

Isabelle BONZOM

La fresque

ART ET TECHNIQUE

Préface de Baldine Saint Girons

Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre

EYROLLES



Octopus (détail), buon fresco, Isabelle Bonzom, 2008. Transparences et opacités sont superposées tout en laissant visible le support. La gravure marque la matière et dégage, elle aussi, la vivacité de l'enduit. Ses incisions sont des traits lumineux. Les rehauts onctueux de blanc de chaux ponctuent la surface.

Préface

À lire le livre si instructif et techniquement poétique d'Isabelle Bonzom, on comprend ce que la limpidité de sa peinture doit à la proximité de la fresque, dont la lumière fluide et éclatante pénètre jusqu'à ses toiles à l'huile : tout rayonne et se métamorphose en eau vive. Mais on réalise aussi combien la fresque, *il buon fresco*, est un « art total », plus vaste et plus concret que la peinture de chevalet. Le tableau s'affranchit du lieu en se déplaçant à volonté : il semble devenir plus ou moins autoréférentiel et tend à manifester l'autonomie de la peinture par rapport aux autres types d'art. Tel n'est pas le cas de la fresque : jouant avec le paysage, l'architecture, la sculpture, elle surgit en un lieu donné, à l'intérieur d'un monde déjà riche et plein. Il lui faut trouver sa place exacte, honorer le lieu, l'orner au sens profond du terme, y répondre et en répondre par la prise en compte de possibilités et d'exigences qui lui appartiennent.

Le fresquiste ne ressemble pas au peintre décrit par Léonard de Vinci, « assis très à l'aise devant son œuvre, bien vêtu, agitant un pinceau léger avec des couleurs agréables, [...] paré de vêtements à son goût », au sein d'un logement « propre et rempli de belles peintures »¹. Il n'est pas assis, mais déploie son corps entier dans le mouvement ; il n'est pas chez lui, mais travaille hors du confort de l'atelier. Son visage et ses habits sont « enduits et enfarinés de poudre de marbre » et « couverts de petites écailles comme s'il avait neigé sur lui ». En plein contact, donc, avec la matière, sa poésie, ses exigences implacables, ses caprices...

Regardez la « chaux aérienne » qu'Isabelle Bonzom photographie avec attention. Quelle variété de blanc, tantôt étalés comme des nappes de crème onctueuse, tantôt dessinant des arêtes ou des crevasses, à la manière de la neige étalée sur un relief irrégulier ! Ici, crayeuses, les touches évoquent l'aridité du trait pur ou du simple frottis ; plus loin, gonflées de lait, elles sollicitent les papilles et semblent répandre la vie à foison ; ailleurs encore, dénuées de prise, elles évoquent les versants d'antiques glaciers. Et, pourtant, l'idée de « pâte cosmique », de compost souverain, de plasticité charnelle prévaut assurément. Que de rêves incarnés dans le brassage de cette chaux d'abord vive, extraite de la pierre calcaire par calcination, et éteinte à l'aide de l'eau, pour s'offrir ensuite, mêlée de sable, à la carbonatation au contact de l'air !

1. Léonard de Vinci, *Le traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, cod. Vat. Urb. 20 v., p. 64.

La langue italienne, celle de l'amour, résonne à travers tout le livre. « Amoureux, *amoroso*, tel doit être l'état de l'enduit frais pour recevoir la peinture ». C'est sur pareille affirmation que commence l'ouvrage. L'essentiel est, en effet, de comprendre le lieu et l'instant propices à la peinture, le lieu et l'instant où surgit son *kairos* comme on le dit en grec. Or, pour que la rencontre du fresquiste et du mur s'effectue vraiment, il faut laisser l'enduit respirer, s'exprimer, travailler – accomplir son travail sur l'instant, préparer son travail de plus tard, toujours de l'arrière vers l'avant, dans le sens de l'émergence.

Tous les sens sont sollicités. Le goût, le toucher, l'odorat et l'ouïe concurrencent la vue. « Quand la truelle tinte sur la paroi comme deux épées sonnent en se croisant, l'oreille sait que le geste est bon ». Quand l'eau entre dans l'enduit au lieu de glisser sur lui, l'oreille reconnaît les notes très légères du liquide qui s'infiltré. Même l'aveugle y parvient. L'odorat, lui aussi, flaire le bon mélange et implique un goût, même imaginaire, de la pâte lisse et tiède ; c'est, d'ailleurs, la « fraîcheur » première de l'enduit qui donne son nom italien de « *fresco* » à la fresque. Mais le tact concurrence de façon particulièrement efficace les autres sens. Seule, la main, nue ou munie de la « taloche », sent que le niveau d'humidité est propice. Seule donc, elle fixe le commencement du travail et décrète son arrêt à l'instant auquel le pigment ne prendrait plus.

On objectera que les grands maîtres se préoccupent seulement de la peinture et se font aider d'assistants pour toute la partie matérielle, présumée « basse ». Mais cela n'est vrai que partiellement : pareille division du travail prend tout son sens dans l'industrie, non dans l'art où tout se tient. L'imaginaire de la matière et celui des outils se déploient en relation étroite avec les opérations fondamentales. La planchette munie d'un manche qui sert à étaler l'enduit s'appelle « taloche » : ce terme désigne aujourd'hui la bourrade donnée à un enfant en guise de gronderie, mais il signifiait autrefois « caresse ». Talocher ses amours était une autre manière de nommer l'étreinte amoureuse. Le « talochage » prépare le mur et crée une relation intime, érotique, entre le fresquiste et lui.

Isabelle Bonzom montre à merveille le grain de la matière, la sensualité des doigts, l'inscription du tracé, la caresse du poil. Elle aime se servir de la hampe du pinceau et pas seulement de sa pointe : le même outil, vierge de tout liant, « n'ayant pas connu l'huile », lui sert à dessiner et à peindre. Elle privilégie la soie naturelle et « l'oreille de bœuf » et ne néglige pas les longs poils fins qui permettent de prolonger les lignes grâce à un « pinceau traînard ».

Et puis, il y a les pigments qu'elle décrit et photographie amoureuxment : les terres naturelles, à base d'oxyde de fer, dont la palette s'étend du jaune au brun, au rouge et au vert. On la reconnaît dans maintes petites églises romanes, où elle suffit pour réaliser d'admirables chefs-d'œuvre. Mais les pigments de synthèse, plus fragiles, d'emploi onéreux et délicat, ajoutent encore au merveilleux, tel le bleu céleste qui orne la voûte de la chapelle de Giotto à Padoue et y remplace l'or byzantin. L'éblouissement de cet azur est dû à un riche mécène, le banquier Enrico Scrovegni.

Ne négligeons pas, enfin, les rehauts blancs, d'une lumière éclatante, que la chaux aérienne permet de réaliser par une osmose croissante de la couche la plus extérieure de la peinture avec l'enduit. Des couches successives apparaissent, rendant sensible à l'histoire et donnant le sentiment aigu du

kairos, lieu et instant, tout à la fois, « joint » entre le monde et nous, grâce auquel les choses apparaissent, se révèlent et peuvent être comprises.

On restera fasciné par la possibilité de repérer avec exactitude les journées, les *giornate*, qui ont présidé à l'accomplissement des figures, généralement de haut en bas et de gauche à droite, comme dans l'écriture. Ainsi, à la chapelle Brancacci, Adam et Ève s'inscrivent, chacun, à l'intérieur de deux pièces de puzzle qui ont été découpées dans l'*intonaco* en forme de « mandorles » irrégulières et dont le temps de séchage est fort bref. Quelques heures – huit au maximum – ont suffi, il y a presque 600 ans, pour leur apparition picturale. La date de naissance est inscrite sur le mur. Elle donne ainsi accès au sublime et fait toucher de l'œil et du doigt la poésie profonde de ce qu'on appelait au XVIII^e siècle, « le technique », c'est-à-dire l'élément dans lequel se joue la création.

Baldine Saint Girons

Membre de l'Institut universitaire de France,
Professeur de philosophie des XVII^e et XVIII^e siècles
à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense,
Spécialiste d'esthétique et de philosophie de l'art



Introduction

A moureux, *amoroso*, tel doit être l'état de l'enduit frais pour recevoir la peinture. Il est alors à point, ni mou, ni sec, et le *buon fresco* peut avoir lieu : ce moment tant attendu où le fresquiste, après avoir battu et malaxé les enduits, après les avoir montés sur le mur, en prenant soin de caresser vigoureusement chaque couche sur la paroi, s'attaque enfin à la peinture.

Alors, le fresquiste mouille délicatement l'enduit frais de jus colorés, l'effleure de voiles de tons purs. Il le couvre de lait de chaux. Il rehausse les saillies d'une pâte crémeuse tout en prenant garde à laisser respirer l'enduit. En effet, ce dernier, qui est le support de la peinture, est un corps vivant, le partenaire du peintre.

La peinture est une question de rapports, particulièrement à fresque. Rapports colorés qui construisent l'image. Rapports entre la fresque et son environnement. Rapports entre le peintre et l'enduit qui est le seul guide. En permanence, le fresquiste restera à l'écoute de son partenaire, jusqu'à la fin où il devra savoir s'arrêter à temps. Certes, il superposera et juxtaposera les couches de peinture. Elles se chevaucheront même, mais jamais elles ne satureront le support. Le but du fresquiste est de laisser l'enduit s'exprimer, de le laisser jouer son rôle de lumière intérieure et irradiante.

Peindre sur un enduit frais, composé de sable et de chaux aérienne est, en effet, une expérience unique. La peinture s'applique sur un support actif qui se transforme, blanchit au séchage et traverse la couche picturale en l'éclairant. Cela confère à la peinture une clarté et une luminosité incomparables.

La fresque est une histoire d'amour, une affaire d'échanges gazeux et de symbiose avec l'environnement. Lorsque l'on peint à fresque, tous les sens sont en éveil. La main touche, elle ressent l'humidité de l'enduit. Quand la truelle tinte sur la paroi comme deux épées sonnent en se croisant, l'oreille sait que le geste est bon. Plus tard, elle entend l'eau colorée pénétrer la

Anges adoreurs, paroi sud de la voûte du porche de l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe, Poitou. À la dynamique des arabesques tracées au pinceau correspond la gestuelle des personnages. Leurs courbes sont en écho avec celles de la paroi.

couche supérieure de la matière humide de l'enduit. La vue est extrêmement sensible aux délicates nuances de blancs de chaux, aux moindres contrastes colorés qui scandent la surface. L'odorat même et presque le goût sont stimulés, tant la chaux dégage un effluve âcre et les couleurs ont une connotation gustative.

La fresque est une histoire de passions. Passion qui motive le fresquiste à peindre dans les conditions spartiates du chantier et dans un temps restreint, alors qu'il pourrait travailler dans le confort de son atelier et revenir sur la toile indéfiniment. Passion du commanditaire souvent épris de l'histoire des peintures pariétales.

La fresque est un art qui a traversé les siècles et les continents. Elle fascine, mais elle est pourtant méconnue. Nous vivons une période paradoxale dans laquelle le mot fresque est utilisé à tout va, sans que l'on sache ce que le terme signifie exactement. Nous vivons un moment où la moindre peinture murale est appelée fresque, même lorsqu'elle est dépourvue de chaux. Un moment où les badigeons tout prêts à l'emploi sont confondus avec le travail du *buon fresco* qui, lui, ne peut être préfabriqué.

Depuis une dizaine d'années à peine, un réel désir existe de renouer avec cet art, sa technique, sa matière, son langage pictural et, même, son éthique. C'est par le biais de l'écologie que ce besoin s'exprime, tant matériaux, couleurs et conception de la fresque répondent aux nouvelles normes de protection et de respect de notre environnement. Par ailleurs, la fresque correspond à l'esprit de la société actuelle, désireuse de sérénité, de clarté et de transparence, mais toujours happée par le temps.

Il est difficile d'écrire un ouvrage sur une technique sans tomber dans le livre de recettes. Par ailleurs, la transmission par le contact direct à la matière est indispensable, surtout dans une discipline sollicitant autant les sens. L'apprentissage pictural ne peut se contenter d'être livresque. Comment, en effet, transmettre des gestes par le moyen de l'écriture ? Comment résumer en 160 pages un art aussi riche que la fresque ? C'est un puits sans fond et je ne peux prétendre aborder toutes les variantes techniques.

Cependant, si le savoir s'apprend en pratiquant et en observant les fresques de l'histoire de l'art, il s'acquiert aussi en lisant. C'est grâce aux écrits que les peintres de la fin du XIX^e siècle ont pu reconstituer cet art que l'on croyait perdu. La trace écrite reste donc précieuse. Elle est un complément, un moyen de transmettre et de synthétiser les connaissances, de réfléchir sur les qualités patrimoniales et artistiques de la fresque.

Toutefois, même si de « beaux livres » sur les fresques anciennes existent et nous permettent de découvrir des merveilles inscrites dans des lieux reculés, les textes sur la peinture à fresque sont rares. Le présent ouvrage lui est entièrement consacré. Il aborde, notamment, les aspects historiques et esthétiques de la peinture à fresque. Il développe surtout les questions pratiques, techniques et plastiques.

C'est un livre spécialisé, mais qui a le désir d'être le plus clair et accessible possible. Il s'adresse, en premier lieu, à ceux qui veulent créer des fresques : les peintres, artistes ou décorateurs. Il s'adresse aussi aux personnes qui œuvrent à la protection du patrimoine : les historiens de l'art, les restaurateurs de peinture murale, les architectes des monuments historiques. L'étudiant en art ou en histoire de l'art, mais aussi le maçon, le chef de

chantier découvriront cette technique, à la fois millénaire et actuelle. Les commanditaires et les amateurs, quant à eux, pourront mieux comprendre ce qu'ils admirent, car la connaissance ne déflore pas la passion, mais l'enrichit. Enfin, les personnes souhaitant rénover des bâtiments anciens ou construire des architectures écologiques pourront se familiariser avec la fresque.

