NICOLAS WACKER

La Peinture à partir du matériau brut & le rôle de la technique dans la création de l'art

ÉDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV^e^
2017

La première édition de *La Peinture à partir du matériau brut* a été publiée par l'auteur et diffusée par la librairie La Porte Étroite en 1980.
Photographie de couverture : 7 Reece Mews Francis Bacon Studio. Photograph: Perry Ogden. Collection: Dublin City Gallery The Hugh Lane © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved, DACS.
© Éditions Allia, Paris, 1993, 2017.

L'AUTEUR de cet ouvrage est peintre avant tout. De 1969 à 1981, il a enseigné la technique de la peinture à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Les connaissances qu'il a à communiquer, il les a acquises au cours des soixante années d'exercice de sa propre peinture, en voyant travailler les autres, en participant à la conduite de l'académie Ranson durant les douze années de l'enseignement de Bissière.

Le besoin personnel d'un moyen d'expression lui a fait choisir la peinture, à un moment décisif de son existence. Depuis, c'est elle qui lui a servi de guide. De multiples travaux (décoration, organisation d'expositions, encadrement, copie de tableaux anciens, restauration) l'ont obligé à connaître à fond les métiers manuels proches de la peinture.

Par un concours de circonstances, il fut appelé à donner un cours de technique de la peinture à l'E.N.S.B.A. L'ampleur que le cours a pris, le succès du petit fascicule aide-mémoire destiné à ses élèves, l'encouragement d'élèves et de peintres l'ont décidé à rédiger cet ouvrage. Il existe de nombreux ouvrages techniques – très complets – sur lesquels l'auteur s'est appuyé, et qui ont été ses livres de chevet, tels celui de Doerner, les cinq volumes de Berger, et l'ouvrage plus récent de Wulf. Cet ouvrage-ci, volontairement succinct, cherche plutôt à établir une base sur laquelle le peintre puisse élaborer sa propre méthode pour opérer. Son idée directrice : une technique n'est possible qu'à partir de la connaissance du matériau brut, de sa nature, de sa fonction dans l'emploi des combinaisons possibles et obligatoires, des dosages à observer. Il ne faut jamais opérer avec un matériau inconnu, mais savoir garder la porte ouverte pour la suite des opérations, et même prévoir les interventions nécessaires à la conservation du tableau achevé.

Paris, le 20 décembre 1980.

LE RÔLE DE LA TECHNIQUE DANS LA CRÉATION D'ART

DANS une création artistique la démarche n'est jamais linéaire, ni dirigée vers un but bien défini d'avance. Quand on entreprend de peindre une salle de bains, on sait d'où on part et à quoi on veut arriver. Dans une œuvre d'art, on ne connaît pas son départ avec certitude, encore moins son arrivée. Les étapes techniques à suivre ne peuvent être établies d'avance. La démarche sera comme dans toute création d'ordre spirituel, dialectique (question-réponse). On avance par tâtonnements, parfois obligé de retourner en arrière, d'annuler ce qu'on a avancé, pour reprendre en changeant de direction.

C'est en connaissant à fond le matériau avec lequel on doit opérer qu'on pourra l'employer à sa guise, l'adapter à chaque cas, savoir l'effet qu'il permet d'obtenir et ne pas lui en demander davantage. Toute création spirituelle est dépendante de la matière. Sans elle il n'y aurait pas de transmission possible. Dans cette collaboration de la matière avec l'esprit réside le mystère de l'art. Car c'est à travers elle, et elle seulement que passe la communication. Comment, et à quel moment devient-elle esprit ? La matière, étant du domaine de la nature, est soumise à des contraintes qui ont force de loi. Nous sommes dans le royaume de la nécessité de la science. Cela s'apprend. C'est pour cela que la technique de la peinture ne restera toujours qu'une servante, mais d'autant plus précieuse qu'elle sera obéissante. Dans une création d'art ce sera toujours la matière et elle seule qui gardera le précieux message d'une œuvre d'art, distincte de tout autre objet matériel fait par l'homme.

On connaît des chefs-d'œuvre dont la technique est contestable. On le leur pardonne volontiers. Leur créateur ne savait ou ne pouvait faire autrement. Les restaurateurs s'occuperont de son œuvre. Mais combien connaît-on d'œuvres où, derrière un abus

de performances techniques, se cache l'absence de tout contenu spirituel, essence d'une œuvre d'art, et une méconnaissance des règles élémentaires du langage pictural commun à toutes les écoles qu'elles soient figuratives, non figuratives ou autres.

