

# Papier contre toile

**Frédéric Mora**

DANS **LES CAHIERS DE MÉDIOLOGIE** 1997/2 N° 4 , PAGES 248 À 256  
ÉDITIONS **GALLIMARD**

ISSN 1270-0665

DOI 10.3917/cdm.004.0248

Date de mise en ligne : 08/03/2013

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1997-2-page-248?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Gallimard.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

FRÉDÉRIC MORA

# Papier contre toile

Depuis le XV<sup>ème</sup> siècle, le papier et la toile sont en Occident le paradigme dominant sur lequel le peintre décline sa production <sup>1</sup>. À ces deux supports, celui-ci a attribué des fonctions bien précises, ce dès la Renaissance : réservé aux basses oeuvres, croquis, esquisses, crayonnés, études et ébauches (dessinées ou peintes, le plus souvent à la gouache ou à l'aquarelle), le papier n'a, dans la peinture classique, d'autre fonction que de préparer l'exécution du chef d'oeuvre, sur toile. Malgré le questionnement inauguré par la modernité et les avant-gardes, cette partition, relayée par la norme marchande, demeure tenace dans l'esprit des contemporains, au point qu'elle peut sembler arbitraire.

1. Le bois comme support est à partir du XV<sup>ème</sup> siècle progressivement abandonné au profit de la toile, même s'il resurgit partiellement dans les ateliers au XIX<sup>ème</sup> siècle.

**Georges Seurat,**  
*Le Peintre au travail*, 1884,  
Crayon Conté.  
Collection  
A.E. Gallatin,  
Philadelphia  
Museum of Art.

Les catalogues d'expositions ou les monographies consacrés à tel artiste séparent bien souvent oeuvres sur toile et oeuvres sur papier, allant parfois jusqu'à produire deux ouvrages distincts, ce qui induit non seulement une hiérarchisation implicite des oeuvres considérées selon leur support, mais aussi un dédoublement des aptitudes de l'artiste, manifesté selon qu'il utilise le papier ou la toile. Travaillant sur papier, il ne sera que dessinateur, usant à l'occasion de peintures considérées comme inférieures, telles la gouache, l'argument invoqué par une certaine norme consistant dans la dépréciation des qualités mécaniques de celle-ci par rapport à l'huile. Travaillant sur toile, au contraire, il sera peintre, quand bien même ferait-il de la méchante peinture.

Le lexique rend compte de cette conception héritée de l'âge classique : si l'on parle d'"artiste-peintre", l'expression "artiste-dessinateur" n'existe pas, elle est au mieux contenue par métonymie dans le substantif "peintre", ce qui signale l'indexation du métier de dessinateur à celui de peintre. Tout se passe donc comme si le support induisait, dans l'utilisation qui en est faite, un déterminisme des fonctions qui lui sont imparties. Si l'on se penche de plus près sur les qualités respectives du papier et de la toile, il est vrai que les catégories évoquées plus haut ne sont pas sans fondements.

Le terme même de "support", tout d'abord, a dans ce contexte son importance : formé à partir du verbe latin *supportare*, qui signifie "porter", le support est littéralement "ce qui soutient par en dessous". Affleure donc à cette définition une tension entre ce qui porte et ce qui est porté, et qui, appliquée au champ de l'art, n'entre pas dans les mêmes proportions selon que le peintre use du papier ou de la toile. En effet, les qualités d'un support ne sont jamais une donnée absolue. Elles varient en fonction de la matière que le peintre lui applique : plus que le papier ou la toile en soi, ce sont les interactions entre support et matière qui retiennent en priorité son attention. On oppose traditionnellement à la fragilité du papier la solidité de la toile : si l'on prend en compte les qualités intrinsèques de l'un et de l'autre, ce constat peut sembler légitime. Pour ce qui est du papier, les spécialistes (qui ne sont pas forcément des peintres) émettent des réserves quant à ses capacités à supporter la peinture : l'un d'entre eux, Pierre Garcia, affirme ainsi : " Les papiers n'appartiennent pas vraiment au domaine des peintures. Souvent trop lourdes pour ces supports fragiles et contenant parfois des composants qui les dégradent, les peintures sont rarement sur papier. Longtemps réservés à certaines techniques de peinture à mi-chemin entre le dessin et la peinture, les papier ont toutefois fait quelques per-

cées vers la “vraie peinture” à la faveur de la peinture contemporaine.”<sup>2</sup>