Les pages qui suivent présentent tout d'abord ce qu'est la fresque, en la situant dans le temps et dans l'espace. Progressivement, les liens entre la technique, la matière et le langage pictural seront étudiés, tout comme les enjeux esthétiques de cet art. Enfin, les différentes étapes de la réalisation d'une fresque seront expliquées en détail.



Enjeux esthétiques

Peindre sur un enduit frais qui, lui-même, est placé sur le mur d'un bâtiment, engendre des conséquences esthétiques particulières. Cette partie de l'ouvrage propose de dégager quelques traits essentiels de l'art du *buon fresco*.

Chaque principe énoncé s'appuiera sur quelques exemples tirés de l'histoire de l'art.

Scènes de l'Apocalypse, Anges adoreurs et Christ en gloire, XI^e-XIII^e siècle. Voûte du porche de l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe, Poitou. Vue en contre-plongée.

I.

L'art *in situ* par excellence

A l'atelier, le peintre travaille le plus souvent sur un support indépendant : toile tendue sur châssis, panneau de bois, papier, etc. C'est ce que l'on appelle la peinture de chevalet.

Contrairement à toute autre expression picturale, la peinture murale est, elle, liée au bâtiment. Ce rapport à l'architecture est renforcé lorsque cette peinture est une fresque.

Le *buon fresco* est, par définition, un art monumental car même lorsque la fresque est de format modeste, elle épouse littéralement la paroi. Elle est conçue pour le lieu et reliée physiquement à lui. C'est un art fondamentalement *in situ*, créé dans et pour le site.

Cette singularité induit une série d'attitudes conceptuelles et un langage plastique propre, riche et varié.

Le site

Le fresquiste peint pour un lieu. Il fait, en quelque sorte, du « sur mesure ». Il conçoit son projet en fonction de la dimension du mur, sa composition colorée prend en compte l'espace de la pièce et il adapte le thème iconographique à la fonction du bâtiment. Nous le verrons, l'architecture en est intimement transformée.

Un voyage pour la fresque L'interdépendance qui existe entre la fresque et son support invite à voyager. En effet, l'artiste doit se déplacer d'un lieu à un autre pour peindre une fresque. L'amateur d'art est convié lui aussi à une sorte de pèlerinage pour suivre et admirer, de murs en voûtes, les cycles peints des monuments.

Le spectateur « va à la fresque » plutôt qu'elle ne vient à lui. À l'exception

de quelques fragments présentés en musée ou lors d'expositions itinérantes, à l'exception aussi du musée national d'Art catalan qui réunit à Barcelone plusieurs fresques originales provenant d'églises alentours, le voyage s'impose.

Ce déplacement n'est pas pour autant une contrainte pour l'amateur d'art, tout au contraire. Les régions à fresques sont souvent fort agréables. Établies la plupart du temps sur des sols calcaires, elles côtoient parfois des vignobles. La présence de la terre n'est jamais loin et toujours palpable, ne serait-ce qu'au travers des matériaux de la fresque, issus du sol. Il est ainsi possible de dire que la fresque s'intègre au paysage.

En France, le Poitou regorge de sites ornés et le visiteur profitera de son voyage vers Saint-Savin-sur-Gartempe, classé aux Monuments historiques et inscrit au Patrimoine mondial par l'UNESCO, pour organiser un parcours qui l'amènera d'une chapelle à l'autre. Cette traversée du paysage et les visites que l'amateur d'art fera lui permettront de s'immerger dans l'esprit des lieux et de mieux comprendre la force des fresques de Saint-Savin-sur-Gartempe.

Nous l'avons dit, les peintres eux-mêmes, en cette période médiévale, allaient d'une chapelle à l'autre pour y peindre à fresque. Les créations d'une même équipe de fresquistes sur un même territoire contribuent ainsi à la sensation d'harmonie qu'a le visiteur.

Au XVIII^e siècle, Giambattista Tiepolo ne travaillera pas uniquement dans la région de Venise, dont il est originaire. Il voyagera en Bavière pour peindre à fresque les imposants plafonds de la Résidence de Würzburg et ira jusqu'à Madrid pour exercer son art au Palacio Real.

Le Mexicain Diego Rivera sera sensibilisé à l'art mural lors de son séjour en Espagne, en France et en Italie, avant de pratiquer la fresque dans son pays. Il s'installera également plusieurs mois aux États-Unis pour de longs chantiers à San Francisco, Détroit et New York.

L'artiste fresquiste est nomade et le spectateur, pèlerin-voyageur.

Un art du contexte L'harmonisation entre la fresque et son environnement est due, en partie, aux matériaux utilisés. Mais le fresquiste tisse d'autres liens grâce à sa peinture.

La fresque est fréquemment le fruit d'une rencontre entre commanditaire et artiste. Créée pour le lieu, la peinture à fresque répond généralement à un programme idéologique lié à la fonction de l'édifice.

Union entre la technique, l'image et les fresques avoisinantes

On pense, bien sûr, aux nombreuses fresques des églises et des chapelles, où le peintre se conformait à un ensemble de codes iconographiques religieux.

Mais l'artiste, tout en s'appuyant sur ce système établi et souvent imposé par le commanditaire, savait le dépasser. La chapelle Brancacci, à Florence, dans l'église Santa Maria del Carmine, abrite une scène détonante en ce tout début du XV^e siècle.

Peinte magistralement par Masaccio, en 1427, cette fresque représente *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre*. Presque en taille réelle, les personnages bibliques sont entièrement nus. Adam cache son visage dans ses mains et laisse visibles, du coup, ses attributs virils, alors qu'Ève cache son sexe



Chevet de la collégiale Saint-Pierre, Chauvigny, Poitou.



Parfois, le spectateur, troublé par les signes et les couleurs qui l'entourent, ne sait plus si la paroi est concave ou convexe.

Entièrement ornées de motifs décoratifs et de sculptures polychromes, les parois enchantent le regard et l'esprit du visiteur.



Éclat d'un enduit chaulé sur une colonne du chœur. Cet accident révèle la texture du support de pierre et des enduits chaulés ainsi que les repeints.



Chauvigny : la féerie d'un espace entièrement peint

La collégiale Saint-Pierre est une église romane du centre historique de la ville poitevine de Chauvigny, près de Saint-Savin-sur-Gartempe. Construite du XI^e au XIII^e siècle, elle est constituée d'un chœur à déambulatoire et chapelles rayonnantes aux parois enduites et chaulées et aux chapiteaux sculptés.

Très endommagée au cours des siècles, la collégiale a été régulièrement restaurée depuis le XIX^e siècle. Les enduits chaulés actuels datent de 1856. Les chapiteaux polychromes d'époque médiévale montrent des scènes grotesques et allégoriques dont les thèmes sont tirés de l'Ancien Testament et du Nouveau Testament. L'intérieur de la collégiale présente un ensemble étonnant, entièrement orné de l'entrée au chœur de l'église.

Scènes de la légende de saint Pierre.
Murs enduits de fresques par Masolino,
Masaccio et Filippino Lippi, entre 1425
et 1483. Plafond orné par Vincenzo
Meucci (1694-1766) et Carlo Sacconi,
entre 1744 et 1748. Vue de la chapelle
Branacci, église Santa Maria del
Carmine, Florence, Toscane (Italie).



Adam et Ève chassés du Paradis,
giornate de la fresque de Masaccio.

Page de droite : Adam et Ève chassés
du Paradis, Masaccio, 1427. Fresque
(208 x 88 cm). Chapelle Branacci,
église Santa Maria del Carmine, Florence
(Italie).



et sa poitrine avec ses mains et exprime sa souffrance, le visage crispé, la bouche entrouverte. Masaccio évoque les pleurs, les cris et le déchirement lors de l'expulsion du Paradis. Les corps sont d'une vérocité étonnante. Nulle stylisation, nulle fioriture. Masaccio peint d'une manière franche et rude. Il fait fi des canons de beauté idéalistes. Homme et femme sont charpentés et charnus. Leurs traits sont indiqués par des traces de peinture larges à la touche synthétique.

La matière de l'enduit est, elle aussi, à nu. Même si cette scène est en hauteur, le spectateur sent bien, de loin, le grain brut de l'enduit. Masaccio aurait pu lisser la surface, il n'en fit rien.

Les *giornate*, ces fragmentations du support liées au temps de réalisation sur enduit frais¹, sont visibles. Elles accentuent les angles, soulignent la gestuelle des corps, la tension des êtres. Ces raccords exhibés interviennent dans la signification de l'image et dans le sens de lecture. La scène se situe, en effet, à gauche de la chapelle, dans le registre supérieur. Selon la lecture occidentale, de gauche à droite et dans la direction de l'autel, cette scène est la première. Ce qui est normal et significatif, vu son sujet. Suivront des scènes du Nouveau Testament.

Chassés, Adam et Ève sortent par la Porte du Paradis, située à gauche de la scène et rendue extrêmement étroite grâce à un raccourci très accentué.



Le couple marche de gauche à droite, il entre dans le paysage terrestre. L'homme se démarque de la femme par des *giornate* traitées différemment : les fonds bleus n'ont pas été peints de la même façon. Toutefois, Adam et Ève sont comme auréolés par d'autres raccords de *giornate* qui les entourent et finalement les réunissent en partie supérieure. Ils sont, par conséquent, séparés de l'ange qui les surplombe et leur donne la marche à suivre en leur indiquant le chemin. Définitivement isolés du Paradis par cette sorte d'auréole en forme de mandorle rapiécée et fruste créée par les *giornate*, Adam et Ève sont comme poussés vers la droite, condamnés à marcher sur une terre aride.

Les *giornate* renforcent donc le propos de cette scène d'expulsion du Jardin d'Éden. Elles compartimentent et fragmentent. Les lignes de raccords créent également des axes qui se prolongent dans la scène suivante, ce qui relie les deux scènes et renforce la continuité entre l'Ancien Testament et le Nouveau. Adam et Ève deviennent donc homme et femme. Ils sont en marche vers le salut par la rédemption, l'un à côté de l'autre. Leurs individualités sont marquées et distinctes. Masaccio incarne véritablement ses personnages dans la matière et le langage du *buon fresco* comme il le fera dans toutes les autres scènes qu'il peindra à la chapelle Brancacci. Mais ici, plus qu'ailleurs, il prend en compte le contexte architectural de la chapelle et la symbolique de ce thème iconographique. D'une force extraordinaire, son art est incroyablement moderne.

L'Annonciation, *Fra Angelico*, vers 1438-1445. Fresque (190 x 164 cm). Cellule n° 3, dortoir, couvent San Marco, Florence (Italie).



Un art de proximité Les splendides fresques de Fra Angelico sont tout aussi pertinentes par rapport au contexte. Peintes au monastère San Marco, à Florence, entre 1438 et 1445, elles ornent ici les cellules des moines.

Loin de recouvrir toute la surface du mur, elles sont délimitées par un cadre peint. Allusion au tableau ? Pourtant, pas de jeux d'illusion, de trompe-l'œil outrés. Nous sommes dans le dépouillement et le recueillement monastiques. C'est la concentration qui est recherchée. La fresque soutient la méditation, la prière du moine.

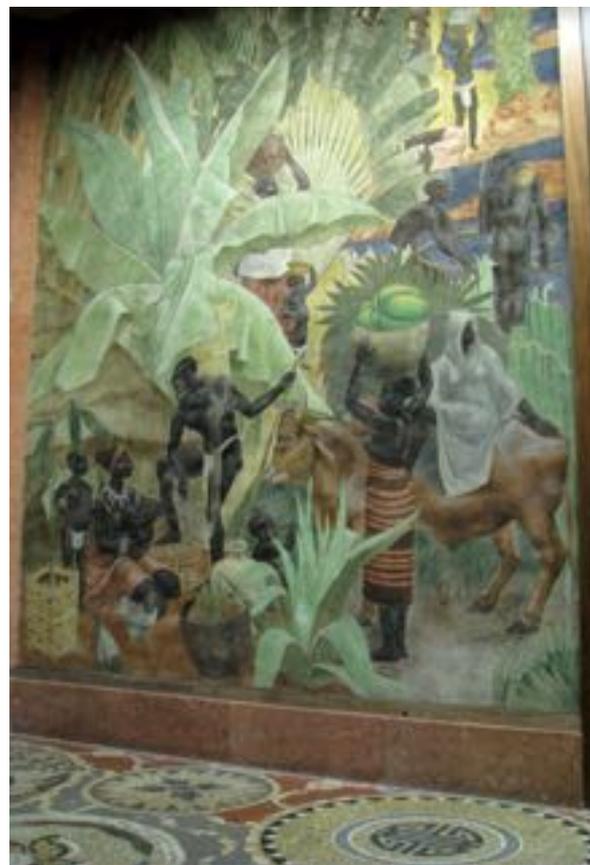
La gamme chromatique générale du programme mural repose, la plupart du temps, sur un éventail limité à quelques terres et à des badigeons de camaïeux clairs et ocrés. En dépit du liseré qui entoure chaque fresque et semble l'isoler, on s'aperçoit, au fur et à mesure, que la gamme colorée intègre la peinture au reste de la cellule.

Cependant, Fra Angelico ouvre le champ. Dans chaque fresque, il se réfère aux éléments architecturaux de l'espace restreint de la cellule, aux angles de la pièce, aux arcs, à la fenêtre et à la vue extérieure. Nous le verrons plus loin, plus longuement ², Fra Angelico donne la sensation de creuser la surface de l'image peinte et, par là même, il crée une nouvelle fenêtre. Spirituelle, elle ouvre sur le monde divin.

