

# Du mural à la toile : quelques aperçus de divers états de la peinture...

*Mesdames, Messieurs, merci de votre écoute.*

Retracer en quelques pages près 30.000 ans d'histoire de la peinture et des techniques associées présente un risque : celui d'un propos trop général.

Avec une bonne dose d'inconscience et un peu d'audace, je vous propose pourtant de flâner parmi quelques exemples de l'art pictural, de la préhistoire jusqu'à nos jours.

Il a pour titre : « *du mural à la toile, quelques aperçus de divers états de la peinture* ».

Peinture que l'on peut définir, dans une approche métier, celle de l'artisan peintre plus que de l'artiste, comme « *un matériau composé d'un pigment, d'un liant et éventuellement d'adjuvants, mélangés dans des proportions adéquates pour donner un liquide plus ou moins dense et couvrir une surface en la protégeant et en la décorant* »<sup>1</sup>.

La peinture utilise depuis l'origine le support pariétal, puis mural et celui-ci n'est pas que plan : il s'anime souvent de représentations modelées ou sculptées, au point que la peinture soit en retrait<sup>2</sup>. Ces supports sont concurrencés depuis des siècles par les supports détachables : le bois, le parchemin, le papier et surtout la toile.

Les hypothèses qui affirment telle ou telle source de la peinture sont multiples<sup>3</sup>. Retenons simplement que des origines à ce jour de nombreux points communs subsistent à travers les âges, qu'il s'agisse des matériaux, des éléments techniques ou des fonctions que l'homme attribue à la peinture : célébration de la Nature et de la lumière, du religieux, affirmation de la magnificence des puissants, pour l'essentiel.

## **1 \* LA PREHISTOIRE EST FONDATRICE :**

### **L'HOMME PEINT DEPUIS PLUS DE 30.000 ANS.**

Les grottes de Lascaux<sup>4</sup> (17.000 ans d'âge, paléolithique supérieur) montrent d'habiles représentations pariétales de la faune contemporaine des peintres. Les pigments rouges<sup>5</sup>, ocres et noirs dominent : l'hématite pour le rouge, des terres plus ou moins chargées d'oxydes de fer pour les ocres rouges ou jaunes, ou chargées de manganèse<sup>6</sup> pour le noir ; le noir qui peut être aussi d'origine animale ou végétale<sup>7</sup>. Un traitement par le feu permet d'obtenir des couleurs spécifiques. L'homme utilise les matières premières qu'il trouve à proximité « *avec la volonté de transformation de celles-ci dans un but pragmatique et / ou esthétique* ».<sup>8</sup>

A Lascaux, lorsque la paroi ne permet pas la gravure<sup>9</sup>, la peinture est utilisée<sup>10</sup> :

elle est tamponnée<sup>11</sup> ou projetée<sup>12</sup> si la roche est trop friable – technique du soufflé et du crachis. La roche est parfois incisée<sup>13</sup> pour tracer le contour. Les nodules de manganèse ou le pinceau<sup>14</sup> permettent un trait noir. Le support impose la façon de poser la peinture<sup>15</sup>. Le soufflé permet d'obtenir des dégradés, des contours nets avec des pochoirs. Le peintre profite de la variation des reliefs de la roche pour en tirer des effets<sup>16</sup>, opportunités délibérément choisies ou exploitations des accidents, comme disent les artistes actuels.

On suppose l'utilisation d'échafaudages sommaires pour traiter la surface dans sa totalité : la voûte des taureaux, s'élevant jusqu'à 3,5 mètres. L'arrondi des voûtes et la déformation de la paroi sont intégrés dans le dessin pour donner un résultat lisible du point de vue du spectateur<sup>17</sup>. Le dessin est de grande finesse, il est construit ; il traduit l'idée de trois dimensions dans le plan (pour ne pas parler de perspective) avec par exemple la forme des cornes d'aurochs double « S » pour une vue de profil, ou l'une en « S » et l'autre en « C » pour une vision de trois quart<sup>18</sup>.

Question : la grotte de Lascaux est-elle une sorte de chapelle Sixtine à l'instar celle peinte par Michel Ange au XVI<sup>e</sup> s. ? Pas tout à fait au regard de la technique utilisée, car il y a fresque (*buon fresco*) pour Michel Ange et plutôt une technique sèche pour Lascaux.

Cela dit, un constat s'impose : dès la préhistoire les principales bases de l'art, regard et geste, matériaux et techniques sont quasi en place. Les techniques seront perfectionnées au fil du temps et du génie des « artistes » au sens étymologique du terme : « celui qui pratique un métier »<sup>19</sup>.

## **2 \* L'EGYPTE ANTIQUE**

### **APPORTE UNE CODIFICATION.**

Dans l'Egypte antique la pratique picturale relève d'un métier<sup>20</sup> hiérarchiquement organisé ; le travail est collectif, bien que l'on trouve des tombes réalisées par une seule main. (Le témoignage en est présent dans des tombes privées de la nécropole thébaine – XVIII<sup>e</sup> dynastie. 1550 – 1200 av. J. C.). Les peintres peignent la vie du quotidien, moisson, chasse, etc. Ils retracent la grandeur de Pharaon ou peignent les scènes des rites funéraires. Leurs images sont plus que discours et s'inscrivent dans un art du contour maîtrisé par le dessinateur, le « *Sesh kedout* », le « scribe du contour » ou « scribe des formes »<sup>21</sup>, qui signe le cas échéant son travail.