Il est vain de fonder ses espoirs sur la technique. Ce n'est pas en suivant ses règles qu'on est assuré de faire un chef-d'œuvre. Ce n'est pas en respectant l'étymologie et la grammaire qu'on devient poète, et d'autre part, "on peut être poète sans avoir jamais fait de vers" (Novalis). C'est la faculté de sentir et vivre d'une manière particulière qui met un sujet dans cette catégorie. Comment cette particularité essentiellement spirituelle s'introduit-elle dans l'enveloppe matérielle de l'œuvre d'art ?

La couleur d'un objet quelconque, qui le protège, l'embellit ou le décore, n'est pas la même que la couleur dans un tableau. Dans un tableau, elle a une tout autre fonction à accomplir. C'est elle qui suggère, sur une surface à deux dimensions, la troisième, l'espace. C'est elle qui crée par des rapports colorés et la diversité des valeurs, la lumière et les formes, l'unité du tableau. Ces mondes fictifs et imaginaires peuvent atteindre une présence supérieure à la réalité. Le souvenir d'amis, de gens très proches s'efface, mais certaines œuvres d'art vues une fois peuvent rester présentes à la mémoire pour la vie. D'où vient cette puissance mystérieuse d'une œuvre d'art ?

La couleur n'est plus une simple matière, elle est devenue langage, un langage esthétique qui vient des sens du créateur de l'œuvre et touche ceux de celui qui est susceptible de le recevoir. Le matériau vulgaire est devenu esprit à travers un langage qui a ses propres règles. Et ces règles-là importent plus que toutes les règles techniques.

Jetant un regard sceptique sur l'élève, Bissière achevait ainsi une longue diatribe sur l'agencement des éléments picturaux d'un tableau : "Et vous croyez avoir compris ? Vous comprendrez vraiment quand vous aurez trouvé vous-même." Quelles sont ces règles si difficiles à formuler ? La création artistique est fruit de

l'imagination, royaume de la liberté. Comment pourrait-on établir des règles ? Quand il s'agit du matériau, cette question ne se pose pas. Quelle est la nature de ces règles sans lesquelles la création d'une œuvre d'art n'est pas possible ?
Sophocle (497 ou 495-405 av. J.-C.), Euripide (480-406 ou 405 av. J.-C.), Aristote (384-322 av. J.-C.) : Euripide et Sophocle créent la tragédie classique ; Aristote, presque cent ans plus tard, établit dans sa *Poétique* les règles de l'esthétique auxquelles elle obéit, reprises bien plus tard encore dans la tragédie dite "pseudo-classique".
Raphaël-Ingres, Rubens-Delacroix… – les principes de la conception picturale, des impressionnistes et des cubistes, ont été formulés après et souvent par d'autres que les fondateurs d'école.
Les paroles de Bissière prennent un sens profond quand on fait connaissance avec la définition d'une œuvre d'art chez Kant dans sa *Critique du jugement*. L'œuvre d'art a un but, mais il n'est jamais défini d'avance. C'est une finalité sans fin. Elle suit des lois, mais des lois non imposées de l'extérieur ; une légalité sans lois. Le rapport entre la règle et la liberté est donné dans la définition d'une œuvre d'art de génie.
Le talent est un don de la nature, inné (ingenium), alliance d'une faculté productrice d'imagination et de la règle de l'art. Cette règle peut être déduite d'une œuvre achevée, mais ne peut servir pour la faire. Consciente et formulée, elle ne peut donner qu'une "œuvre d'école". La liberté et l'originalité sont les premières conditions d'une œuvre d'art de génie. C'est le génie qui guide et préserve le créateur. La règle ne peut servir que pour l'inspirer et non pour être imitée.
Dans une œuvre originale, les dérogations à la règle, les négligences n'ont pas à être pardonnées, elles font partie de sa qualité. Elles sont nécessaires. L'artiste, en suivant scrupuleusement la règle, aurait entravé son élan créateur et aurait perdu l'essentiel de son œuvre. La forme nouvelle, si elle est bien trouvée, devient à son tour exemplaire, source d'inspiration.