Liens entre l'intérieur et l'extérieur du bâtiment Les 600 mètres carrés peints à fresque par Pierre Ducos de la Haille pour le musée permanent des Colonies, à Paris, ont été conçus à l'occasion de la grande exposition coloniale de 1931. Ces fresques sont toujours visibles dans le bâtiment d'origine construit par Albert Laprade (1883-1978) : le palais de la Porte Dorée, situé à la sortie de Paris, à l'orée du bois de Vincennes. Il a abrité successivement le palais des Colonies, le musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, un court instant la cité de l'Architecture et, actuellement, la Cité nationale de l'histoire de l'immigration (CNHI). Au moment de la commande, en 1930, le programme de ces fresques devait transmettre le rayonnement de la France dans le monde. À l'époque même de leur création, les questions relatives à la colonisation soulevaient déjà des polémiques. Albert Laprade dû tempérer le fresquiste dans ses élans patriotiques. L'ensemble iconographique dégage, toutefois, une vision idéaliste renforcée par l'élégance du dessin très linéaire et la fraîcheur des tons de la peinture à fresque. À sa décharge, ce style confère à tous les personnages peints une très grande dignité.

Ducos de la Haille a su harmoniser sa composition, située au centre de l'architecture, avec le reste du bâtiment, tout spécialement avec la spectaculaire façade extérieure sculptée dans la pierre blanche par Alfred Auguste Janniot (1889-1969) et ses collaborateurs. Ces œuvres, désormais classées au titre des Monuments historiques, se ré pondent intelligemment, au point que le visiteur en oublie les deux salons latéraux peints d'une façon plus anecdotique par Louis Bouquet (1885-1952), André-Hubert et Ivanna Lemaître. La salle des fêtes, peinte par Ducos de la Haille et son équipe, est un concentré de couleurs, d'évocation de terres lointaines et de réunion de peuples au cœur du palais de la Porte Dorée.

Ce jeu entre extérieur et intérieur, physique et symbolique, n'est donc possible qu'en prenant en compte le contexte environnemental.



Les bienfaits de la Paix, Pierre Ducos de la Haille, 1930-1931. Fresque. Pan nord-est de la salle des fêtes, palais de la Porte Dorée, Paris.

2. Voir *Le spectateur entraîné dans la scène*, p. 74.

De vastes espaces, un large public Au début du xx^e siècle, Diego Rivera intervenait essentiellement dans des édifices publics laïcs et civils : universités, ministères, musées, hôpitaux. Convaincu du rôle pédagogique de la fresque, il l'utilisait à des fins idéologiques. Les grands bâtiments collectifs devenaient alors des lieux propices à la concrétisation de son désir de transmettre au peuple un message politique³.

Déjà, en 1885, le co-fondateur des Ateliers d'Art sacré Maurice Denis écrivait dans son journal : « Et puis, je ferai de l'Art, de l'Art de masse, en tout et partout. »

L'aspect gigantesque que peut avoir la fresque lorsqu'elle recouvre de grandes surfaces de murs a tenté plus d'un artiste. En effet, le peintre cherche parfois à dépasser le format limité du tableau, à sortir de l'atelier et du rapport intime, voire élitiste, avec le collectionneur et le spectateur. Pour Rivera, sympathisant communiste, la solution fut de créer des œuvres monumentales pour s'adresser à un large public.

Dans ce cas, le terme monumental signifie autant la taille imposante de vastes et ambitieuses surfaces ornées, que le lien physique indissociable de la fresque au monument.

À la recherche d'un art sans limite Peindre sur un mur permet de dépasser les limites du tableau. Même de taille restreinte, la fresque prend rapidement des allures de géante par rapport à la peinture de chevalet. Une toile de quatre mètres carrés est un très grand format, alors que cette superficie est modeste à fresque.

Une grande surface à peindre L'étude de l'histoire de la fresque nous a montré qu'après des siècles de domination, la peinture de chevalet a été remise en question à l'orée du xx^e siècle. C'est à cette période que la fresque sera redécouverte grâce à des personnalités comme Pierre Puvis de Chavannes ou Maurice Denis et, surtout, grâce au fresquiste Paul Baudouin⁴. Les commandes afflueront, pour le meilleur... et pour le pire. Les tâtonnements des débuts, mêlés aux méconnaissances techniques et à une vision erronée de la fresque, créeront quelques confusions. On peindra à fresque comme on peignait à l'huile. Déjà, quelques années auparavant, Puvis de Chavannes, de retour d'Italie où il avait été marqué par les fresques de Giotto, peignait à l'huile des peintures à l'apparence de fresques patinées par le temps. À la recherche de savoirs perdus, de nombreux peintres, à cette époque, furent atteints d'une grande nostalgie. La fresque antique resurgissait grâce aux découvertes archéologiques et les peintures murales médiévales allaient progressivement être protégées et restaurées. Cette nostalgie transparaissait également dans les thèmes iconographiques : l'idéal d'une Arcadie sera, ainsi, véhiculé par les œuvres.

La peinture murale, qu'elle soit à fresque ou à l'huile, s'étalera sur des centaines de mètres carrés. Les programmes muraux seront grandiloquents, au détriment d'une véritable recherche picturale et iconographique. Ces fresquistes s'appuieront sur des bases néoclassiques sclérosées. Il faudra attendre la deuxième génération d'artistes, avec, principalement, Ducas de la Haille et Rivera pour que la fresque s'épanouisse davantage, tout en restant dans un registre classique. Les formats seront toujours ambitieux,

3. Voir Paris – Mexico – New York, p. 48.

4. Voir Crise et renouveau, p. 46.



mais la peinture plus fluide, la touche plus aérienne, le langage du *buon fresco* enfin maîtrisé.

Pourtant, repousser les limites ne signifie pas seulement recouvrir des centaines de mètres carrés de murs. C'est, aussi, suggérer un espace illimité.

Sans limite d'espace et de temps À Pompéi, le thème iconographique du jardin, traité sur les murs de pièces à la superficie souvent réduite, donne une sensation d'ouverture et d'aération à l'espace confiné. Les perspectives d'architectures peintes suggèrent, quant à elles, une profondeur. Nombre de salles pompéiennes sont ornées de motifs décoratifs non figuratifs. La répétition de ces signes que nous qualifierions d'abstraites sous-tend l'infini. Enfin, la couleur dense et unique, appliquée uniformément sur une surface – l'aplat –, contribue aussi à évoquer un espace sans limite.

Dans une pièce de la villa des Mystères, des personnages peints en taille réelle, vêtus, à demi nus ou totalement déshabillés sont mis en scène sur un fond entièrement rouge. Cette couleur représente un mur qui se situe derrière les personnages. C'est un rouge « sang » traité en aplat. Toute la salle en est recouverte et les visiteurs sont littéralement entourés de cette couleur charnelle et théâtrale, sorte d'écrin pour la représentation des corps sculpturaux et fluides qui y sont peints. Les personnages évoluent tout autour du spectateur, sur une frise encadrée par des bandes décoratives situées en dessous et en dessus.

Le thème iconographique a été longuement étudié par de nombreux historiens, archéologues et iconologues. Diverses interprétations sont avancées⁵. Dans sa globalité, la chambre de la villa des Mystères traite d'un rite d'initiation. Il est question de défloration et de mariage.

5. Voir Bibliographie commentée, p. 157.

Grande fresque de la villa des Mystères. De gauche à droite : le dévoilement du *van*, la démonsse ailée, l'effroi de l'initiée et la danseuse nue, milieu du 1^{er} siècle avant J.-C. Fresque. Angle sud-est de la salle des Mystères, Pompéi, Campanie (Italie).

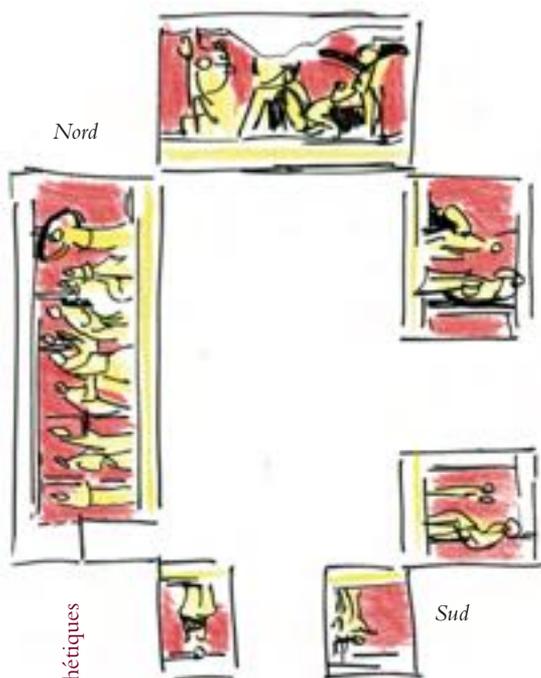
Jaspures et frise à méandres surmontant les scènes figurées de la salle des Mystères, milieu du 1^{er} siècle avant J.-C. Fresque. Villa des Mystères, Pompéi, Campanie (Italie).





Scène d'initiation aux mystères de Dionysos ou rite d'initiation féminin. De l'éducation du fils à l'effroi à la vue du masque, milieu du 1^{er} siècle avant J.-C. Fresque. Mur nord-ouest de la salle des Mystères, villa des Mystères, Pompéi, Campanie (Italie).

Le déroulé qui s'étale sur les parois de cette pièce n'est pas chronologique. Les scènes se succèdent sur la surface du mur, mais ne suivent pas un temps linéaire. C'est l'aplat rouge qui lie entre elles les situations représentées. Le rouge est considéré comme une couleur chaude ; elle arrive plus vite à notre œil. En général, on a l'impression que le rouge est proche. Pourtant, ici, ce rouge est dense et profond. Il baigne l'atmosphère. Placé en tant que fond, en arrière-plan des scènes, il en devient la trame, le fil conducteur et unificateur. L'ensemble dégage alors une sensation de proximité et, paradoxalement, de mise à distance.



Plan de la Grande fresque de la villa des Mystères.

Embrasser le spectateur De l'Antiquité jusqu'au xx^e siècle au moins, les sites ornés ont souvent été recouverts d'enduits peints dans leur totalité. Le visiteur actuel, habitué aux murs uniformément blancs, est toujours surpris par ce phénomène particulier qui l'immerge dans la couleur et lui fait perdre ses repères.

L'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe conserve encore de nombreuses fresques. Du porche à la crypte, en passant par la nef, le spectateur, dans sa déambulation, est environné de peintures.

Dès l'entrée, le visiteur traverse le porche plongé dans la pénombre. Ses parois ornées de fresques ocre, blanches et rosées donnent la sensation d'illuminer cet espace sombre et voûté. Les scènes peintes, superposées les unes aux autres, s'unissent en un arc en partie supérieure. La souplesse des courbes et des contrecourbes peintes à l'intérieur de chaque scène renforce la flexibilité de l'architecture en accolade au-dessus du spectateur.

Après ce passage, le visiteur débouche dans la nef élancée et traversée de lumière. Sa majestueuse voûte peinte de scènes bibliques et ses longues colonnes décorées invitent le visiteur à lever le regard, quitte à s'allonger sur un banc, tant le spectacle est saisissant.

De toute part, le spectateur est surplombé de peintures et véritablement embrassé par ces arcs polychromes.

C'est également le cas dans la crypte. Des peintures ornent les parois qui se rejoignent en une petite voûte. Il s'agit des scènes du martyre de saint Savin et saint Cyprien. Les corps sont voûtés et les architectures peintes sont arquées. Ces courbes inscrites sur les parois rappellent irrésistiblement la voûte basse de l'architecture réelle. Ces fresques, aux tonalités ocre



*De gauche à droite : scènes
de l'Apocalypse, Anges adoreurs
et Christ en gloire, XI^e-XII^e siècles. Paroi
nord de la voûte du porche de l'abbatiale
de Saint-Savin-sur-Gartempe, Poitou.*



Martyre de saint Savin et saint Cyprien, condamnés à être suspendus et à avoir la peau déchirée par des griffes de fer, XI^e-XII^e siècles. Fresque. Crypte, registre supérieur nord, troisième scène. Abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe, Poitou.

rouge, bleu et brun violacé, baignent l'atmosphère de la crypte et nous font basculer dans un monde irréel qui touche au sublime.

Une synthèse des arts La fresque, en tant qu'œuvre murale, participe à la synthèse des arts.

Un tout cohérent L'Antiquité, le Moyen Âge, la Renaissance sont des périodes où l'artiste-artisan avait coutume de travailler pour un ensemble architectural. Les œuvres d'art (peintures, sculptures), comme la décoration intérieure, étaient conçues pour un lieu dans sa totalité. La fresque s'intégrait à l'ensemble. Les frontières ténues entre les disciplines renforçaient la sensation d'harmonie. Pourtant, des décennies ou parfois même des siècles séparaient les interventions des différentes équipes.

Tel fut le cas de la chapelle Sixtine construite en 1477. Elle est entièrement ornée du sol au plafond. Le pavement, incrusté de marbres polychromes, est composé de structures géométriques qui organisent la surface et contribuent à la dynamique du volume de la chapelle. Sur les murs et la haute voûte, les fresques peintes entre 1481 et 1541 sont l'œuvre de plusieurs artistes, dont Botticelli, Domenico Ghirlandaio (1449-1494), le Pérugin (Pietro di Cristoforo Vannucci, dit *il Perugino*, v. 1448-1523) et Michel-Ange. Bien que marqués et distincts, les styles cohabitent, s'interpellent et forment un tout cohérent.

Cette synthèse artistique réussie est notamment due à une faculté spécifique à l'art mural et particulièrement au *buon fresco* : le sens de l'adaptation⁶. En dépit de leur forte personnalité, tous ces artistes ont su concilier leur projet et leur expression picturale avec un programme iconographique et avec l'ensemble du bâtiment et des œuvres existantes.

Au XVIII^e siècle, en Bavière, à la Résidence de Würzburg, Giambattista Tiepolo a magistralement créé la symbiose en jouant avec l'architecture baroque de Balthasar Neumann (1687-1753) et les stucs rococo d'Antonio

Vue en contre-plongée de l'ensemble de la voûte peinte par Michel-Ange à la chapelle Sixtine, 1508-1512. Vatican, Rome (Italie).

6. Voir Principes de base, p. 25.





Escalier de la Résidence de Würzburg, vu depuis le deuxième palier. Architecte Balthasar Neumann, stuc d'Antonio Bossi, fresque de Giambattista Tiepolo (1750-1753). Bavière (Allemagne).