Il utilise des calames et des pinceaux de fibres végétales mâchées et écrasées, des brosses pour les aplats, une palette à godets avec un rangement central pour les calames<sup>22</sup> pour peindre les petits formats, et des poteries pour stocker les couleurs en plus grande quantité pour les réalisations murales. Les mortiers servent au broyage des couleurs.

L'époque pharaonique impose une série de règles regroupées sous le vocable de style égyptien<sup>23</sup>. Les égyptologues parlent « *d'aspective* »<sup>24</sup>, pour désigner un dessin ignorant les règles de la perspective telles que nous les connaissons. « *Il ne faut pas regarder un dessin égyptien selon un réalisme visuel* »<sup>25</sup>. Le dessin des égyptiens juxtapose « *des éléments qui ne peuvent être vus au même moment depuis le même endroit* »<sup>26</sup> et donne une taille plus ou moins grande à la personne ou l'objet dessiné en fonction de l'importance qui lui est accordée<sup>27</sup>.

Les monuments égyptiens existent par leurs couleurs. Elles adhèrent au support avec de la colle ; on doit leur relativement bonne conservation au climat sec. Ainsi pour la décoration de la tombe de Néfertari (vers 1.300 av. J. C.) la technique employée relève de la peinture sur plâtre : d'abord une application sur la pierre d'un enduit, mélange de gypse et de limon du Nil, puis traitement de la couche picturale associée à un liant comme la gomme arabique<sup>28</sup> ou la gélatine à partir d'os, de peau et de cartilages ; le liant peut varier en fonction de la couleur posée<sup>29</sup>.

Dans la vallée des rois, par exemple, des travaux inachevés<sup>30</sup> indiquent l'usage d'un « dessin d'ébauche », d'un dessin au rouge, sorte d'installation, repris en noir, faisant apparaître des corrections pour un meilleur équilibre de l'ensemble. Pour les grands formats la mise au carreau est d'usage courant.

On retrouve les pigments dominants : rouges (hématite, goethite), ocres, noirs<sup>31</sup>. L'Egypte invente un bleu, 2.500 ans avant J.C., un vert, et une couleur d'or<sup>32</sup>. Cette invention du bleu, le « *khesbedjiry* », est le premier pigment de synthèse à base de cuprovaïte<sup>33</sup> ; pour l'orange, le réalgar est identifié<sup>34</sup>.

Si les supports les plus utilisés sont la pierre et le papyrus, ou le bois pour les sarcophages, il faut signaler de très rares peintures mortuaires sur lin<sup>35</sup> ; une vingtaine d'exemplaires dans le Monde sont parvenus jusqu'à nous.

### **3\* LA PEINTURE MURALE MINOENNE**

#### **QUESTIONNE LES SCIENTIFIQUES.**

L'analyse scientifique des peintures murales minoennes<sup>36</sup> (2.700 ans av. J.C.) établit l'utilisation d'enduits avant la couche picturale. Alain Dandrau<sup>37</sup>

identifie trois techniques :

- une technique qu'il qualifie d'« hydratation » (à défaut de terme consacré) ;
- la vraie fresque (*buon fresco*) ;
- une technique *a secco*, nécessitant certainement l'emploi d'un liant carbonate<sup>38</sup>.

Concernant le métier et au contraire de l'Égypte pharaonique, on ne sait pas vraiment si les Mycéniens (1.600 – 1.100 av. J.C.) distinguent le peintre des décors et des figures de celui qui réalise l'enduit du support. « Parmi les corps de métiers, le peintre est l'un des rares à ne pas bénéficier du statut de « wa-na-kate-ro », de « royal », c'est-à-dire d'appartenance à la Maison du roi » (...) « aucun artiste n'a jusqu'à présent pu être individualisé avec certitude (...) »<sup>39</sup>.

En sait-on davantage sur le matériel ? Non plus, car « aucun matériel de peinture hormis quelques vases contenant de quoi enduire les murs, ou des pigments sous forme de mélange prêt à l'emploi, (de boulettes ou de blocs de matière brute), n'a été retrouvé dans le monde égéen ». On déduit de l'observation de quelques surfaces enduites trouvées à La Canée en Crète que le peintre utilise de véritables pinceaux, très probablement de poils d'animaux. Quant au dessin, comme son homologue égyptien, le peintre utilise parfois la mise au carreau pour traiter les grands formats.

Dans la maison des fresques de Cnossos, l'exécution<sup>40</sup> du travail suit plusieurs étapes constitutives d'une structure feuilletée de la peinture, mais qui n'existe, semble-t-il, qu'à cet endroit. Pour réaliser un ensemble pictural, le peintre, seul ou en équipe, divise son travail en zones à traiter, à l'aide de cordelettes, ce qui rappelle la « *giornate* » italienne du XV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire la délimitation de la zone à peindre en une journée.