Nous reviendrons plus loin sur cette dernière remarque. Notons tout d’abord le caractère équivoque de la première phrase, qui se fait lui-même l’écho de l’ambiguïté du papier, utilisé à la fois dans le champ des Beaux-Arts et dans celui de l’écriture, comme support privilégié de la graphosphère. Le papier serait donc pluriel, et l’on distingue les “papiers d’art”, produits de luxe réalisés de manière artisanale, le plus souvent à partir de chiffons de chanvre, de coton ou de lin, et les papiers “modernes” utilisés dans l’imprimerie, produits de manière industrielle à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à l’aide de pâtes à base de bois, de moindre qualité que les premiers et qui, subissant les affres de l’acidification, posent des problèmes de conservation. Sans jeu de mots, il est donc recommandé à l’artiste, dans les manuels de peinture, de ne point mélanger les torchons et les serviettes, et de ne travailler que sur la première catégorie de papier, argument qui, on s’en doute, sert les stratégies commerciales des fabricants de matériels de Beaux-Arts.

A la légèreté diaphane du papier, la toile oppose les attributs de la pesanteur et de la solidité. Dans leurs procédés traditionnels de fabrication, pourtant, papier comme toile sont constitués à partir de matières premières identiques, lin, chanvre, coton, laissant deviner, selon le mot de Roland Barthes à propos des papiers, “leur origine herbeuse”.

Les différences tiennent donc pour l’essentiel dans la manière dont sont utilisées et transformées ces fibres végétales, ce qui fait intervenir des processus assez complexes. Appréhendée comme un matériau brut, la toile n’est que tissu, pliable, flottante, épousant les formes des corps qu’elle recouvre. Essayez donc de peindre sur un morceau de chiffon disposé à plat sur le sol, pas seulement de poser la couleur, mais de l’étaler, de l’étirer, vous serez bien en peine : votre pinceau fera ondoyer le tissu loin devant vous, alors qu’il vous aurait fallu une surface d’un calme plat. Pour que le tissu devienne toile, c’est à dire support utilisable par l’artiste, il faut donc qu’il soit tendu : le châssis remplit cet office, qui non seulement prévient la main du peintre des errements évoqués plus haut, mais encore fait de la toile un objet doté d’une profondeur dans l’espace que le papier ignore ; de même, ainsi clouée à l’armature d’un cadre, qu’elle soit brute ou apprêtée, dotée d’une armure<sup>3</sup> serrée ou très lâche, la toile acquiert une rigidité et une pesanteur qui s’opposent à la souplesse et à la légèreté du papier. La solidité intrinsèque du tissu, assurée par la qualité de la fibre employée et la manière dont sont tissés les fils<sup>4</sup>, est donc redoublée par celle du châssis, qui assure la pérennité de sa tension.

2. Pierre Garcia, *Le métier du peintre*, éd. Dessain et Tolra, 1990, p. 49.

3. L’armure constitue le motif d’entrelacement des fils qui tissent la toile. Les toiles à armure lâche ou “demi-toiles” ont, du fait de leur moindre coût, été très utilisées au XIX<sup>e</sup> siècle.

4. “Un tissu est toujours fait de deux groupes de fils. Une navette lance des fils (les fils de trame) entre deux cadres qui s’entrecroisent et sur lesquels sont tendus les fils de chaîne.” Pierre Garcia, *op. cit.*, p. 40.

Passer en revue les aptitudes de chaque tissu à supporter tel type de peinture, principalement la peinture à l'huile, n'entre pas dans notre propos : disons simplement que, des trois mentionnées plus haut, le lin est considéré comme celui qui réunit le plus de qualités mécaniques, notamment dans sa résistance au temps, et qu'il est le support privilégié des peintres travaillant sur toile.