Bossi (1699-1764). L'escalier grandiose de ce palais, décoré de sculptures, de stucs et de la fresque de Tiepolo, forme un ensemble stupéfiant. Il est baigné d'une gamme chromatique constituée d'une déclinaison de camaïeux, qui va du blanc marmoréen à l'ocre doré. Une lumière nacrée s'en dégage. L'escalier, ainsi orné, engendre une sensation étonnante de légèreté et d'ouverture.

L'art total Prôné par Richard Wagner (1813-1883) et les romantiques allemands, il est le prolongement de cette synthèse des arts. Au tournant du ^{xx} siècle, le concept sera partagé par les artistes de la Sécession viennoise, repris au Bauhaus, en Allemagne, de 1920 à 1933, puis diffusé aux États-Unis.

En pleine expansion du marché de l'art, cette utopie répond au désir de l'artiste de renouer avec l'esthétique de fusion des arts. Casser la hiérarchie entre les arts appliqués et les beaux-arts, relier l'art à l'architecture, l'art à la vie quotidienne, telles furent les préoccupations de l'époque. En effet, certains artistes du début du ^{xx} siècle chercheront à décloisonner les disciplines pour atteindre une esthétique à la portée de tous.

La redécouverte de la fresque à cette période ⁷ correspond et répond à cet engouement pour l'art total.

De plus, peindre sur un mur révèle, chez l'artiste, une attitude et un positionnement particuliers par rapport au système marchand. En effet, on ne peut spéculer sur une peinture murale car il est presque impossible de la

revendre, étant donné son caractère immobilier.

Telle fut l'approche de Diego Rivera et de ses compagnons révolutionnaires, Siqueiros ou Orozco. C'est dans cet esprit qu'ils peindront à fresque pour des espaces publics.

Ces muralistes et le peintre Jean Charlot ⁸ transmettront leur savoir technique et leurs convictions pour un art monumental populaire à des artistes nord-américains. Ainsi, se développera aux États-Unis un ensemble de murs peints, parfois à fresque, grâce à des commandes publiques et privées. Une sorte de tradition s'établira même.

Fruit de cette transmission entre artistes mexicains et nord-américains, la tradition de la peinture murale aux États-Unis est aussi due à des échanges avec l'avant-garde européenne. Elle est, enfin, liée aux conceptions idéologiques intrinsèquement américaines. Fédérer des peuples aux origines multiples et rechercher une identité nationale sont ainsi des thématiques récurrentes dans ces peintures murales.

Depuis les quarante dernières années, le *mural* est non seulement une expression populaire très développée aux États-Unis, mais aussi une réflexion esthétique profonde initiée par Mark Rothko (1903-1970), grand admirateur de l'art de la fresque. Peignant essentiellement sur toile sur châssis, Rothko nommait pourtant ses grands formats des *murals* qu'il concevait parfois pour des lieux de culte et d'autres espaces publics.

7. Voir Paris – Mexico – New York, p. 48.

8. Voir encadré Les aventures de Jean Charlot, de Paris à Honolulu, p. 50-51.

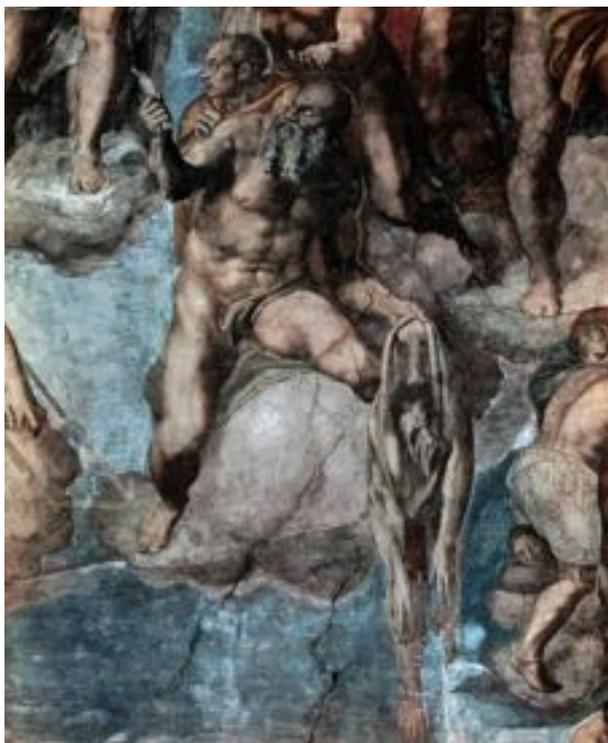
Fin connaisseur des primitifs italiens, l'artiste américain conceptuel Sol LeWitt créera, lui, des œuvres murales sans pour autant peindre à fresque. Il les nommera des *Wall Paintings*. Cette appellation a été adoptée par les artistes actuels, qui peignent volontiers sur les murs lors d'expositions temporaires en galerie d'art, espace marchand par excellence. Ce nouveau phénomène est révélateur du désir d'intégrer l'art mural au marché de l'art. Les États-Unis sont le pays, après l'Italie, où le *buon fresco* est le plus pratiqué, mais avec un esprit emprunt de nostalgie. Ainsi, l'aspect artisanal et les vertus décoratives de la fresque y sont développés souvent au détriment d'une recherche plastique actuelle.

Faire corps avec l'architecture

La fresque est un art pariétal, mais de par sa matière et sa mise en œuvre, elle se différencie des autres expressions murales. Après avoir abordé les notions élémentaires et les principes de base de la fresque, penchons-nous maintenant sur les singularités plastiques des enduits de fresque.

Nous l'avons vu, l'enduit de chaux et la peinture qui y est appliquée font corps avec l'architecture. Ce phénomène implique des rapports particuliers non seulement entre le fresquiste et le support, mais aussi entre la peinture, le mur et le spectateur.

L'enduit comme peau de l'architecture Le fresquiste fabrique son support, c'est un fait exceptionnel. Rares, par exemple, sont les dessinateurs qui fabriquent leur papier. Ce rapport à la matière engendre une relation intime, voire corporelle.



À fleur de peau

La peinture est liée aux thèmes de la carnation et de l'incarnation, qui trouvent dans l'enduit vivant du *buon fresco* un support idéal. Le *Jugement dernier* de Michel-Ange est un hymne au corps humain. La translucidité et la coloration de l'épiderme sont révélées par la luminosité de la matière. Nous ne sommes qu'enveloppe et, par la puissance de la foi et de l'esprit, nous avons la capacité de nous métamorphoser, semble rappeler cette image forte de saint Barthélemy tenant son ancienne peau. Le visage de la dépouille de l'apôtre, martyr écorché vif, pourrait être l'autoportrait de Michel-Ange. L'artiste porterait, alors, un regard tragi-comique sur sa condition d'humain et d'artiste. Comme une peau, l'enduit de fresque fait corps avec la paroi, mais cette particularité engendre aussi une terrible menace sur la fresque : elle peut être détruite ou recouverte. Ce fut le cas du *Jugement dernier*. Après une longue polémique qui débuta du vivant de l'artiste, il fut décidé de couvrir partiellement la fresque considérée par certains comme obscène : les corps nus furent habillés de voiles de pudeur.

Saint Barthélemy tenant sa propre peau (*détail du Jugement dernier*), Michel-Ange, 1536-1541. Fresque. Chevet de la chapelle Sixtine, Vatican, Rome (Italie).

Le Jugement dernier, Michel-Ange, 1536-1541. Fresque (1 483 x 1 330 cm). Chapelle Sixtine, Vatican, Rome (Italie).

Pour que l'enduit s'accroche à la paroi réceptrice, le fresquiste caresse longuement la matière humide avec une taloche. Ainsi, les enduits de chaux épousent-ils successivement les formes de l'architecture. Ils contribuent aussi à la solidité et à la planéité du mur⁹. Telle une peau, le dernier enduit, l'*intonaco*, protège la paroi et permet les échanges avec l'extérieur : le mur « respire ».

L'enveloppe du mur Dans la basilique supérieure d'Assise, Giotto couvre non seulement d'enduits les parois, mais aussi les piliers du bâtiment. Certaines scènes peintes passent ainsi d'une surface plane à une colonne, de manière inattendue. Les éléments en relief de l'architecture réelle se fondent alors dans l'image créée par le maître, de manière d'autant plus subtile qu'elle-même comporte des représentations d'architecture. Parallèlement, Giotto amplifie ce phénomène en encadrant la scène de colonnes qu'il peint sur la surface plane du mur. Ces échos de formes, ce jeu entre l'espace réel et l'espace fictif engendrent un questionnement spatial et nous font perdre nos repères.

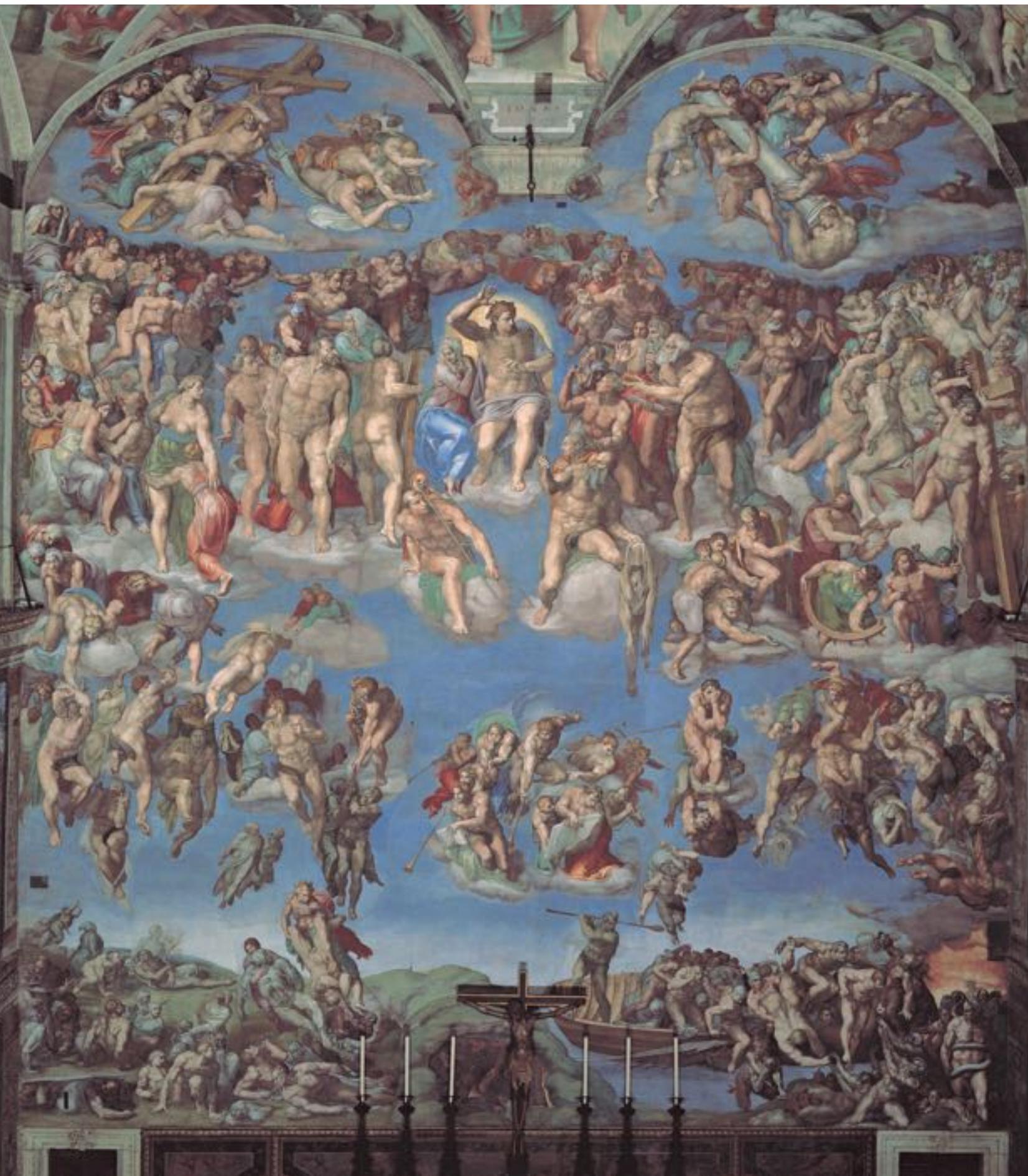
Les cicatrices du *buon fresco* Les raccords d'une *giornata* à l'autre sont comme des cicatrices. Plus ou moins visibles, elles sont révélatrices du travail du *buon fresco*.

Nous l'avons vu plus haut, les journées des fresques de Masaccio sont souvent apparentes. Leurs raccords jouent même un rôle symbolique important.

La Mort du chevalier de Celano, Giotto (atelier de), élément des Scènes de la vie de saint François, 1297-1299. Fresque (270 x 230 cm). Scène n° 16, paroi sud de la basilique San Francesco, Assise, Ombrie (Italie).



9. Voir Principes de base, p. 25 et Pose des enduits, p. 126.



Le Baptême des néophytes, Masaccio, élément de l'Histoire de saint Pierre, 1427. Fresque (208 x 88 cm). Chapelle Brancacci, église Santa Maria del Carmine, Florence (Italie).



Déploration du Christ, Fra Angelico, entre 1438 et 1445. Fresque (204 x 165 cm). Cellule n° 2 (couloir est), dortoir, étage supérieur, couvent San Marco, Florence (Italie).



Croquis de composition spirale de la Déploration du Christ de Fra Angelico.