#### 4\* LES PEINTRES DE L'EPOQUE ROMAINE

##### PEignent-ils seulement des fresques ?

Posée ainsi la question est vaste et nous ramène à de Plin l'Ancien et son « Histoire Naturelle ». S'il évoque le trait au contour des égyptiens, il mentionne aussi l'existence de la peinture à l'encaustique, la réalisation de portraits, la délicatesse du trait de certaines œuvres, l'utilisation du pinceau et parfois de la toile. Il précise les couleurs utilisées : blanc, rouge, noir, jaune, mais aussi le pourpre, le vert, l'indigo, le bleu.

Si l'on s'intéresse à l'Égypte romaine, on trouve en effet des peintures à l'encaustique sur bois, les fameux portraits du Fayoum (1<sup>er</sup> siècle après J. C.)<sup>41</sup>, c'est-à-dire les masques funéraires des derniers sarcophages. Cette technique mélange le pigment et la cire fondue : la matière picturale est posée à chaud à

l'aide de petites spatules et de pinceaux. Ceci permet un modelé particulier qui donne au portrait une sincérité saisissante. Il s'agit aussi d'une peinture de chevalet. Les peintres à l'encaustique utilisent pour ranger les couleurs une petite boîte, l'« *arcula* », diminutif de « *arca* » qui signifie coffre.

Concernant les fresques, les romains représentent aussi les scènes du quotidien, enrichies par l'apport de décors qui s'adaptent à la taille des murs à orner ou qui varient selon les périodes : frises ou trompe l'œil par exemple. Ils ne sont pas les seuls à proposer des « natures mortes » : panier de figues dans la villa de Poppée, Oplontis<sup>42</sup>, ou composition avec pêches et vase à Pompéi<sup>43</sup>, par exemple.

En effet, selon une légende, le grec Zeuxis (464 – 398 av. J. C.) peint des grappes de raisin d'une telle vérité que même les oiseaux s'y trompent.

Les chercheurs s'interrogent aussi sur « *la circulation de ces peintres-décorateurs qui ont permis la diffusion à très grande échelle des motifs, des grands tableaux mythologiques, des paysages ou des natures mortes, bien connus à Pompéi ou Herculanium* »<sup>44</sup>. Un édit en 294 de notre ère, « *fait état de deux catégories de peintres : les pictores parietarii (peintres de parois) et les pictores imaginarii (peintres d'images)*. (...) »

On sait cependant que ces derniers « *étaient mieux rémunérés que les peintres de parois* »<sup>45</sup>.

Les fresques romaines passent par les étapes techniques connues : un premier mortier suivi de couches successives plus fines, la dernière encore humide reçoit la peinture. En séchant le support prend sa couleur définitive et sa solidité.

Au premier siècle, Pline déplore déjà la disparition de la peinture au profit des sculptures et du marbre : « *La peinture, qui transmettait à la postérité la ressemblance la plus parfaite des personnages, est complètement tombée en désuétude* ».

## **5\* EN OCCIDENT LA PERIODE ROMANE**

### **EST UNE OPPORTUNITE POUR LES PEINTRES DES DECORS MURAUX.**

La peinture murale s'affirme à nouveau comme une référence incontournable avec la période romane<sup>46</sup> qui voit un redéploiement de ce type de décoration. L'un des ensembles parmi les plus remarquables est celui de Saint-Savin<sup>47</sup> (Vienne).

Les peintures sont influencés par l'art byzantin et le style des manuscrits de l'Orient chrétien : les couleurs sont « *l'ocre rouge, le jaune avec quelques teintes de rose, de blanc, de vert ; le modelé est inexistant* »<sup>48</sup>.

Les particularités locales apportent aussi des ajustements<sup>49</sup> dans l'exécution

technique<sup>50</sup> qui est maîtrisée selon le schéma suivant :

- une première couche de mortier plutôt grossier de chaux et de sable (*rinzafo*) est appliquée sur le support pour boucher les trous,
- vient ensuite un enduit à peindre (*arricio*) de composition proche mais plus fin et d'une relative épaisseur,
- puis un enduit encore plus fin (*intonaco*) qui reçoit dans le frais la matière picturale constituée de pigments délayés à l'eau appliqués au pinceau en une ou plusieurs couches.

La formation du calcin résulte de la carbonatation du mortier de chaux qui sèche et produit une couche transparente qui protège les pigments et les fixe définitivement. On comprend que le peintre doit travailler très vite, et que l'ensemble de son matériel doit être prêt à l'avance. A Notre Dame de Gourdon<sup>51</sup> (Saône et Loire) on estime que le chantier de l'abside et du chœur représente environ trois mois de travaux, pour une surface de 154 m<sup>2</sup>. (Et l'on suppose que le peintre emploie un élève pour la préparation des couleurs et un ouvrier pour la préparation des enduits).

