en fonction des techniques et des matériaux utilisés, la démarche de l'artiste et son geste semble demeurer toujours identique, orienté vers un rassemblement, une unité. Nous n'allons pas ici détailler tous les gestes et étapes de création de Voss, mais il convient de s'attarder sur ceux développés dans les peintures et les collages. À suivre ce parcours, il semble que la finalité artistique ne soit plus le terme du parcours (le tableau) mais le parcours lui-même : l'achèvement paraît avoir moins d'importance que ses détours.

Le travail de Voss débute par une action horizontale sur le sol de l'atelier. Il étend des toiles sur le sol, les froisse pour certaines. Intervient alors la peinture sous forme de lettres, traces, lignes, empreintes et signes, formant ainsi des territoires. Puis chaque parcelle se colore.

On passe ensuite d'un plan horizontal à un plan frontal, celui de la toile tendue. Un châssis est dressé contre le mur. Il convient de choisir parmi les toiles des fragments qui seront épinglés dans un premier temps afin de trouver un point d'équilibre, le centre de gravité de l'œuvre. Les toiles seront alors découpées, taillées, déchirées, fendues, éparpillées, disloquées. Il n'y a pas ici de loi préétablie ni de schéma préalable pour le collage. Les fragments se juxtaposent, se superposent, se rapprochent jusqu'à former une unité. Le peintre trace quelques frontières fictives ou gomme les frontières naturelles.

Le fragment, comme lambeau de mémoire

On le voit pour les collages, mais il en est de même pour les assemblages et sculptures, le corps de l'œuvre est constitué de lambeaux de mémoire, de réminiscences. Un espace additif, sorte de pot pourri parfois discret jusqu'au palimpseste. Il s'agit d'organiser des bribes, de faire migrer les toiles réalisées dans un premier temps vers un assemblage nouveau, un univers nouveaux, à la manière d'un journal de bord. Le fragment dans l'œuvre de Voss suscite cependant un paradoxe : il est une citation, mais il est en même temps tellement intégré au tout que cela le soustrait à sa nature initiale. Voss cherche en effet à renforcer l'unité de l'œuvre. Il s'agit d'une sorte de jeu de pistes où





l'œuvre se déploie comme si elle était la mémoire d'elle-même, faite de retrouvailles, de repentirs, d'échos et d'oubli.

Avec la sculpture, les reliefs et leurs multiples matériaux, ce sont des morceaux de biographies, de quartiers, de couleurs, d'histoires anciennes qui nous sont racontées. Les matériaux sont récupérés et remis en situation, en nouvelle utilité pour leur beauté.

Une œuvre aujourd'hui abstraite qui n'en demeure pas moins narrative. Une narration dont la lecture est difficile sinon impossible, mais d'où se dégagent sensiblement : une histoire de l'art ; une histoire de contextes sociaux, politiques et culturels ; ainsi que l'histoire de son propre parcours.

Pistes de travail

- Une oeuvre plurielle, les matériaux.
- Faire l'inventaire des techniques réalisées par Jan Voss
 - dessin, gravures, peintures, collages, sculptures, céramiques, tableaux-reliefs en papier, en bois, bois gravés
- Faire l'inventaire des matériaux utilisés, en trouver d'autres.

Processus de création.

- Faire l'inventaire des gestes exécutés par Jan Voss
 - Tendre, déchirer, couper, fendre, punaiser, coller, coudre, suspendre.
 - récapituler les étapes d'une oeuvre.
- Expérimenter des matériaux, tissus, cartons, papier, plastique, pâte à modeler.
 - Commenter les gestes qui ont travaillé le matériau (déchirer, aplatir, écraser, étirer ...)
 - Commenter la difficulté ou non d'obtenir tel ou tel résultat selon le matériau.
- Enumération des positions, agencements, de la composition d'une oeuvre : perpendiculaire, dessus, dessous, côte à côte, au-dessous ...
 - Plusieurs dessins rapides, colorés, découpage, collage, superposition.
- Faire un dessin au sol, à l'horizontal, puis sur le mur à la verticale.
 - Commenter la différence des attitudes, des gestes de celui qui peint.

Les objets en dérive

- Faire un tableau relief et/ou un assemblage (avec des bouteilles en plastique, des morceaux de carton, toiles diverses, brosses à dents, bouchons) ...

Le collage et la mémoire

- Faire plusieurs dessins et/ou peintures
 - Choisir des fragments de ces oeuvres et les réunir dans une composition plus grande par un collage, avec ou sans cache.

- Collecter chez soi des fragments de papiers (journaux, magazines, tickets de métro, le journal du père, de la mère, ticket d'entrée pour un loisir fait ou non en famille, cinéma, concert, piscine, la carte de vœux des amis, invitation à une fête, partitions de musique...)
 - Les utiliser dans un collage comme pour faire une histoire qui parle de sa vie quotidienne
- Ecrire une histoire et la dessiner sous formes de séquences, puis sur le même plan avec des éléments liés par une ligne.

Le langage : couleurs et signes

- Faire l'inventaire des couleurs de Jan Voss.
- Choisir un signe (Formes simples, un motif décoratif comme le soleil)
 - le décliner dans des couleurs, formes, avec outils différents.
 - Faire un pochoir pour réaliser des frises avec ce motif.
 - Faire des empreintes d'objets, de parties du corps (mains, pieds).
 - Faire des grattages (pastel gras) sur des supports (plaques EDF, d'égout, grilles, carrelages de petites pièces ...)
- Faire des dessins au carbone, cartes à gratter.
- Ecrire une histoire et l'illustrer.
- Faire un livre illustré