Dans *Le Baptême des néophytes*, scène peinte à droite de l'autel de la chapelle Brancacci, Masaccio a fragmenté l'image en dix *giornate*. Située en partie supérieure, la première journée est vaste. Masaccio y peint le paysage qui entoure la scène : des montagnes vertes et pentues. La partie inférieure du mur est morcelée de *giornate* de tailles diverses, qui correspondent parfois aux difficultés rencontrées lors de l'exécution de certains passages comme l'expression des visages. Des raccords se situent à des lignes de forces, à des contrastes dans la composition. Masaccio compartimente ainsi la silhouette du corps de saint Pierre, personnage principal. Par un autre large raccord, il isole aussi le baptisé. Cette séparation dans le corps de l'enduit correspond à la concentration de l'homme dénudé, agenouillé en position de prière, seul face à sa foi, mais prêt à intégrer la communauté des croyants.

Un art de surface en trois dimensions Même si la fresque épouse la paroi, elle la contrarie également.

Comme nous l'avons abordé, l'image, depuis l'Antiquité, figure souvent un volume en creux ou en saillie. Il s'agit, pour le peintre, de percer la surface, mur ou plafond, d'en annuler la barrière.

L'artiste élabore un espace complexe, qui sollicite et bouscule le spectateur.

Le spectateur entraîné dans la scène Pour sa fresque de la deuxième cellule du monastère San Marco, Fra Angelico « creuse » le mur grâce à une extraordinaire spirale traversant l'ensemble de sa peinture. La



La Chute des anges (*détail*),
Giambattista Tiepolo, 1726-1728.
Fresque (420 x 180 cm). Plafond de
l'escalier du palais Patriarcal, Udine,
Frioul (Italie).

Déploration du Christ présente une scène de recueillement autour du corps de Jésus. L'horizontale de sa dépouille a, comme unique parallèle, son futur cercueil placé en arrière-plan, à l'entrée d'une caverne qui sera le tombeau du supplicié.

Dans cette composition, le Christ fait l'objet de soins prodigués par les trois Marie et Joseph d'Arimathie qui entourent sa dépouille. À gauche, saint Dominique regarde la scène. L'attention portée sur le corps du Christ se traduit par des signes circulaires ouverts qui passent par lui. Les roches en premier plan et arrière-plan servent d'écrin à l'ensemble.

Une spirale se dessine, partant du sommet du crâne du Christ, suivant l'arc de l'entrée du tombeau, passant par la hanche de Joseph, continuant par le rouge de la robe de Marie et sortant du cadre de la fresque. La spirale rentre à nouveau dans la scène en longeant l'arête externe de la roche, en suivant la plante des pieds du Christ pour ressortir de l'image par la droite, grâce à l'inclinaison du rocher en premier plan. La boucle de la spirale monte et s'étend jusqu'à toucher l'arc du plafond, pour retomber dans la composition, traversant saint Dominique, longeant la courbe du rocher dans la partie inférieure gauche de la fresque et sortant définitivement par la partie médiane.

Ce tracé sous-jacent est un moyen plastique de suggérer les connexions entre les personnages. Évocation de la vie éternelle, la spirale est une ligne qui ouvre symboliquement le jeu vers l'extérieur, vers le spectateur ; à l'origine le moine de la cellule. Elle nous entraîne dans la scène.

Le spectateur, acteur de la scène Dans le nord-est de l'Italie, Tiepolo peint au palais Patriarcal d'Udine une spectaculaire *Chute des anges*.

Les ailes absentes ou rétrécies des personnages empêchent toute lévitation, les corps puissants se débattent pour éviter la chute probable. Un homme, plus démon qu'ange, s'accroche au cadre de la fresque, alors que l'ange en partie centrale essaie de se retenir en prenant appui sur l'encadrement par la pointe du pied droit. Les raccourcis saisissants des corps peints en plongée renforcent la sensation de chute. Mais le gouffre n'est pas un trou noir. Derrière ces corps charnels, il y a un ciel clair et lumineux. Toute la gamme des blancs bleutés et dorés est convoquée. Ce sont des badigeons de chaux crémeux et lactés. Le drame est charnel, mais suave.

Que fait Tiepolo ? Il inverse la situation. Nous sommes dans la trajectoire de la chute de ces corps. Le vide, c'est là où nous sommes.

L'image nichée dans les angles et les recoins Non seulement la fresque donne la sensation de creuser la surface plane du mur, mais elle s'insinue aussi dans les moindres recoins de l'architecture.

Goya ou Mignard, par exemple, posent l'enduit sur les parois incurvées des dômes. Les images qu'ils peignent à fresque donnent la sensation de percer la paroi concave.

Dans les scènes d'initiation de la villa des Mystères, les images placées près des angles de la pièce se répondent et se complètent d'un pan de mur à l'autre. Une inclinaison de la tête, un geste ou un objet suggèrent des relations entre les personnages peints sur les deux pans d'un angle. Des lignes directrices, principalement des arcs, des zones de valeurs (sombres ou claires) et des blocs de couleurs scandent la surface, s'opposent ou se font écho.



Dans un coin de la salle, Silène, dieu de l'ivresse, est peint sur le pan de mur droit. Il semble donner à boire à un jeune satyre qui se penche vers le récipient qu'il lui tend. Quoi qu'il en soit, surpris dans son action, Silène tourne la tête vers la gauche, vers l'autre pan de mur où une jeune femme regarde, elle, vers Silène. Cette longue silhouette féminine est représentée en mouvement. Toute la gestuelle de la femme exprime l'effroi et la fuite. Son pas est une enjambée vers la gauche, alors que sa main gauche repousse ce qui est à droite. Son corps s'étire sur deux axes qui se croisent et dessinent un X. Le buste laiteux de la jeune femme est inscrit dans

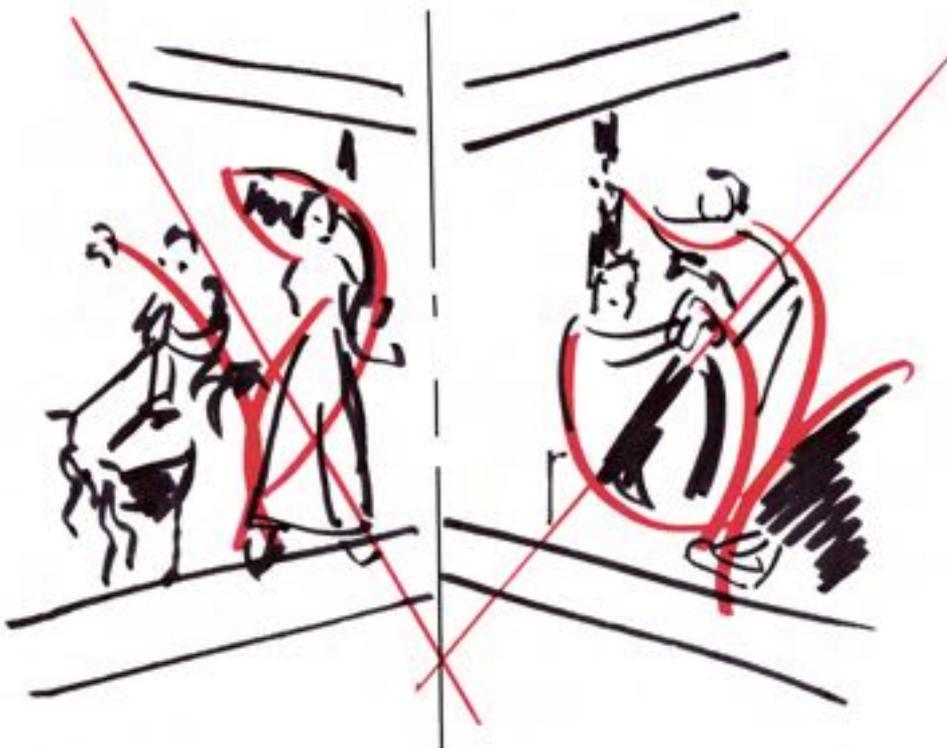
la coque de son étole pourpre foncé, comme gonflée par l'air. Son bras droit tendu retient le voile. Le spectateur retrouve cette même façon de peindre un bras levé, de l'autre côté de l'angle. En effet, debout, à côté de Silène, un jeune satyre tend, juste au-dessus du dieu dionysiaque, un masque à l'effigie de Silène. La jeune femme semble effrayée par cette vision.

Le peintre accentue ce rapport de tension entre les protagonistes, en créant des oppositions de lignes de forces inscrites dans un grand V dont la pointe part du sol, dans l'angle de la pièce, et dont les obliques traversent les personnages. Par ailleurs, les courbes de l'étole de la femme ou de la cuisse de Silène se complètent et se repoussent en un jeu d'inversions.

D'un point de vue plastique, le groupe constitué de la femme et du couple de jeunes faunes à sa droite s'oppose par complémentarités au groupe de Silène et de ses compagnons. La jeune femme et Silène sont aussi séparés par une grande zone rouge, pliée en son

milieu : l'espace de l'angle du mur. Cet axe en V évoque d'ailleurs une forme érotique autant qu'un fossé, ce qui soulignerait les élans contradictoires, d'attraction et de répulsion entre les personnages. L'action des acteurs secondaires de la scène souligne cette complémentarité : à gauche, une jeune faunesse donne le sein à un caprin, alors qu'à droite un jeune satyre se penche pour boire.

Par conséquent, la composition picturale soutient le sujet principal de la fresque.



Croquis de la composition des fresques de l'angle nord-ouest de la salle des Mystères, Pompéi, Campanie (Italie).



Angle nord-ouest de la salle des Mystères, milieu du 1^{er} siècle avant J.-C. De gauche à droite : jeune faunesse allaitant une chevrette, femme effrayée, Silène donnant à boire à un satyre, un autre tendant le masque de Silène. Grande fresque de la villa des Mystères, Pompéi, Campanie (Italie).



II.

Un art dynamique

La force d'une peinture à fresque passe par son langage structuré. La mollesse convient mal à l'art pariétal, car la grandeur et la dureté du support impliquent une image qui puisse lui résister. La fresque doit avoir, en quelque sorte, de la répartie par rapport à la monumentalité de l'architecture. Cependant, un art grandiloquent n'est pas l'unique solution pour répondre à la frontalité du mur. La subtilité des transparences et de la luminosité de la peinture à fresque contrebalance efficacement l'opacité de la barrière d'un mur, sans pour autant s'imposer d'une manière dictatoriale. Il s'agit essentiellement d'animer le support inerte du mur.

Rythmer la surface

Le rapport de l'image peinte à l'architecture provoque des bouleversements chez le spectateur. J'ai évoqué plus haut les phénomènes plastiques et physiques qui entraînent le visiteur d'un lieu orné de fresques à se contorsionner pour observer les voûtes ou les angles peints. En effet, contrairement au tableau, le rapport du spectateur à la fresque n'est pas que frontal. Ce qui se passe à l'intérieur même des images renforce cette dynamique.

Composition charpentée Pour faire face à la surface imposante du mur, l'image doit avoir de la consistance. Pour cela, la composition, c'est-à-dire l'organisation des signes et des couleurs, doit être structurée. La composition est, en effet, l'ossature de l'image.

Le fresquiste, avant de narrer une histoire, orchestre son projet par un langage que l'on pourrait qualifier d'abstrait, mais qui est purement plastique. Les contrastes de valeurs et de couleurs, la variété des signes (lignes,

L'Ivresse de Noé et l'Arche de Noé, XI^e-XII^e siècles. Fresque. Extraits de la voûte de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe, Poitou.



Allégorie du commerce, *Pierre Ducos de la Haille*, 1930-1931. Fresque.
Pan sud-ouest de la salle des fêtes, palais de la Porte Dorée, Paris.

points, taches et formes géométriques) sont des éléments qui permettent de structurer l'image. Agencés d'une certaine manière, ces éléments peuvent créer une dynamique.

Les peintures de Ducos de la Haille sont peuplées de personnages qu'il met en scène. Prenons le grand pan de mur à droite de l'entrée de la salle des fêtes du palais de la Porte Dorée. Consacrée au commerce en Asie, la fresque est orchestrée par de vastes surfaces de couleurs : voiles jaunes ou blanches des bateaux, coques noires et blanches des paquebots, mer d'un bleu dense et avant-scène ocrée. Des dégradés de tons modulent l'ensemble. Par exemple, les personnages sont peints avec des ocres limpides de différentes fluidités, des lavis qui rendent le volume des corps avec subtilité. Même si l'image grouille d'informations, la touche et le tracé restent synthétiques et géométriques. Un ensemble de pointes scande la surface : zigzags des feuillages et des mats, triangles des chapeaux ou diagonales des poulies. La proue du grand paquebot, placée dans l'axe central, n'alourdit pas pour autant la composition. Le peintre la représente au moyen d'une grande courbe brisée de couleur noire, qui descend vers la partie gauche du mur en s'affinant, pour revenir au premier plan grâce aux vêtements sombres des femmes. Leurs silhouettes ponctuent la partie basse du mur et rééquilibrent l'ensemble de la composition. En effet, l'orchestration d'une peinture est une question d'équilibre des masses de couleurs et des signes.

Ainsi, les ocres rouges se trouvent en bas à droite de la fresque, mais aussi en partie supérieure.

Le secret d'une composition réussie tient aussi à l'esprit qui la soutient. La scène de Ducos de la Haille, bien que chargée, est étonnamment légère, car le peintre n'insiste pas, ni ne rigidifie. Au contraire, il crée des aérations et des mouvements circulatoires qui traversent la totalité de la composition.

Art de la découpe La technique du *buon fresco* oblige le peintre à trancher. Par exemple, Ducos de la Haille coupe son image en journées d'enduits ou *giornate*.

Le raccord de ces *giornate* a aussi un équivalent dans le langage pictural : il s'agit de la **ligne-découpe**, qui n'est ni un trait, ni un cerne, mais une ligne engendrée par la juxtaposition de deux couleurs différentes. Souvent traités en aplats, ces deux blocs de couleur posés l'un à côté de l'autre créent un choc visuel.

Dans la fresque de Ducos de la Haille, un raccord de journées correspond souvent à une ligne-découpe. Mais cette dernière peut être utilisée indépendamment du raccord de deux *giornate*.