Les peintres romans utilisent un système dit « *a pontate* » : ils divisent la surface à peindre « *en large zones – de dimensions variables – correspondant à la hauteur de l'échafaudage. Les joints entre chaque zone se trouvent en général en bordure de scène, ou au niveau des genoux des personnages* ». Un dessin préparatoire<sup>52</sup> est esquissé sur le mortier de fond qui est recouvert par l'enduit de surface. « *Des lignes de constructions sont tracées au pinceau ou à la corde* ». Des incisions dans l'enduit délimitent les zones à peindre ; les nimbes des saints sont tracés au compas. Des cernes noirs soutiennent au final le dessin et des rehauts blancs apportent quelque lumière<sup>53</sup>.

Mais certaines parties de l'ensemble sont posées à sec – par exemple les tons moyens pour le détail des plis des drapés. Elles se conservent moins bien. De fait, « *la chaux servant à lier les couleurs ne permet pas l'emploi de tous les produits. Ceux qui sont altérés en milieu alcalin sont applicables uniquement à tempéra*<sup>54</sup> (*cinabre*<sup>55</sup>, *minium*, et de nombreux produits organiques) à l'aide d'un liant (œuf, colle, caséine, gomme), et sont, pour cette raison, beaucoup plus fragiles à l'épreuve du temps. Les pigments de la peinture murale (bonne fresque, et technique mixte) sont donc essentiellement d'origine minérale, dont la gamme de couleur est restreinte (blanc<sup>56</sup>, ocres rouges et jaunes, terres de Sienne, terre d'Ombre, terre verte, lapis-lazuli, malachite<sup>57</sup>).

Parfois certaines couleurs n'étant pas disponibles (ou trop chères) on a recours à des couleurs de substitution, c'est le cas pour le bleu, remplacé par un mélange

de noir et de blanc donnant un gris-bleu<sup>58</sup>.

Ainsi le Christ en Majesté l'église Notre Dame de Gourdon en Bourgogne est réalisé sur une seule *pontata* ; les détails de finition disparus aujourd'hui laissent visible le dessin préparatoire et les couleurs de fond<sup>59</sup>.

Les peintures murales romanes utilisent donc une technique mixte combinant la pose des couleurs à fresque et à sec<sup>60</sup>.

## **6 \* LE GOTHIQUE OFFRE**

### **MOINS DE SURFACES A PEINDRE.**

Les édifices religieux gothiques ouverts à la lumière grâce à la croisée d'ogives offrent moins de surfaces à peindre. La fresque reste pratiquée mais elle est directement concurrencée par l'usage de plus en plus fréquent de supports détachables et l'utilisation de la peinture à l'huile. En parallèle, il nous faut regarder discrètement en direction de la polychromie des retables – dont les premiers datent du XII<sup>e</sup> s.–, des hauts reliefs et des portails des églises et des cathédrales.

Quelques exemples picards illustrent cette période : les sibylles et la polychromie des portails de Notre Dame d'Amiens ; les retables de Labosse et du Vaumain récemment restaurés (Oise).

Les sibylles<sup>61</sup> constituent un témoignage de la peinture monumentale et de l'art canonial du XVI<sup>e</sup> s. Cette peinture murale souffre beaucoup et se dégrade de façon inquiétante ; l'on constate en particulier des « *remontées de sel, notamment le long des joints des pierres* »<sup>62</sup>.

Henri Laffilée, en 1895, effectue un relevé aquarellé de cet ensemble dont on peut voir une copie grandeur nature, réalisée en 1961, exposée au musée des Monuments Français<sup>63</sup>.

Proche de cette époque, les clôtures du chœur de la cathédrale d'Amiens, Saint Jean au nord et Saint Firmin au sud, montrent des réalisations datant de 1531 et de 1537, et offrent un décor mural au sens strict aux arrières plans qui témoignent de l'architecture du XVI<sup>e</sup> s. : représentation du beffroi d'Amiens ou de la flèche de la cathédrale.

Au XIX<sup>e</sup> s. les frères Duthoit restaurent quelques personnages des hauts reliefs, et se servent de leurs proches comme modèles, comme au XVI<sup>e</sup> s.

A l'extérieur, la polychromie des trois portails de la façade principale de la cathédrale enchante les amiénois depuis quelques années avec de la projection des couleurs effectuée le soir en hiver, donnant ainsi une idée plus ou moins précise de l'aspect des portails dans le passé<sup>64</sup>.

Le premier nettoyage au laser au portail de la Mère Dieu, en 1993-1999, brûle la pierre, – portail sans doute sacrifié sur l'autel des caméras de télévision pour les fêtes de l'an 2000. Le portail central, dit du Beau Dieu, est traité au micro-gommage, projection de poudre d'alumine ou de verre.

Le nettoyage du portail Saint Firmin débute au micro-gommage et s'achève aux lasers, ceux d'une troisième génération aux réglages plus précis respectant la pierre.

Un constat : grande est la difficulté pour les restaurateurs de mettre en œuvre les outils adaptés et les méthodes nécessaires à la restauration d'une œuvre, complexes sont les techniques d'analyse – sans oublier la nécessité de prendre en compte les travaux des historiens, et nombreux sont les besoins de sauvegarde du patrimoine français.