A l'aune de ce rapide examen des qualités respectives de la toile et du papier, on pourrait presque donner raison aux détracteurs de ce dernier : dans la mesure où la valeur marchande d'une oeuvre d'art s'établit à la fois par ce que Raymonde Moulin appelle son caractère "indivisible et non substituable" et les "facteurs temporels de raréfaction"<sup>5</sup> auxquels elle est en puissance confrontée, il semble que la toile soit le support le plus fiable pour assurer la pérennité de l'oeuvre à travers le temps. Il est à cet égard frappant de constater à quel point tout, dans le choix du support employé, est conditionné par le problème du Temps : hantise de l'acidification, degré de résistance à l'humidité, observation des réactions du support selon le type de peinture utilisée... Autant de critères qui achèvent de discréditer le papier comme réceptacle de ce que Gérard Genette nomme "oeuvres autographiques à objet d'immanence unique", c'est à dire d'oeuvres matérielles non multipliables ("personne, pas même l'artiste, ne peut produire une copie parfaite d'un Vermeer ou d'un Pollock").<sup>6</sup>

Ce qu'on reproche au papier ne tient pas tant dans ses qualités intrinsèques (les papiers japon possèdent ainsi une très grande résistance), que dans les limites qu'il manifeste dès lors qu'on lui applique des matières et des techniques picturales réservées à la toile : crainte de voir le papier réagir, à la façon d'un épiderme sujet à des allergies, au point d'altérer à plus ou moins long terme l'oeuvre qu'il supporte. Quant aux techniques picturales plus légères, et donc plus appropriées, fusain, mine de plomb, sanguine ou pastel, elles manifestent parfois si peu de prise sur le papier qu'elles nécessitent un traitement approprié pour éviter leur effacement : ainsi l'utilisateur de pastels secs a-t-il recours à un fixatif pulvérisé sur la surface à protéger. Le visiteur du musée d'Orsay le sait bien, qui est contraint de jouer le nyctalope pour admirer les pastels d'Odilon Redon. De là, sans doute, que les travaux sur papier soient, à l'âge classique, perçus et mis en oeuvre comme formes de l'ébauche et de l'inachèvement : voir, par exemple, les dessins d'après modèle exécutés à la sanguine par Raphaël, et qui parfois se chevauchent sur une même feuille. La réhabilitation des travaux sur papier de certains maîtres de la Renaissance est tar-

5. Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1992, p. 15.

6. Gérard Genette, *L'Oeuvre de L'art*, Seuil, "Poétique", 1994, p. 42.

dive, et s'exerce de manière rétrospective, émanant des milieux marchands de notre siècle qui fondent leur jugement et fixent la valeur des oeuvres considérées selon les critères évoqués plus haut, et que Raymonde Moulin a détaillés de manière remarquable. Certains codex de Léonard de Vinci, dont le double statut est ambigu, dans la mesure où ils se présentent autant comme des écrits à caractère scientifique et dessins sur lesquels on peut souvent appliquer un jugement d'ordre esthétique, ont ainsi récemment atteint des prix records lors de leur mise aux enchères <sup>7</sup>.

Le statut du papier comme support est reconsidéré à la faveur de l'avènement de la modernité, ce dès la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, conversion qui accompagne une relativisation du monopole de la toile et des fonctions qui lui étaient jusqu'alors attribuées. En effet, même si les qualités mécaniques de celle-ci ne sont pas remises en cause (bien au contraire, elles s'améliorent, notamment grâce au perfectionnement des apprêts et aux progrès réalisés dans le domaine des peintures à l'huile, dont les médiums intervenant dans leur composition sont chimiquement plus stables), l'engouement croissant des peintres pour les papiers venus d'Extrême-Orient, qui voit le jour à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, à la faveur du "japonisme", pose en des termes nouveaux l'ordre établi dans l'utilisation respective des deux supports. Le travail opéré par les impressionnistes dans les années 1880 est à ce titre éclairant : Seurat, notamment, vante les qualités des papiers japonais, dont la scintillance et l'épaisseur sont exploitées par l'artiste dans ses recherches sur le clair-obscur. Avec Seurat, le papier n'est plus ce support dont la fragilité voisine avec l'immatérialité : il est investi d'une épaisseur qui le fait rivaliser avec le grain de la toile, les subtilités de sa surface (double réglage du vergé, grande régularité dans l'alternance des petites et des grandes lignes) autorisant l'artiste à jouer avec celle-ci, de même que le peintre joue avec le grain de la toile :