Déjà, cette ligne-découpe est très présente à la villa des Mystères, à Pompéi, où les figures se détachent du fond rouge par ce type de démarcation. Nous retrouvons cette découpe au Moyen Âge et au début de la Renaissance. Giotto, Piero della Francesca et Andrea Mantegna coupent net à certains endroits, ce qui crée une scansion bienvenue pour animer les grandes surfaces murales. Dans les fresques de Giotto, les ciels peints en aplat bleu profond densifient et soutiennent les scènes peintes en premier plan. Quant à Piero della Francesca, il rythme, par exemple, la scène de la *Victoire de Constantin sur Maxence* par un enchevêtrement de bandes colorées contrastées qui, en partie supérieure de l'image, représentent les lances des cavaliers et, en partie inférieure, figurent les jambes des chevaux (voir p. 85).

Multiplication des images La vaste surface du mur est souvent rythmée par plusieurs images qui permettent d'en casser la monotonie. Déroulé ininterrompu de scènes sur la longueur des murs de la chambre de la villa des Mystères¹⁰, longues bandes alignées et superposées à Saint-Savin-sur-Gartempe, cadre dans le cadre au plafond de la chapelle Sixtine, imbrication de portes, balcons et fenêtres chez Véronèse en sont autant d'exemples.

Toutes les multiplications d'images ont pour but d'associer plusieurs temps et espaces. Elles troublent le spectateur. L'œil et l'esprit sont sollicités et attirés à différents endroits. La participation du visiteur est alors renforcée.

Un bain de couleur Le *buon fresco* a pour vertu d'exalter la vivacité des couleurs grâce à la sensation unique de clarté qui se dégage de la luminosité de l'enduit de chaux.

Lorsqu'il pénètre dans la basilique supérieure d'Assise, le pèlerin a la sensation d'entrer dans la couleur. Mais il n'est pas pour autant accablé par l'abondante gamme chromatique et la multiplicité des images. Il est porté par la couleur-lumière¹¹.



Allégorie du commerce (détail), Pierre Ducos de la Haille, 1930-1931. Fresque. Pan sud-ouest de la salle des fêtes, palais de la Porte Dorée, Paris.



Limite d'un raccord de *giornate*. Croquis à main levée d'un détail de l'Allégorie du commerce.

10. Voir Les richesses de l'art pompéien, p. 40.

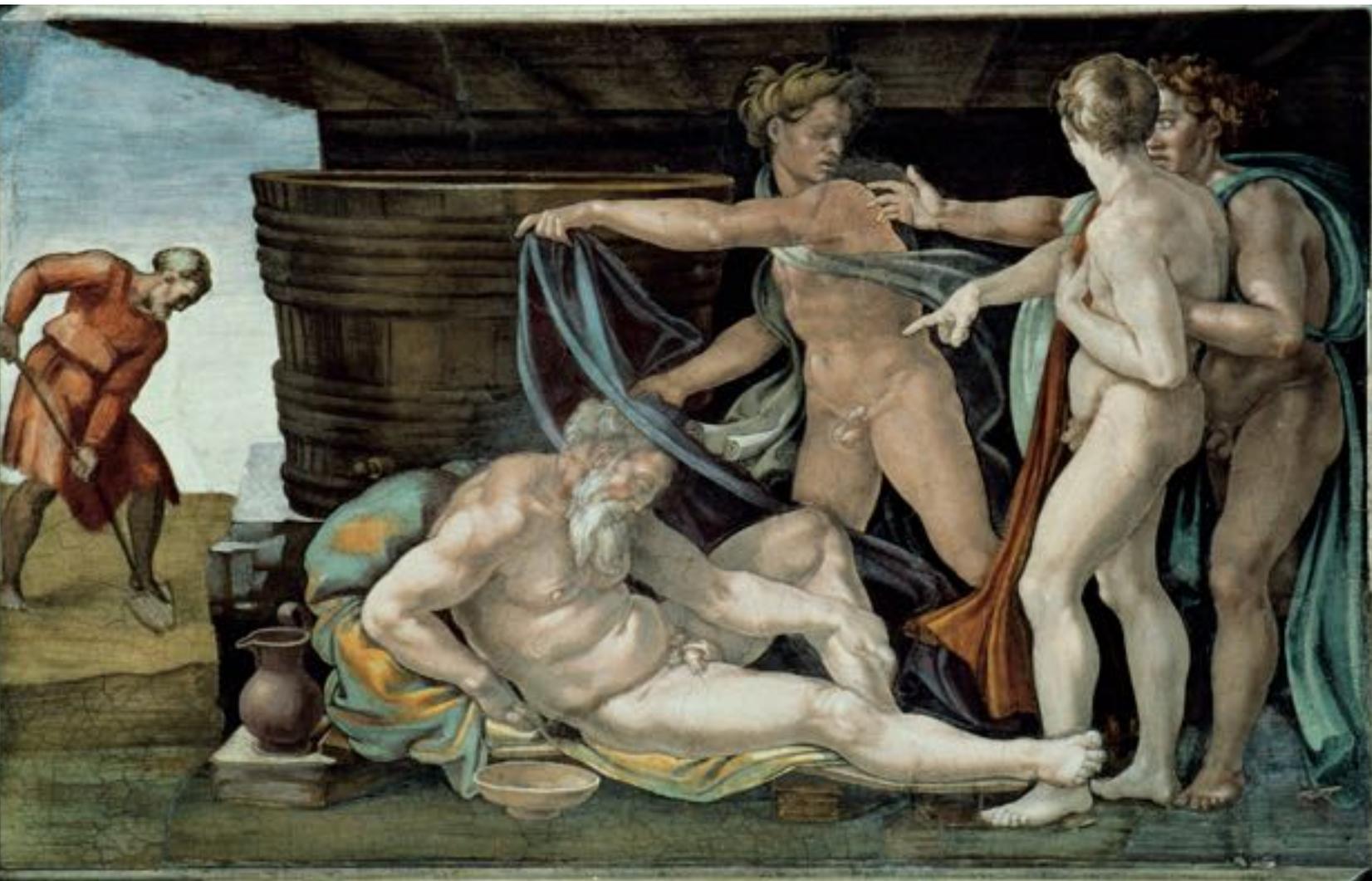
11. Voir Principes de base, p. 25.





Page de gauche : rêve de Constantin, Piero della Francesca, vers 1457-1458. Fresque (329 x 190 cm). Cycle de l'Histoire de la vraie Croix. Cappella Maggiore, mur frontal, partie inférieure, église S.Francesco, Arezzo, Toscane (Italie).

Victoire de Constantin sur Maxence, Piero della Francesca, vers 1457-1458. Cette fresque (322 x 764 cm) est située à droite du Rêve de Constantin. Elle fait partie du Cycle de l'Histoire de la vraie Croix. Cappella Maggiore, mur droit, partie inférieure, église S. Francesco, Arezzo, Toscane (Italie).



L'Ivresse de Noé, Michel-Ange, 1508.
Fresque (170 x 260 cm). Panneau
central, première travée, voûte de la
chapelle Sixtine, Vatican, Rome (Italie).
Deux temps sont ici réunis. À gauche,
en arrière-plan, Noé plante sa vigne,
alors qu'au premier plan, il est allongé,
découvert ivre et nu par ses fils.

Dans ses scènes de foule, Ducos de La Haille aère la composition en jouant avec la couleur de l'enduit, visible à plusieurs endroits et qui contribue à la rythmique de la surface.

Les couleurs pures des pigments précieux et le blanc de l'enduit, le blanc de chaux plus ou moins dilué posé sur sa surface et les badigeons de chaux colorée illuminent la fresque de Michel-Ange. Son étonnante clarté est également révélée par le contraste des valeurs, par le jeu d'ombres et de lumières.

Un acte pictural L'art de la fresque offre un vaste champ d'expressions picturales, si bien qu'il y a autant de façons d'aborder la peinture à fresque que de peindre à l'huile.

À travers les siècles et les régions, deux attitudes semblent ressortir : le dessiné ou le gestuel. Les théories esthétiques ont essayé de compartimenter l'acte pictural pour le rationaliser. Mais dessin et gestuelle ne s'opposent pas nécessairement.

À l'évidence, Goya est gestuel. Mais ses fresques sur le dôme de l'église San Antonio de la Florida seraient atones s'il n'y avait pas, au sein même de la touche de l'artiste, une structure dynamique.

Les aplats et les lignes des fresques de Saint-Savin-sur-Gartempe pourraient laisser penser qu'elles sont « dessinées », mais la rythmique des pans colorés et la souplesse du trait révèlent une gestuelle étonnante, voir p. 91.

Dans *L'Ivresse de Noé*, Michel-Ange a généreusement brossé la silhouette du vieil homme cultivant sa terre, située en arrière-plan, à gauche de la scène principale. Les traces d'une large brosse sont laissées brutes sur l'enduit. Cependant, au premier plan, les carnations des corps nus de Noé et de ses fils sont traitées avec subtilité. Tout est cristallin. Les arabesques sont autant présentes que les contrastes de valeurs. Le modelé des corps est donc rendu grâce à la fois à une structure poussée et à une incroyable liberté de la touche.

Thèmes iconographiques

Comme nous venons de le voir, la paroi fixe du mur est essentiellement animée par le langage plastique. Néanmoins, les thèmes peints sur les murs jouent également un rôle important.

Entre figuration et abstraction Ne serait-ce que par son jargon, le langage plastique peut paraître abstrait. Or, lorsqu'on parle de thèmes iconographiques, il est question d'images. Mais sont-elles forcément toutes figuratives et immédiatement accessibles ?

Depuis sa création officielle, au début du xx^e siècle, l'art abstrait a bouleversé la représentation. Or, les abstraits que furent Wassily Kandinsky (1866-1944), Kasimir Malevitch (1878-1935), Robert Delaunay, Piet Mondrian (1872-1944) ou, plus tard, Mark Rothko, ont tous conçu leurs œuvres en référence à l'art monumental. Même s'ils n'ont pas peint à fresque. Kandinsky était professeur d'art mural au Bauhaus et Delaunay est l'auteur de quelques peintures murales. L'architecte et peintre Le Corbusier fera des essais de peinture sur enduit frais dans certains de ses édifices. Les œuvres non figuratives peuvent être pertinentes à fresque, car l'abstraction traite souvent d'un espace pictural illimité, traversé par des

À lire pour aller plus loin

Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Gilles Deleuze, Éditions du Seuil, Paris, 1981.

Ce livre, consacré à l'œuvre de l'artiste Francis Bacon (1909-1992), aborde plus généralement des notions fondamentales de la peinture, comme la composition « diagrammatique » et la vision vitaliste de la couleur. Le fresquiste pourra nourrir sa réflexion et son travail à la lecture de cet ouvrage.

flux d'énergies et composé de rythmes chromatiques. Ces préoccupations conviennent à l'art du *buon fresco*.

Toutefois, l'histoire de l'art de la fresque est liée à la représentation. En Asie, en Europe ou en Mésopotamie, les scènes principales sont sou-

vent figuratives. Les motifs décoratifs, plus abstraits, apparaissent souvent en tant qu'éléments symboliques, dans la composition ou dans les frises encadrant l'image figurée.

Pour autant, les œuvres majeures que nous avons étudiées dans cet ouvrage dépassent l'anecdote. Il s'agit plus de présence que de narration. L'artiste peut raconter une histoire, mais il s'attache autant, sinon plus, à captiver les forces

perceptives. La fresque est ainsi un art entre l'abstraction et la figuration, ce que le philosophe Gilles Deleuze (1925-1995) appelle le « figural ».

Peindre le vivant Le thème récurrent que l'on trouve sur les murs depuis l'Antiquité est celui du vivant. L'humain, l'animal et le végétal animent véritablement la surface. L'enduit lumineux de la fresque incite le peintre à explorer les carnations, le rendu de l'aspect translucide de la peau, le modelé des chairs.

Michel-Ange, artiste de la beauté phénoménale du corps humain, peint sur les parois de la chapelle Sixtine des corps sculpturaux. Ses figures s'inscrivent dans l'architecture comme des bas-reliefs. Elles pourraient être des grisailles, des imitations de sculptures peintes avec des dégradés de gris colorés. Mais le sculpteur est aussi peintre. Grâce aux rapports colorés, à la ligne serpentine et à la liberté de sa touche vigoureuse, il fait surgir les silhouettes. Elles sont là, puissamment présentes.

Dans un angle de la voûte, deux femmes en pied, magnifiquement parées de robes soyeuses, l'une turquoise et l'autre jaune orangé, esquissent un mouvement. L'ensemble est si léger et distingué que, de loin, elles semblent dessiner les gestes gracieux d'une danse. Cependant, si l'on s'attarde, on s'aperçoit qu'elles sont affairées à transporter un plateau chargé d'un fardeau imposant. Serait-ce des cariatides, ces figures architectoniques ? Au fur et à mesure, l'œil distingue certains détails et comprend que ce fardeau est une tête d'homme. Cette scène macabre est tirée de la Bible. Judith, en turquoise, libère son peuple en séduisant le chef des armées de Nabuchodonosor, Holopherne, qui assiégeait sa ville. Elle l'enivre et le décapite durant son sommeil. Michel-Ange suggère plus qu'il ne décrit cet épisode, au point de créer l'ambiguïté : dans la pièce d'à côté, Holopherne est peint nu et affalé comme s'il était à demi éveillé, en attitude d'abandon durant l'ivresse ou après l'amour. Son corps est inscrit dans un raccourci allusif où les jambes et le torse, en premier plan, cachent l'emplacement du buste. Ce point de vue permet d'éviter l'exhibition de la décapitation.

Grands espaces Dès l'Antiquité, l'autre sujet privilégié par les fresquistes est le paysage. La représentation de jardins ou d'architectures est en effet un moyen de casser la surface murale et d'évoquer une profondeur.

Judith et sa servante portant la tête d'Holopherne, Michel-Ange, 1508. Fresque. Détail de l'écoinçon de Judith et Holopherne (570 x 970 cm). Première travée, voûte de la chapelle Sixtine, Vatican, Rome (Italie). Splendeur et clarté des tons, cruauté des propos.