Quoi qu'il en soit, différentes couleurs sont mises à jour sur l'ensemble des trois portails de la cathédrale d'Amiens. On y compte jusqu'à 27 strates de peinture mais on ne sait pas distinguer entre couches et sous-couches, et on ignore les dates précises de leur réalisation. Sans doute la vision que nous avons aujourd'hui des portails de Notre Dame n'a rien à voir celle du Moyen Age.

La restauration des retables du Vaumain<sup>65</sup> et de Labosse dans l'Oise illustrent une autre réussite des restaurateurs. Ces retables sont « *le fruit de la collaboration de plusieurs artistes : le sculpteur ou tailleur d'images, et le peintre ou estoffeur* ». La polychromie est ici complexe et ne se résume pas à l'utilisation de plusieurs couleurs. Exemple : le retable du Vaumain comporte des rangs de perles cloués. Pour ces deux retables la technique du *sgraffito* est aussi utilisée : la feuille d'or appliquée sur les vêtements est recouverte d'un glacis rouge, bleu ou vert, qui est ensuite gratté pour faire réapparaître le métal et figurer ainsi les brocarts des textiles.

Des feuilles d'argent et d'étain sont appliquées pour figurer le métal des armes dans le retable de Labosse.

## **7\* LES SUPPORTS DETACHABLES**

### **SUPPLANTENT LES SUPPORTS MURAUX DEPUIS PLUSIEURS SIECLES.**

Le bois et toile s'imposent peu à peu comme supports dès le XV<sup>e</sup> s., période où l'architecture et de la peinture<sup>66</sup> se séparent. Ces supports permettent une nouvelle diffusion des œuvres. Mais ils nécessitent eux aussi une préparation technique pour recevoir la couche picturale.

Le bois, déjà utilisé dans l'Antiquité, exige un gros travail pour obtenir une surface parfaitement plane et masquer les nervures et le jointoiment des

planches<sup>67</sup>. Les essences utilisées sont différentes selon les pays : le chêne dans le nord de la France, le tilleul en Allemagne et le peuplier en Italie. Les techniques d'assemblage des panneaux varient également et l'utilisation de traverses améliore la rigidité<sup>68</sup>, mais le bois reste sensible aux écarts de température et d'humidité, et aux attaques des insectes. Une toile est en général marouflée sur le bois, puis elle est enduite pour recevoir la peinture. (Il arrive que le peintre peigne directement sur le bois).

Le bois est utilisé pour les panneaux des retables (les fonds de caisse ou les volets ou guichets), ou pour les portraits comme celui de *La Joconde*<sup>69</sup>, (77 x 53 cm, en peuplier). Les peintures sur bois sont difficilement transportables et ce support limite la taille des œuvres.

Le support toilé, le lin, monté sur châssis et entretoises, permet de résoudre en partie ces deux inconvénients<sup>70</sup>. Il domine depuis le XVII<sup>e</sup> s. Mais ce support reste fragile, il est difficile à manipuler : rouler une toile pour le transport entraîne des craquelures dans la peinture. La toile demande elle aussi une grande qualité de préparation pour éviter de se fissurer ou ne pas subir d'autres dégradations : préparations à base de colle et de blanc de plomb.

Le tissage de la toile présente plus ou moins de grains et influence le travail du peintre. Avec cette technique chaque peintre développe une façon très personnelle d'animer l'exécution de son travail, comme le montrent le Titien, Rembrandt ou le contemporain Gérard Garouste. La matière picturale réagit toujours en fonction du support et la façon de poser la peinture est donc différente des autres techniques de peinture. Avec la toile le travail du fond est déterminant pour le résultat final.

Dans la peinture à l'huile le liant a une grande importance, et différentes recettes combinent la siccativité, la transparence, la fluidité de la peinture. L'invention de la peinture à l'huile, au sens moderne du terme, attribuée en général à Van Eyck qui peint sur bois avec une certaine « *égalité de surface* »<sup>71</sup>, apporte très tôt de nouvelles possibilités d'expression picturale et de nouveaux effets comme le *sfumato*<sup>72</sup> de Léonard de Vinci, ou plus tard les empâtements, (Rembrandt, par exemple).

L'apport de la chimie dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> s. démultiplie les possibilités de la palette du peintre, mais de nombreuses couleurs sont instables dans le temps. En général, la peinture que nous regardons aujourd'hui n'est pas forcément celle que le peintre a élaborée.

Plutôt que d'approfondir les apports de la céruse<sup>73</sup> dans la préparation de la toile, chez les peintres italiens, ou chez Rubens, observons la pratique de Francis

Bacon, désigné par Michel Leiris comme véritable autodidacte. Que fait Bacon ? Il utilise une toile montée à l'envers sur le châssis, la trame est apparente. Bacon la dégrade au point d'en faire émerger la fibre, ce qui permet une accroche particulière de la peinture. Ce faisant, Francis Bacon, comme les anciens, prépare ainsi son fond. Il le fait simplement avec sa propre « cuisine ».

#### CONCLUSION<sup>74</sup> :

Premier point.