Les beaux-arts ne peuvent pas s'inventer de règle. La règle se fait en toute liberté en créant l'œuvre. Le langage est un langage esthétique (il vient des sens, et s'adresse aux sens).
Aborder une œuvre d'art par le biais de la raison signifie se priver de ce qu'une œuvre d'art peut donner dans son langage spécifique, et on la dégrade en la traitant comme un phénomène et non comme une création toute particulière, qui se suffit à elle-même, étant le seul domaine donné à l'homme où la liberté est possible.
Kant – philosophe plus proche de l'art que de la science – trace, avec une insistance presque passionnée, la frontière entre l'art et la science. La science, soumise à la rigueur du raisonnement, est une mise en relation de nécessités, dont le résultat est contraignant, vérifiable et opérationnel. Par contre, l'art appartient au monde de la liberté, libre dans sa création comme dans sa réception.
Les dessins et les peintures des enfants nous enchantent et nous déconcertent en même temps par la richesse de l'imagination et par une liberté apparente qui n'est qu'absence de toute règle. Les œuvres des fous nous surprennent par la rigueur obstinée d'une règle absurde, par les vérités qu'elles peuvent contenir "et qui ne sont accessibles qu'à ceux qui ont perdu la raison", comme dit Dostoïevski. Les œuvres des "naïfs", où la règle est totalement inconsciente, celles des génies précoces, Mozart enfant, illustrent bien la justesse des définitions de Kant. Un artiste est souvent attiré par les vérités scientifiques, il peut même les pressentir intuitivement avant qu'elles n'aient été établies rationnellement par les scientifiques. Pensons aux époques de la Renaissance et du romantisme. Mais l'élément rationnel ne doit pas nuire à l'œuvre esthétique. Son langage doit rester esthétique, n'exiger aucun autre commentaire. Il peut s'éloigner du langage courant de l'époque, il deviendra courant à son tour, grâce au contenu spirituel de l'œuvre qui a obligé son créateur à recourir à cette innovation. Les innovations présentent toujours pour le créateur le risque de ne pas être compris. Si la forme nouvelle est bien trouvée, elle ne sera même pas remarquée. Il faut des analyses

subtiles pour comprendre par quel artifice l'œuvre qui paraît si simple peut produire une action si puissante. C'est ainsi que l'esthétique peut elle-même avoir son histoire.

Notre siècle, depuis les impressionnistes, s'est lancé dans l'analyse du langage pictural. On pose la question : qu'est-ce que la peinture ? En raisonnant, Malevitch a parcouru le chemin entre l'objet (monde réel visible) et son moyen d'expression esthétique (la peinture) pour épurer le langage, arriver à l'absolu : "Le carré blanc sur une surface blanche" [1]. Marcel Duchamp, parcourant le chemin inverse, part des moyens d'expression, et puisque l'œuvre d'art est un choix des moyens, arrive à l'objet même, le met sur un socle, le débaptise, et lui donne un nom correspondant à une nouvelle signification, signification imaginaire. Malevitch et Duchamp font étape dans la pensée spéculative sur les arts plastiques. Ils resteront dans l'histoire plutôt comme curiosité du domaine des spéculations pseudo-scientifiques. Tous deux cesseront de peindre. L'art créatif évoluera entre les deux pôles.

1. Mat sur brillant.

L'œuvre d'art est le produit d'une faculté productrice innée de l'imagination et de la règle. Elle vient de l'abondance comme un trop-plein et non en se battant les flancs à la recherche de formes de langage par manque de contenu. "Je ne cherche pas, je trouve", dit Picasso ; "mieux vaut trouver là où on n'a pas cherché que chercher là où il n'y a rien à trouver" (proverbe chinois). Pour définir la place qu'occupe la technique de la peinture, j'ai été amené à toucher aux origines métaphysiques d'une œuvre d'art. Et maintenant, pour revenir aux matériaux qui servent à sa réalisation, je me sens obligé de baisser le ton.

LA PEINTURE À PARTIR DU MATÉRIAU BRUT

UN tableau est matériellement une surface peinte, un support, où sont collées des substances colorées nommées pigments. Voilà les trois composantes matérielles dont il est constitué : le support, les pigments et une substance capable de les fixer. Les deux premières sont constantes à presque toutes les techniques. La différence se trouve dans le procédé et le matériau avec lequel le pigment est fixé.

I
LE SUPPORT

TOILE, BOIS, CARTON, AGGLOMÉRÉ, PAPIER. La toile est faite avec du chanvre, du lin, du coton, du jute, et nouvellement avec des fibres synthétiques. Les grosses et fortes toiles sont d'habitude en chanvre, les plus fines en lin ou en coton. Lin et chanvre sont les meilleurs matériaux, les plus solides, et se laissent mieux stabiliser dans la tension qu'ils doivent subir pour servir de support à peindre. Le coton n'est pas mauvais, mais se déforme plus facilement. Le jute, bien inférieur de qualité, est plutôt réservé à de grandes décorations, dont la longévité n'est pas absolument exigée. Ces tissus réagissent en se contractant à l'humidité et en se relâchant à la sécheresse. C'est pour cela qu'il vaut mieux *décatir* la toile (la laver et la sécher). Les toiles en fibres synthétiques restent neutres à l'humidité. On ne peut en avoir une opinion définitive, faute de les avoir suffisamment éprouvées.

Un très bon support est le bois. Autrefois, la peinture de grande dimension se faisait directement sur le mur ; le tableau mobile, sur bois de chêne, de tilleul, de peuplier, de sapin… Il devait être bien sec, coupé à une saison bien précise, souvent flotté (entreposé dans l'eau courante) pour enlever la sève. Les nœuds étaient neutralisés par une incrustation allant dans le sens du fil de la planche. Assemblées, les planches devaient, en jouant, faire du côté face une bosse, plutôt qu'un creux. Aujourd'hui, un bon contreplaqué est plus sûr, car la qualité des planches en bois de fil est devenue incontrôlable.