“ L'épaisseur de la feuille de papier, sa voluminosité, est ici directement à prendre en considération. Il s'agit d'une dimension trop souvent occultée par la théorie, laquelle ne conçoit le papier que comme simple support ou réceptacle de la forme, alors qu'il faut, au contraire, le considérer comme imposant ses caractéristiques”, note ainsi avec justesse Florence de Mèredieu <sup>8</sup>. L'avènement de l'art moderne renoue avec la dimension physique, quasi charnelle, du papier, et que les siècles antérieurs avaient brimée.

Cette redécouverte du papier s'accompagne d'une désacralisation de la toile comme support privilégié du peintre. En effet, au-delà des qualités mécaniques de la toile de lin, on peut s'interroger sur la valeur symbolique

7. Bill Gates, dirigeant de la firme Microsoft, s'est en 1996 rendu propriétaire d'un des plus célèbres d'entre eux.  
8. Florence de Mèredieu, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, Bordas “cultures”, 1994, p. 112-113.

attribuée à ce tissu : le lin, utilisé dès le néolithique, a dans nombre de civilisations antiques une valeur religieuse. Les bandelettes de momies, ainsi que la plupart des vêtements portés par les prêtres égyptiens lors des cérémonies, sont faits de lin. De même, le suaire dans lequel fut enveloppé le Christ est une étoffe de lin, tout comme le suaire de Turin sur lequel, intervention divine ou oeuvre d'un peintre habile, on distingue en négatif l'empreinte d'un corps censé être celui de Jésus. Que le peintre classique, dont les sujets sont essentiellement religieux, ait privilégié un support qui a partie liée avec le sacré et donne des gages d'éternité, n'est sans doute pas innocent. Le respect dû à un tel support passait par l'emploi de techniques appropriées, interdisant l'adjonction de tout corps étranger.

Or, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, l'emploi de la technique dite du marouflage, consistant à encoller une feuille de papier sur une toile, ainsi que l'invention par les cubistes des collages, participent de la désacralisation de la toile. Pire, les papiers utilisés d'abord par les cubistes, puis par les surréalistes dans la confection de leurs collages ne sont pas tous des "papiers d'art", loin s'en faut : rouleaux de papier de faux bois, papier de tapisserie, papier journal, sont employés abondamment par Picasso et Braque, qui recouvrent la toile de papiers employés dans la vie de tous les jours, ordinairement considérés comme vulgaires. Les deux artistes signalent ainsi leur souci de questionner en des termes nouveaux non seulement la toile, mais aussi le papier, dont, à la suite des impressionnistes, le caractère doublement précieux d'objet et de support était valorisé. Avec les collages cubistes, le papier cesse d'être une surface vierge, il est lui-même saturé de signes avant que l'artiste ne se l'approprie, mimant des objets réels comme la pierre ou le bois, au point que le spectateur est en droit de se demander si c'est bien du papier qu'il a devant les yeux, et sur quel support, toile ou papier, repose vraiment l'oeuvre considérée : de fait, le papier est ici employé comme matériau pictural, au même titre que la gouache ou la peinture à l'huile, l'artiste lui conférant une dimension plastique à part entière. On pourrait nuancer ces propos en rappelant que, d'une manière similaire, Braque et Picasso collèrent ou épinglèrent sur leurs toiles des matières textiles imprimées, par exemple dans *Homme à la pipe* et *Homme à la moustache*, deux oeuvres sur toile exécutées par Picasso.