A propos des aspects techniques : les méthodes de la peinture murale, à la chaux, sont toujours enseignées dans les lycées du bâtiment<sup>75</sup> ; les techniciens de la restauration ne sont pas les seuls à l'utiliser.

Deuxième point.

Le support mural semble reprendre aujourd'hui ses droits avec le « muralisme » (ou *street art*), soit avec des œuvres libres dans les rues<sup>76</sup>, dont Banksy de notoriété mondiale n'est pas le seul remarquable, soit avec des œuvres de commandite, commandes publiques pour l'essentiel.

La boucle est-elle bouclée ?

Troisième point.

Un lien intangible relie les hommes du passé à ceux de ce jour autour de la pratique picturale, ce lien est la main, dont déjà, les peintres des grottes de Cosquer il y a 23.000 ans impriment la trace sur la muraille. (S'agit-il de marquer la prise de possession du lieu ou plus simplement de rendre hommage au premier outil qui lui permet de tracer l'œuvre ? On ne le saura jamais ; on ne sait même pas s'il s'agit de main d'hommes ou de femmes...)

Une certitude cependant : la main est l'intelligence de l'humanité.

*Merci de votre attention.*

## Notes.

---

<sup>1</sup> Définition extraite de la plaquette de la « Journée Technique » du lycée des métiers du bâtiment de Felletin dans la Creuse (23 mai 2008).

<sup>2</sup> On s'attache plus facilement à la sculpture en elle-même qu'à sa polychromie qui a souvent disparu. A noter que, dans les hauts reliefs, la peinture murale est utilisée pour définir les arrières plans.

<sup>3</sup> Une légende - ou mythe - conte que la peinture serait née d'une histoire d'amour entre une bergère de l'antiquité et son pâtre, qui devait s'éloigner un temps, et aurait tracé à l'aide d'un charbon l'ombre portée de sa silhouette sur la muraille pour garder ainsi mémoire des traits de l'homme aimé. Nous devons cela à Pline l'Ancien qui précise à ce sujet : « le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher ». Pline, Histoire Naturelle, (23-79) ; traduction J.M. Croisille. Remarque : le mythe introduit plusieurs éléments clés à savoir le support, l'outil, la technique, la chimie par le feu, l'utilité de la réalisation. L'évocation de Pline introduit le relief, le modelage.

<sup>4</sup> « En septembre 1940, Marcel Ravidat découvre un trou dans la colline de Lascaux. Il revient sur place le 12 septembre avec Georges Agniel, Simon Coencas et Jacques Marsal. Les quatre jeunes hommes agrandissent le trou et parviennent à se glisser à l'intérieur. Là avec comme simple éclairage une lampe, ils sont les premiers à avoir sous leurs yeux les peintures laissées par nos ancêtres Cro-Magnon ». Source : <http://www.lascaux-dordogne.com>.

Dans la grotte d'Altamira en Espagne les pigments utilisés sont nombreux également. « De nombreux minéraux sont identifiés comme pigment permettant d'obtenir de grande variété de couleur (noir, blanc, gris, violet, rouge, rose, marron, jaune), mais également comme charge (argile, quartz, mica, carbonates, morceaux d'os, fragments de coquilles, ...). Une correspondance entre les pigments trouvés au sol et ceux utilisés au plafond est réalisée. Parmi les pigments identifiés par microscopie optique, diffraction des rayons X et analyse élémentaire par spectrographie d'émission, on retrouve de l'oxyde de manganèse, du charbon végétal et animal (poudre d'os, cornes ou dents brûlés) pour le noir ainsi que de l'hématite et de l'oligiste pour le rouge ». Thèse d'Emilie Chalmin (voir plus loin).

« Les recherches menées en Ariège dans la grotte de Niaux ont révélé que les pigments étaient généralement associés à du talc pour économiser le colorant plus rare. Dans la région de Lascaux le pigment était très abondant. Il fut utilisé sans charge, c'est-à-dire sans ajout de matière favorisant son foisonnement, sinon l'eau qui sert de liant ».

Nota : La célèbre grotte donne son nom à une marque de peinture artistique.

<sup>5</sup> Les couleurs utilisées dans la grotte de Lascaux sont le rouge, le jaune et le noir. Ni bleu, ni vert. Le blanc, pourtant disponible n'est pas utilisé, mais la roche blanche sert parfois de fond (salle des taureaux). A noter que l'ensemble des peintures, à Lascaux comme dans les autres grottes, sont vues à la lueur de torche, de lampes à graisse, qui produisent une lumière jaune-orangée : ceci renforce la profondeur des noirs, éclaire les jaunes en renforçant leur brillance. (Source Arte / Palettes).

<sup>6</sup> Thèse d'Emilie Chalmin. « Caractérisation des oxydes de manganèse et usage des pigments au paléolithique supérieur ». Université de Marne la Vallée, 2003.