Pour un tableau allant jusqu'à 10 fig., un contreplaqué de 8 à 10 mm reposé un an et non gondolé convient parfaitement. Pour une plus grande dimension, prendre un contreplaqué de 4 à 5 mm collé et cloué avec des petites pointes (têtes d'homme) sur le côté plat du châssis. Le châssis le maintiendra plan.

Si on utilise du carton, préférer le carton de chiffon.
Le papier est un excellent support qui se laisse maroufler avec des liants modernes, et, pour ainsi dire, plastifier.
Le non-tissé : une nouvelle invention. C'est une fibre synthétique agglomérée avec des liants également synthétiques. En somme, le procédé de fabrication ressemble à celui du papier, mais le non-tissé est insoluble à l'eau après polymérisation et, poreux, apte à recevoir une peinture qui peut adhérer solidement. Comme le papier, il peut être marouflé par la suite.
On tend la toile sur un châssis. Les châssis ordinaires sont fixes dans les angles, collés et cloués. Ils sont en principe d'équerre, sauf accident. Les châssis à clefs sont mobiles dans les angles ; autrement, les coins qui doivent servir pour tendre la toile relâchée ne pourraient pas agir. Il faut sortir les coins, resserrer les angles du châssis, le poser sur-le-champ et donner quelques coups de marteau de chaque côté des angles. On voit bien quand l'emboîtage est parfait. On vérifie l'équerrage avec une équerre, ou en posant le châssis sur le coin d'une table (à supposer que la table soit d'équerre), et pour immobiliser l'équerrage du châssis, on cloue une latte en diagonale formant un triangle avec un angle de 90°, et les deux autres de 45°. N'enfoncez pas trop les clous. Après avoir tendu la toile, vous enlevez le lattis, et remettez les coins juste assez pour qu'ils tiennent sans tomber. La toile doit être suffisamment tendue sans forcer les coins. Ils sont destinés à être serrés après, quand la toile se relâchera sous l'influence des variations de l'humidité de l'air. Il vaut mieux s'en servir le moins possible. Posez le châssis sur la toile en observant le droit fil (fils parallèles aux côtés du châssis) dans le sens de la chaîne et de la trame. La lisière est le sens de la chaîne ; c'est celui qui s'allonge le moins en tirant dessus. Le côté biseauté du châssis vient contre la toile. La toile tendue ne doit toucher le châssis que par le bord extérieur. Les bords intérieurs, les traverses et croisillons sont écartés de la toile.
Faites dépasser la toile de 2,5 cm du châssis. On peut tendre à la main ou avec une pince à tendre. Dans certains cas elle est indis-

pensable. La plus courante a une mâchoire large et l'autre étroite. On pince la toile, la mâchoire large vers le bas, servant de point d'appui de levier. Avec le pouce de la main gauche on maintient la toile bien tendue en appuyant dessus. On lâche la pince. Cette même pince servira de marteau. On met la première *semence* de 10, 12 mm (petit clou grossièrement conique avec une large tête, ou clou de tapissier) au milieu d'un côté (côté lisière si vous l'avez), puis une autre semence du côté opposé en tendant la toile. Une semence sur le troisième côté, une sur le dernier en tendant la toile. N'enfoncez pas les semences à fond (pour le cas ou il faudrait retendre). Si la toile est très grande, fixez les coins avec une punaise d'une façon tout à fait provisoire. On revient au premier côté, on pose une semence à droite de la première à une distance de 6 à 8 cm en donnant une petite tension latérale vers l'angle de droite, puis une semence à gauche de la première avec une tension à gauche et on continue ainsi de suite, à droite puis à gauche, en opérant chaque fois de la même façon du côté opposé, et en tendant la toile. Reprendre le même processus pour les deux autres côtés.

La préparation des supports

Pourquoi prépare-t-on les supports ? On voit parfois des peintures faites sur toile, contreplaqué, carton ou papier non préparés. Le ton naturel du matériau a particulièrement inspiré le peintre. Mais ni la toile, ni le bois, ni le carton, ni même le papier ne garderont leur ton. Sous l'influence de l'oxygène, de la lumière et surtout de l'huile, ils perdront leur ton initial. Partout où le support n'est pas recouvert, en peu de temps apparaîtront des marrons foncés, des tons qui défigurent l'harmonie initiale du tableau. C'est une des raisons de la préparation. Les anciens ne peignaient jamais sur du blanc ; pourtant, ils préparaient toujours le support en blanc, puis posaient dessus la teinte désirée,