La réhabilitation du papier dans la production moderne et contemporaine, non seulement comme support mais aussi comme matériau entrant dans la composition d'oeuvres, pose en outre deux problèmes d'importance : utilisant des papiers souvent bon marché, les artistes modernes ont

en premier lieu réévalué le rapport qu'ils entretenaient jusque là avec la durée. Quelles chances de survie, à long terme, pour certaines oeuvres que, dans les années 60, De Kooning a effectuées à l'huile sur des feuilles du *New York Times*, et qui ne sont pas même marouflées ? La volonté de l'artiste de ne point user de la toile comme moyen de conservation d'une oeuvre exécutée sur un support plus fragile (technique qu'il avait pourtant à sa disposition) traduit une désinvolture du devenir de l'oeuvre en soi, qui rompt avec le souci de pérennité affiché par la norme classique, et qui passe par l'emploi du support le plus adéquat possible, en l'occurrence la toile. On pourrait presque dire que la modernité a fait de la fragilité qui s'attache au papier l'instrument d'une critique d'un art qui posait comme finalité l'éternité de ses productions.

Cette réhabilitation a également bouleversé la hiérarchie entre oeuvres sur papier et oeuvres sur toile, ainsi que les fonctions qui étaient imparties dans l'utilisation respectives de ces supports. On l'a vu, le peintre classique n'attribuait au papier qu'une fonction préparatoire, la toile étant l'espace réservé aux oeuvres achevées. Or, même si cette partition a toujours cours dans les ateliers à l'heure actuelle, certains peintres de ce siècle ont remis en question cette hiérarchie. Parmi eux, Francis Bacon, dont les oeuvres sont pourtant à une écrasante majorité des huiles sur toile : seuls huit travaux exécutés sur papier nous sont à ce jour connus, ce qui ne veut pas dire que l'artiste n'en ait pas effectué davantage, au vu de sa propension à détruire son travail.

“Non, je ne fais pas d'esquisse, je n'ai jamais non plus dessiné. Je peins directement le tableau avec de grands pinceaux chargés de peinture parce qu'on ne sait jamais exactement ce qui va arriver avec eux.”<sup>9</sup> Bacon remet tout d'abord en question le temps préparatoire précédant l'exécution du tableau proprement dite, qu'il s'agisse d'ébauches crayonnées sur papier ou d'esquisses tracées au fusain sur la toile même. Les accidents et les imprévus, que le peintre classique bannissait autant que possible de son travail sur toile, et dont le papier seul était censé faire les frais, investissent l'oeuvre de Bacon et sont un ressort essentiel de sa démarche picturale : projections de peinture, dégoulis, incertitudes liées à la subtilité de la peinture à l'huile ont une importance capitale dans l'exécution de ses oeuvres sur toile. L'artiste procède ainsi d'un brouillage des codes conventionnels appliqués à l'utilisation du papier et de la toile, et qui se manifeste aussi par une inversion de l'emploi des techniques picturales attachées à l'un ou à l'autre de ces supports : ainsi Bacon utilise-t-il sur nombre de ses toiles le pastel, traditionnellement réservé au travail sur papier, qu'il surimpose à la peinture à

l'huile, comme dans le *Triptyque* peint entre 1974 et 1977, ou encore dans *Dune de sable* (1981). Les peintures de Bacon acquièrent par là ce que Fabrice Hergott et Hervé Vanel appellent “le caractère emporté et violent de l'esquisse”, conférant à la toile “un rôle généralement dévolu à la surface du papier dans le dessin”<sup>10</sup>. Annulant le cycle traditionnel qui faisait passer le peintre de l'esquisse au tableau définitif, Bacon rompt avec une certaine manière d'appréhender le métier de peintre. Dans ce contexte, ses rares oeuvres sur papier acquièrent une dimension unique et singulière : proches, dans leurs sujets, de certaines toiles exécutées par le peintre (on comparera, par exemple, *l'Étude d'une figure dans un paysage*, huile sur toile réalisée en 1952, et la *Figure dans un paysage*, stylo bille et gouache sur papier, oeuvre probablement exécutée la même année), elles ont cependant une valeur autonome, plongeant le spectateur dans la perplexité, puisqu'elles font l'économie d'une fonction préparatoire que Bacon a toujours niée.

Notre siècle a ainsi permis que soient repensés les rapports entre toile et papier : les avant-gardes ont en effet brisé la hiérarchie qui empêchait ce dernier d'être considéré comme un support plastique à part entière. Papier contre toile : les conditions sont désormais réunies pour que ces frères ennemis luttent à armes égales, dans les ateliers comme dans les salles de vente.