« Les premières véritables analyses sont réalisées par Henri Moissan (Prix Nobel en Chimie) dès 1902 à la demande de M. Capitan sur les prélèvements de peinture provenant des grottes de La Mouthe et de Font de Gaume (Dordogne) [Moissan, 1902, 1903]. Il confirme l'utilisation d'hématite pour le rouge et d'oxyde de manganèse pour le noir. La même année, Gérard Courty obtient des résultats similaires à Laugerie Haute (Dordogne) [Courty, 1902]. Un autre chimiste, Louis Franchet, s'est intéressé vers 1925 à l'analyse de diverses ressources minérales disponibles comme sources potentielles de colorants préhistoriques ».

<sup>7</sup> Noir d'origine animale : os ou dents calcinés. La palette des peintres actuelle propose le « noir de bougie », le noir d'ivoire : un noir « chaud » et un noir plus « froid ».

<sup>8</sup> Emilie Chalmin. Op. Cit.

<sup>9</sup> Lascaux voir le site : <http://www.lascaux.culture.fr>. A noter : la Grotte du Gabillou, en Dordogne, grotte contenant des gravures découverte en 1940. On y voit surtout des animaux : des chevaux, des bovidés, des rennes, des mammoth et des lièvres.

<sup>10</sup> A Lascaux la calcite blanche ne recouvre pas la totalité des parois. Calcite : « Carbonate de calcium cristallisé, très répandu dans la nature sous de nombreuses formes. *Les stalactites et les stalagmites sont de la calcite concrétionnée, (...) C'est encore la calcite, plus ou moins pure, qui forme les divers marbres, statuaire (Paros, Carrare), ou compacts* (A. de Lapparent, *Cours de minér.*, 1899, p. 520) ». Source : Cntrl.

« *Les deux formes d'expression dominant l'art pariétal paléolithique, le dessin et la gravure, occupent une place importante dans l'iconographie des grottes et des abris. Cependant, il est une technique beaucoup plus rarement utilisée dans ce contexte, qui, à Lascaux, prend une dimension monumentale : c'est la peinture, forme picturale que l'on ne rencontre ailleurs en France, qu'à Font-de-Gaume et, de manière très ponctuelle dans quelques grottes des Pyrénées, notamment au Portel. Ce qui retient l'attention c'est avant tout la simplicité des techniques et des moyens matériels employés eu égard à l'excellence des œuvres. Quelques silex, des blocs de pigment, des broyeurs, quelques pinceaux et tampons, des pochoirs en peau, bien que la plupart du temps c'est la main qui joue ce rôle, voilà réunis tous les produits et les outils nécessaires à la construction graphique du sanctuaire.*

*Les recherches menées en Ariège dans la grotte de Niaux ont révélé que les pigments étaient généralement associés à du talc pour économiser le colorant plus rare. Dans la région de Lascaux le pigment était très abondant. Il fut utilisé sans charge, c'est-à-dire sans ajout de matière favorisant son foisonnement, sinon l'eau qui sert de liant.*

*La datation des figures pariétales de la grotte de Chauvet-Pont-d'Arc montrent que la gravure et le dessin furent parfaitement maîtrisés dès 30 000 ans avant notre ère. La peinture par pulvérisation, le modelage et la sculpture apparaissent un peu plus tard en contexte souterrain, dans l'état actuel des découvertes ». Source : <http://www.lascaux.culture.fr>*

<sup>11</sup> Les points jointifs forment des traits.

<sup>12</sup> Le soufflé : pigment est projeté à sec, avec un os creux ou roseau ; le crachis : le pigment est projeté humide, avec la bouche (technique peu utilisée à Lascaux, cf. diverticule axial). Ces techniques permettent d'obtenir des dégradés.

<sup>13</sup> Ce tracé gravé est réalisé en dernier, ce n'est pas une mise en place ; il confère « à la peinture un modelé par effet de contraste ». « *Parfois la gravure ajoute des détails délités, comme les yeux (...) ou ajoute une nouvelle forme à l'intérieur d'une forme déjà peinte* ». (Source Arte / Palettes)

<sup>14</sup> Pinceau élaboré à partir de crins.

<sup>15</sup> Les différentes manières de poser la peinture sont combinées : superposition de deux couleurs, ponctuations et soufflé, par exemple.

<sup>16</sup> La paroi est parfois écaillée : le peintre intègre l'accident dans son travail et ainsi suggère une ramure de renne, ou une variation de ton dans la peau d'un auroch. Autre exemple à Lascaux : le cheval qui tombe s'enroule autour d'un faux pilier ou bien utilisation de la déformation de la paroi qui suggère une forme animale

<sup>17</sup> Si le peintre travaille près du support, il a l'œil, cependant, pour un regard plus global.

<sup>18</sup> Concernant la couleur : dans la plupart des cas les animaux sont représentés en deux couleurs, rouge et noir ou jaune et noir. Lorsque le blanc de la paroi est pris en compte, on a une vraie polychromie avec du blanc, noir, rouge et jaune. (Source : Arte / Palettes)

<sup>19</sup> Artiste, subst. et adj.