L'Amérique, Giambattista Tiepolo, 1750-1753. Fresque. Frise nord (longueur 19 m). Escalier de la Résidence de Würzburg, Bavière (Allemagne).

Les artistes se sont donc attachés à créer de savantes perspectives d'espaces infinis.

En 1753, à Würzburg, le plafond est gigantesque, mais les personnages terrestres, les animaux et les objets figurant l'Asie, l'Afrique, l'Europe et l'Amérique n'occupent pas un tiers de la composition. Ils se situent sur les bords de la voûte, dans le prolongement des murs. Ils sont tassés et, parfois, en équilibre précaire. Le reste du plafond est consacré à de grandes

nuées peintes par Tiepolo dans des tons qui vont des gris bleutés aux rouges violacés, en passant par des ocres dorés. Ce sont des taches sinueuses au tracé souple et tonique dans lesquelles Tiepolo inscrit discrètement une multitude de petites figures allégoriques flottant dans l'espace. En accordant tant de place au ciel, l'artiste insiste sur ce qui semble être des vides. Il replace, en fait, l'humain dans le cosmos. Il permet aussi à la lumière naturelle de chanter sur la surface de l'enduit peint en des nuances nacrées qui se colorent différemment d'une saison à l'autre. D'un

Un espace qui s'enfle, s'étale et se brise

Récemment, l'œuvre de Tiepolo a inspiré celle d'un autre artiste, le compositeur Hugues Dufourt (1943), également philosophe et musicologue, chercheur au CNRS. En 2005, il a créé *L'Afrique d'après Tiepolo*, œuvre pour piano et ensemble. Interprétée et enregistrée récemment par l'Ensemble Recherche, elle est disponible aux éditions Kairos. Hugues Dufourt indique que « les nouvelles dimensions de la musique sont la profondeur, la transparence, la fluidité et la luminosité », notions propres à l'art du *buon fresco*. Des fresques de Würzburg, Hugues Dufourt écrit : « l'espace tour à tour s'enfle ou s'amincit, s'étale ou se tord, se distend ou se brise » (programme du *Concert de la création*, festival de Witten, Allemagne, édition 2005).

instant à l'autre, même, tout peut changer. Tiepolo peint un monde en mouvement. Cette proposition plastique est non seulement en symbiose avec son environnement immédiat¹², mais aussi avec une société en totale mutation.

12. Voir *Une synthèse des arts*, p. 68 et *Bibliographie commentée*, p. 158.

Sens de lecture Toutes les images peintes sur enduit de chaux que nous avons parcourues sont à la fois éclatantes de couleur-lumière et chargées de sens.

Elles soutiennent souvent un programme idéologique, religieux ou politique. La fresque qui s'étale sur les murs des bâtiments publics est parfois utilisée pour ses vertus pédagogiques.

On dit souvent que les fresques de Saint-Savin-sur-Gartempe sont les images d'un livre ouvert, une Bible illustrée offerte aux croyants et spécialement aux illettrés. Un sens de lecture a même été reconstitué, qui aurait été établi selon l'emplacement de chaque image par rapport à l'autel et aux périodes liturgiques. Le visiteur actuel, ébranlé par plus d'un siècle d'athéisme, peut être insensible à ces subtilités. Une partie du « message » religieux lui échappe. Pourtant, lorsqu'il rentre dans l'église, le visiteur est véritablement saisi par les parois ornées, éclairées par une lumière changeante, mais diffuse. En quelques traits souples et fluides traversant des pans de couleurs contrastés, les scènes témoignent de la condition humaine. La force est mêlée à la fragilité. Par leur présence et leur relative simplicité, les fresques entraînent alors le spectateur et l'élèvent.

L'Ivresse de Noé, XI^e-XII^e siècles.

Fresque. Scène 25, registre supérieur sud, huitième travée, nef de l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe, Poitou. Noé est allongé sur une couche ovale et marbrée telle une mandorle. Tout l'ensemble de la scène est traité par aplats colorés et lignes souples superposées.





L'inconstance, Giotto (atelier de), vers 1306. Fresque (120 x 55 cm). Socle, niveau inférieur, paroi de gauche de la chapelle Scrovegni, Padoue (Italie). De la série des allégories des sept vices : l'orgueil, l'envie, l'infidélité, l'injustice, la colère, l'inconstance et la sottise. En situation précaire sur un disque, cette figure allégorique chancelle, mais semble maintenir l'équilibre. Délicatement peinte en dégradés de terre verte diluée et dépourvue de tons sanguins, elle pourrait se fondre dans le décor de la muraille. Si elle ne basculait pas, cette silhouette à la peau grisâtre serait une évocation peinte d'une statue dans une niche : une « grisaille ». Les couleurs de la carnation sont à ses pieds, au niveau du sol marbré. Plus qu'un trompe-l'œil de sculpture et bien plus que la représentation d'un des sept vices, cette Inconstance évoque la mobilité et la capacité à se transformer, la faculté de passer d'un état à un autre, telle une métaphore de la vie ou de l'art de la fresque.

Conclusion

Fruit d'un dialogue entre l'artiste, la peinture, le support et l'architecture, la fresque est un art *in situ*, un art d'aujourd'hui.

Ce n'est pas un travail en kit, du prêt-à-porter à rapporter dans l'espace réel. C'est du sur mesure. Le fresquiste élabore et modifie son projet en fonction du lieu. Il travaille pour un bâtiment dont les parois s'exposent à la lumière naturelle fluctuante ou à l'éclairage artificiel et, parfois, aux intempéries.

Lorsque le fresquiste applique les enduits de chaux en épousant le mur, il crée la peau de l'architecture : une protection et une surface d'échanges. Il travaille avec un élément actif, la chaux aérienne, qui s'éclaire au séchage, au contact de l'air et qui illumine véritablement la peinture par en dessous. La couche picturale est solidifiée, littéralement cristallisée par ce phénomène chimique fondamental de réactions du sable et de la chaux avec l'eau, l'air et les pigments.

La qualité même des matériaux du *buon fresco* et son esthétique répondent à nos préoccupations actuelles à propos de l'environnement et du vivant. Pour l'architecture et pour l'individu, la fresque est donc une véritable respiration.

Cet art repousse aussi les limites de la paroi, car la peinture à fresque, par sa légèreté, sa luminosité et ses transparences, annule la pesanteur et la fixité du mur.

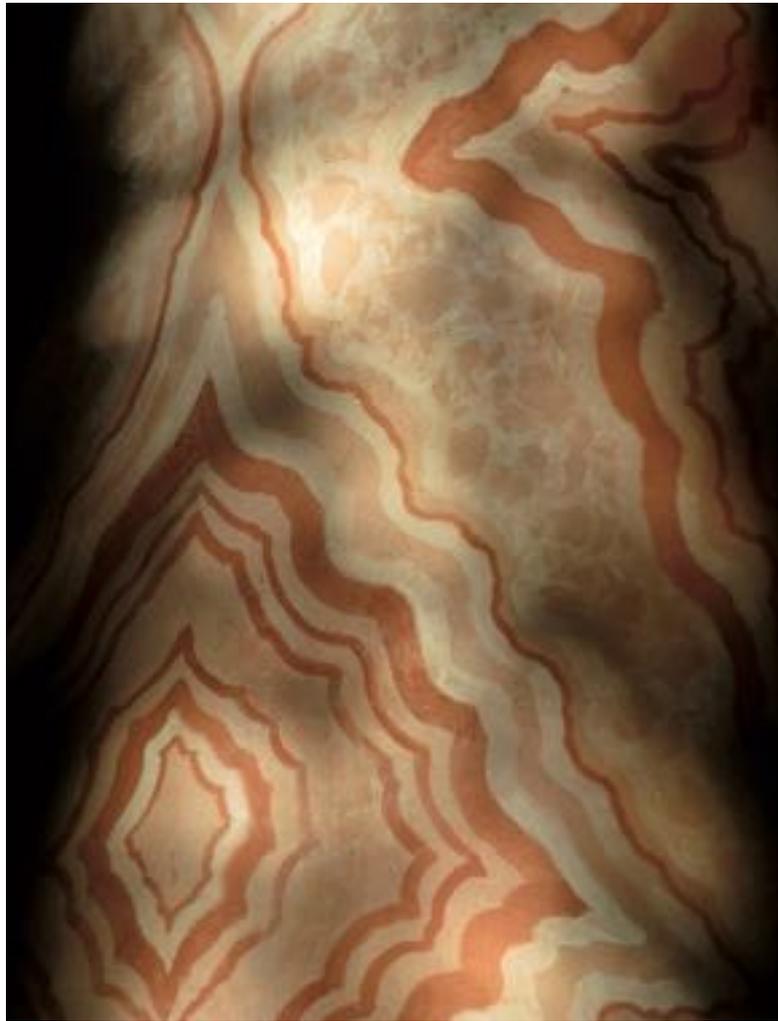
Comme il intervient dans un espace réel et habité – un lieu de passage – le fresquiste joue non seulement avec la surface et le volume, mais également avec le passant. C'est en cela, aussi, que la peinture à fresque dialogue avec l'environnement et avec le spectateur.

Dès lors, le regard qui se pose sur les peintures murales n'est pas que frontal et focal, il circule. Le visiteur, entouré par l'architecture aux parois ornées de fresques, est amené à pivoter et à se déplacer. Il bascule la tête en arrière, il se baisse ou avance. Il expérimente l'espace.

La fresque, en effet, nous rend actifs. Elle nous interpelle et nous fait perdre nos repères.

Que vois-je ? Où suis-je ? Ce que je regarde est-il peint ou réel ? Où s'arrête cette image inscrite sur le mur ? Il n'y a plus de format défini :

Ombres sur une colonne du chœur de la collégiale Saint-Pierre, Chauvigny, Poitou.



tout dépend si l'image est vue isolée et de près ou si elle est vue de loin dans le contexte du volume du bâtiment. Tout dépend de l'angle de vue. La surface devient concave ou convexe et la fresque est ainsi une affaire de coins et de recoins. C'est également une histoire d'échelle, une question de taille. L'image peinte sur un mur est, par essence, monumentale : elle change le rapport aux choses. Les détails gigantesques de porphyre ou de jaspe peints sur les murs et les colonnes nous transportent, par exemple, entre organique et cosmique.

L'architecture ainsi métamorphosée par la peinture nous bascule dans un autre monde où l'espace et le temps sont modifiés, étendus et dilatés comme dans un rêve. Par conséquent, la peinture dans l'espace est, fondamentalement, de l'ordre de l'expérience.

Nous sommes plongés dans le site revisité par les peintures. Nos perceptions, nos sensations et notre pensée, même, sont pleinement sollicitées. Elles s'adaptent et se modifient. Elles réagissent à l'environnement peint. La peinture à fresque, en symbiose avec l'espace, invite donc à la réflexion, à la rêverie et à l'interactivité.

Bibliographie commentée

La trace écrite est indispensable dans le cas d'une technique méconnue comme celle de la fresque. L'échange direct du professionnel à l'apprenti est un précieux moyen d'intégrer les gestes et les connaissances, mais la lecture de certains ouvrages permet d'approfondir l'art de la fresque. Des livres, non seulement techniques, mais aussi d'histoire de l'art et d'esthétique enrichiront la réflexion et la pratique du fresquiste.

Manuels d'apprentissage

De l'architecture, Volume VII, Livre VII, Vitruve, Belles lettres, Paris, 2003

De la peinture : Histoire naturelle, Livre XXXV, Pline l'Ancien, Errance, Paris, 2009

Les traités de peinture ont jalonné l'histoire de l'art dès l'Antiquité. L'architecte romain Vitruve consacre son *Livre VII* au décor des parois. Il détaille la fabrication des enduits et des pigments. Il tisse un historique de la peinture murale. « Les anciens [...] imitèrent les différentes bigarrures du marbre », écrit-il. L'auteur souligne le rapport entre le sujet et la fonction du lieu. Trente ans avant J.-C., Vitruve s'inquiète : « Les arts dépérissent journellement ». Quelques années après, il en sera de même pour Pline l'Ancien, qui dans son Livre XXXV, regrette la disparition de la peinture. L'écrivain et encyclopédiste latin raconte que Ludius, « du temps du dieu Auguste », fut le premier à imaginer de « décorer les murailles ». À plusieurs reprises, Pline parle des enduits et des pigments employés sur les parois, mais déjà soucieux de la notoriété des artistes dans le système du marché de l'art, il écrit : « il n'y a de gloire que pour les artistes qui ont peint des tableaux ». Cependant, il remarque qu'« on scia les peintures qui étaient sur les murailles, et qu'on les encadra ». La fresque « admirable par elle-même, fut encore plus admirée à cause du transport ».

Il libro dell' arte, Cennino Cennini, Berger-Levrault, Paris, 1991

Écrit au début du xv^e siècle, cet ouvrage est le premier témoignage parvenu jusqu'à nous dans lequel la pratique de la peinture à fresque est décrite en

détail, même si Cennini ne lui consacre pas la totalité de son ouvrage. Cennini transmet quelques méthodes d'atelier et donne des recettes : comment reconnaître un bon pigment de lapis-lazuli ? Comment peindre la chair sur un mur ? Comment peindre un drapé à fresque, etc. ? Traduit de l'italien en 1858 par le peintre français Victor-Louis Mottez, *Le Livre d(e l)'art* sera une découverte pour les artistes et l'ouvrage de Cennini contribuera au renouveau de la fresque, du milieu du XIX^e au début du XX^e siècle. Au début du XXI^e siècle, avec la connaissance et le recul, la prose de Cennini a parfois des accents pittoresques, désuets mais charmants. Cennini affirme toutefois un principe fondamental du *buon fresco* : « Le blanc est fort difficile à employer, mais de lui viennent tous les avantages de la fresque, comme pureté, comme éclat, comme solidité ». Son livre reste un témoignage important de la pratique picturale au début de la Renaissance.

***La fresque : sa technique – ses applications*, Paul Albert Baudouin, Librairie centrale des beaux-arts, Paris, 1914 (rééd. Charles Massin, Paris, 1958)**

L'ouvrage de référence entièrement consacré à la fresque est celui du chef d'atelier fresque des Beaux-Arts de Paris, Paul Baudouin. L'auteur fait part de ses recherches qui s'appuient sur l'étude des fresques et des traités anciens, mais aussi sur sa pratique de fresquiste et d'enseignant. Pour reconstituer la technique de la fresque, il a observé également les maçons et artisans qui fabriquaient encore les enduits à la chaux. Ses propos sont fondamentaux : « La fresque appelle la simplicité ». Il conseille de « laisser vibrer la précieuse matière entre les intervalles ». Il rappelle que « les colorations dépendent en partie de la quantité de la lumière éclairant le mur ». Il préfère n'employer les couleurs vives « que comme des épices ajoutées à un plat que l'on désire plus savoureux, en très petite quantité ». Son livre comporte des conseils pratiques concrets tels que le choix du sable et l'extinction de la chaux vive. Même s'il n'est pas illustré, cet ouvrage a permis à plusieurs générations d'artistes de s'essayer à la fresque. Ainsi Jean Charlot et Diego Rivera, arrivés fraîchement de France avec le livre de Baudouin, pratiqueront-ils la fresque et remettront-ils au goût du jour l'art du *buon fresco* au Mexique, à partir de 1923.

***L'art de la fresque*, Costin Petresco, Lefranc, Paris, 1932**

La France, au début du XX^e siècle, est le lieu du renouveau de la fresque et c'est à Paris que Costin Petresco publiera son livre. Il revendique ses origines roumaines comme essentielles à sa formation de fresquiste et l'ancre ainsi dans une tradition byzantine. Cependant, il se réfère également à la fresque italienne de la Renaissance. Il cite Cennini. Il s'appuie aussi sur les écrits de Baudouin. Petresco s'inquiète de la nudité des murs de béton des constructions modernes qui, selon lui, doivent être recouverts de fresques. L'ouvrage est illustré de rares photographies noir et blanc, mais le lecteur peut se faire une idée concrète de la pratique de la fresque et apprendre, par exemple, des recettes de fabrication des enduits venues d'Europe de l'Est.

Comment peindre une fresque et une décoration murale, José Maria Parramón, Bordas, Paris, 1978

Ce texte court mais clair, plus illustré que les précédents, aborde la technique à fresque et les autres techniques murales. Il replace la fresque dans le contexte espagnol et latino-américain.

La fresque, Dominique Ménard-Darriet, Fleurus, Paris, 1992

Très illustré, ce livre fait le point des connaissances et les expose clairement. Il a également l'avantage de montrer que la fresque n'est pas qu'une expression du passé, mais qu'elle convient aussi au langage pictural actuel. Ainsi le lecteur peut-il suivre l'élaboration d'une fresque – *Signes et circulations* – à la composition dynamique et aérée qui laisse à nu la couleur et la texture du support d'origine : le mur de béton d'un collège en Dordogne.

Mon métier de fresquiste, Claude Prieur, C. Prieur, Moret-sur-Loing, 1996

L'ouvrage s'adresse plus à des fresquistes déjà avancés dans leur pratique. Élève de Ducos de la Haille, puis peintre et restaurateur de fresques, Prieur fait part de ses expérimentations. Ses explications poussées des phénomènes chimiques et ses études du terrain sont utiles. Il fait également un historique détaillé des ouvrages techniques. Ses propos sont complétés par deux textes pointus écrits par des ingénieurs et consacrés à la physique des matériaux et des enduits.

Techniques et pratique de la chaux, Collectif, Eyrolles, Paris, 2003

La remarquable précision scientifique et technique de cet ouvrage permet au lecteur de bien comprendre les matériaux et les enduits. Quelques graphiques accompagnent le texte. Même si l'aspect plastique de la peinture à fresque n'est pas véritablement abordé, ce livre est un outil précieux dans la bibliothèque d'un fresquiste expérimenté.

La chaux et le stuc, Collectif, Eyrolles, Paris, 2001-2010

L'ouvrage est collectif et dirigé par l'École-Atelier de restauration du Centre historique de León, en Espagne. Richement illustré de dessins réalistes, ce livre très instructif décortique les techniques traditionnelles des enduits décoratifs et des stucs à la chaux.

Conservation-restauration des peintures murales : de l'Antiquité à nos jours, Geneviève Reille-Taillefert, Eyrolles, Paris, 2010

Si le fresquiste est intéressé par la restauration de peintures murales, il apprendra les moyens de préserver, de conserver et de sauver des fresques en lisant le remarquable et conséquent livre de Geneviève Reille-Taillefert.

Essais et réflexions sur l'art de la fresque

Le fresquiste enrichira sa pratique et ses créations en analysant les œuvres anciennes peintes à fresque. La compréhension de l'art du *buon fresco* passe aussi par l'étude de l'histoire de l'art et de la philosophie de l'art. Les ouvrages dans ces domaines étant plus nombreux que les livres techniques, ils complètent judicieusement la formation du fresquiste. La liste suivante présente un choix non exhaustif de quelques essais fondamentaux et originaux.

Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes, Giorgio Vasari, Officina Libraria, Milan, Musée du Louvre, Paris, 2 vol., 2008

L'histoire a retenu le livre du peintre et architecte florentin Giorgio Vasari. Considéré comme le premier recueil d'histoire de l'art, ce livre a été publié pour la première fois en 1550. Traduit en plusieurs langues, il est régulièrement réédité. Il fait la part belle aux artistes toscans et les propos ont l'allure de textes hagiographiques tant le style est emphatique et l'histoire contée, parfois fabulée. Il reste des passages très intéressants sur la fresque comme ceux consacrés aux peintures de la chapelle Sixtine. On apprend comment Michel-Ange a confectionné son propre échafaudage, quels problèmes il a rencontrés avec la chaux romaine. Vasari donne le coût des travaux. Il explique bien la perte de repères que ressent le spectateur en regardant la voûte qui « par la puissance de l'art, paraît droite, au lieu de venir en avant par sa concavité naturelle... ».

La peinture murale romaine - Les styles décoratifs pompéiens, Alix Barbet, Picard, Paris, 2009

Directrice de recherche honoraire au CNRS, Alix Barbet est spécialiste de peinture murale antique. Elle a enseigné à l'École normale supérieure. Ses travaux font autorité et aident à mieux comprendre le métier de fresquiste dans l'Antiquité. Elle est l'auteur de nombreuses publications dont *Les Cités enfouies du Vésuve – Pompéi, Herculaneum, Stabies et autres lieux* (Fayard, 1999). La réédition de l'ouvrage *La peinture murale romaine – Les styles décoratifs pompéiens* est précieuse. Abondamment illustré de relevés de fresques souvent perdues et de photographies, ce livre est une référence incontournable. Alix Barbet souligne les rapports entre les fresques et les pavements et son étude permet de se rendre compte du volume intérieur des pièces.

Écrit sur l'art, Diego Rivera, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1996

Ce recueil de textes du peintre mexicain nous informe sur ses motivations politiques. Rivera utilise la fresque essentiellement pour sa faculté à créer un lien social grâce à son aspect monumental et à s'adresser au peuple. Au fil des pages, Rivera explique aussi la genèse de ses cycles de fresques. Il montre les liens entre les thèmes iconographiques et le contexte architectural. Il raconte ses déboires avec les commanditaires, notamment l'affaire du Rockefeller Center qui avait défrayé la chronique. Cependant, farouchement nationaliste, Rivera a tendance à déformer l'histoire en sa faveur, cantonnant certains de ses confrères muralistes au rôle d'assistants ou de suiveurs.

La chapelle Sixtine : la voûte restaurée, tomes 1 et 2, Collectif, Citadelles & Mazenod, Paris, 1994

Les éditions Citadelles & Mazenod ont publié un ensemble de livres remarquables sur l'art de la fresque. Richement illustrée et très bien documentée, la collection va des fresques étrusques aux fresques baroques. Retenons, par exemple, les deux tomes sur la voûte restaurée de la chapelle Sixtine qui permettent d'admirer la fresque de très près, grâce à des gros plans photographiques de qualité. Les auteurs replacent toujours ces détails dans la vue d'ensemble. L'ouvrage est constitué de textes précis de spécialistes. Le lecteur découvre la méthode de travail de Michel-Ange, la découpe des *giornate*, les pigments utilisés ou les problèmes rencontrés durant la restauration.

Les mystères du gynécée, Paul Veyne, François Lissarrague et Françoise Frontisi-Ducroux, Gallimard, Paris, 1998

La grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi. Mémoires d'une dévote de Dionysos, Gilles Sauron, Picard, Paris, 1998

La villa des Mystères a suscité de nombreuses publications. Signalons, par exemple, deux ouvrages en français. Dans son livre *Les mystères du gynécée*, Paul Veyne tient des propos érudits. Le style est alerte. Le lecteur apprend notamment que « les dynastes orientaux faisaient peindre à fresque ; les riches notables se bornaient à faire suspendre au mur de la chambre une tapisserie ou une broderie ». Paul Veyne rappelle l'origine grecque du sujet et du style de la fresque. Il analyse sa fonction et l'interprétation qu'il en fait désacralise le thème des rites d'initiation liés aux Mystères. Veyne souligne l'humour de la mise en scène qui reste cependant une métaphore de la défloration et du mariage. Souvent à l'opposé dans l'interprétation, Gilles Sauron publie *La grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi*. Le livre est pédagogique, clair et instructif. Professeur d'archéologie, Gilles Sauron est spécialiste de l'art romain et s'intéresse à l'iconologie des décors peints. Dans ce livre, il dresse un historique des interprétations. Selon ses recherches, à l'emplacement de la grande lacune située contre la silhouette affalée de Dionysos correspond le personnage de sa mère Sémélé. Cette découverte entraîne Sauron dans un décryptage particulier de la fresque, renforçant les aspects rituels et sectaires de ces images. Le sous-titre est significatif : *Mémoires d'une dévote de Dionysos*. Gilles Sauron étudie la composition de cette frise dans l'espace de la pièce, en soulignant le parallélisme des scènes d'un pan à l'autre et « la compénétration des sphères humaine et divine sur ces peintures ».

Les couilles d'Adam : sur une fresque de Masaccio, une sculpture de Rodin et un pastel de Picasso, Edouard Dor, Sens&Tonka, Paris, 2007

Le journaliste et essayiste Edouard Dor propose sur un ton léger une enquête consacrée à la fresque de Masaccio *Adam et Ève chassés du Paradis*, peinte à la chapelle Brancacci à Florence. Bien documenté, son commentaire permet au lecteur de prendre conscience de l'impact de cette fresque sur d'autres artistes comme Michel-Ange, Rodin ou Picasso.

Histoires de peintures, Daniel Arasse, Denoël, Paris, 2004

Les décors italiens de la Renaissance, Daniel Arasse, Hazan, Paris, 2009

L'historien de l'art Daniel Arasse fut directeur d'études à l'École des hau-

tes études en sciences sociales. Dans *Histoires de peintures*, il explique, par exemple, le rapport des fresques de Fra Angelico avec l'espace du couvent San Marco, à Florence. *Les décors italiens de la Renaissance* rassemblent, eux, six de ses essais sur l'art mural dont une étude des fresques de *La chambre des Époux* de Mantegna et une réflexion sur celles du *Labyrinthe de Psyché* peintes par Jules Romain.

***Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Georges Didi-Huberman, Flammarion, Paris, nouv. éd., 2009**

Philosophe, historien de l'art et enseignant à l'École des hautes études en sciences sociales, Georges Didi-Huberman livre là une étude approfondie et passionnante. L'auteur part d'un constat : l'importance donnée aux pans colorés peints au pied de la *Sainte Conversation*, dans le couloir du couvent San Marco. Des faux marbres, semble-t-il, qui sont « l'informe et la pure couleur », le mystère du figural, la mémoire cellulaire. « Les pierres sont une transmutation du limon originel » et ces pans tachetés sont le signe de l'incarnation.

***Tiepolo et l'intelligence picturale*, Svetlana Alpers et Michael Baxandall, Gallimard, Paris, 1996**

Traduit de l'anglais, cet ouvrage est une référence incontournable pour comprendre le génie de Giambattista Tiepolo. Les auteurs consacrent une grande part de leur étude passionnante aux fresques du plafond de la Résidence de Würzburg. Ils montrent comment la lumière naturelle « rebondit » sur les parois et éclaire différemment la fresque qui, ainsi, se transforme. En expérimentant l'espace, Baxandall et Alpers expliquent comment la perception de cette fresque est fragmentée. Ils analysent clairement la composition « par rotation » et « emboîtement ».

***Paysage et ornement*, Didier Laroque et Baldine Saint Girons, Verdier, Lagrasse, 2005**

***Les marges de la nuit : pour une autre histoire de la peinture*, Baldine Saint Girons, Les éditions de l'Amateur, Paris, 2006**

Philosophe du sublime et préfacière du présent ouvrage, Baldine Saint Girons signe dans le livre collectif *Paysage et ornement* l'article *Pour une théorie de l'« orname » : les leçons de l'art mural*. Elle y dégage sept principes importants de l'art mural, dont la fonction englobante des peintures pariétales. En peignant sur le mur, « le peintre a la possibilité de renverser le rapport à l'architecture ». Dans *Les marges de la nuit*, Baldine Saint Girons étudie un aspect paradoxal de la fresque : exprimer la nuit sur le support lumineux de l'enduit de chaux. Elle appuie sa réflexion sur *Le Rêve de Constantin* de Piero della Francesca et *La chambre d'Héliodore : la Libération de saint Pierre* de Raphaël, fresques du rêve et de la nuit. Baldine Saint Girons écrit : « Les lumières remontent du mur avec une force merveilleuse ». Traversant les ténèbres, la lumière physique de la peinture à fresque est, alors, lumière mystique.