« *Étymol. et Hist. A. – Subst. 1. 1395 « celui qui pratique un métier, artisan » (Chr. de Pisan, Policie, LXIII, Ars. 2681 ds Gdf. Compl. : Ains decherra du tout l'office d'estre homme de mestier, que les clers appellent artistes) – 1794 (Actes du Gouvernement Révolutionnaire ds Quem.); 2. 1404 « étudiant de la faculté des Arts » (Journal de N. de Baye, I, p. 103; S.H.F. ds Fr. mod., t. 4, p. 338 : Les jeunes hommes, artistes fors et apers) – 1771, Trév.; 3. 1680 (Rich. : Artiste. Ouvrier qui travaille avec esprit et art); cf. 1788 (Mercier, Tableau de Paris, XII, 7, 179 ds Fr. mod., t. 23, p. 305 : Un glacier est un véritable artiste); 4. [1656 ds Bl.-W.5] 1753 (Dict. des Beaux-Arts, cité ds Brunot t. 6, p. 682, no4 : On donne ce nom [d'artiste] à ceux qui exercent quelqu'un des Arts liberaux et singulièrement aux*

Peintres, Sculpteurs et Graveurs). B.- Adj. 1554-56 « fait avec art » (Thevet, Cosmogr., XV, 16 ds Hug. : En la croisée duquel, à costé du chœur... se présente son tresmagnifique et artiste Monument en blanc albastre). Empr. au lat. médiév. artista, dér. de ars : A1, anno 1282-87 : Salimbene de Adam, Chron., p. 189, 30 ds Mittellat. W. s.v.; en ce sens définitivement évincé par artisan au XVIIIes.; pour les rapports entre ces deux mots v. artisan et Brunot, loc. cit.; 2 anno 1231 Denifle, Chartul. univ. Paris I, p. 137, no79 (bull. Greg. IX pap. a. 1231) ». (Source : Cntrl).

<sup>20</sup> « Des ostraca (tessons de poterie) attestent d'une répartition récurrente des tâches et opérations à réaliser en fonction de plusieurs corps de métiers, parmi lesquels on distingue principalement : les carriers, étymologiquement « ceux de la nécropole », parfois désignés plus simplement comme « les hommes », – ce qui semble dénoter un niveau de spécialisation assez relatif ; les plâtriers, régulièrement associés aux précédents ; et les décorateurs, essentiellement des « scribes-des-formes ». Dimitri Laboury, *Les artistes de tombes privées de la nécropole thébaine*. L'atelier est organisé : directeur, administrateur, inspecteur des scribes des contours, et scribes des contours.

<sup>21</sup> L'exposition au Louvre consacrée au « dessin dans l'Égypte ancienne » s'est achevée au Louvre le 22 juillet 2014.

<sup>22</sup> Cf. Catalogue de l'exposition au Louvre : *Le dessin dans l'Égypte ancienne*.

<sup>23</sup> Trois règles existent : « En Égypte pharaonique, les différents éléments qui constituent une image sont présentés et organisés en tenant compte de trois règles. Selon la première, ils le sont conformément à leur importance relative. Ce qui est considérable doit être représenté plus grand que ce qui l'est moins, ou le précédant, le surplombant, le surpassant. C'est l'organisation hiérarchique. Selon la deuxième règle, ils sont disposés selon leur influence sur l'équilibre général de l'image. Il s'agit de l'organisation harmonique. Enfin, c'est seulement tant que leur position ne perturbe pas les deux lois d'organisation qui précèdent qu'on place ces éléments en fonction de leur position respective dans le temps et l'espace. L'organisation chronologique est donc la moins importante des trois règles puisqu'elle est soumise aux deux autres ». Dominique Farout, institut Khéops, dans l'article : *Sens dessus dessous ou comment montrer ce qui est caché*, *Revue Pallas*, 92 | 2013.

<sup>24</sup> « La conception aspective de l'image a permis aux Anciens Égyptiens de dévoiler le contenu d'un contenant en le représentant à côté de ce dernier ou sur sa surface. En raison de la nature des hiéroglyphes, il est souvent difficile, à nos yeux, de décider si ces pratiques relèvent de l'écriture ou de l'image. Les Grecs anciens n'ignoraient pas certains de ces artifices. Ils savaient les mettre en pratique, même après le développement de la perspective. En effet, à toute époque, il existe des œuvres dont les éléments sont figurés en perspective alors que leur thème est conçu de façon aspective.

La pensée des Anciens Égyptiens est tout autre. Leur système de représentation correspond à celui de l'écriture hiéroglyphique, composée de signes figuratifs, qui superpose les informations idéographiques et phonétiques. De ce fait, créer une image consiste à associer les différents éléments informatifs sur la surface scripturale autant que picturale, afin de livrer la définition du sujet représenté, de façon suffisamment précise pour lever toute ambiguïté. Cette vision définitoire implique de juxtaposer des éléments qui ne peuvent être vus au même moment depuis le même endroit. Elle est dite « aspective » depuis que l'égyptologue Emma Brunner-Traut a élaboré ce terme (...). Elle reflète une relation au temps et à l'espace étrangère à la nôtre. En fait, il s'agit de ne pas être prisonnier d'un quelconque lien spatio-temporel. Depuis, ces questions ont été affinées par H. G. Fischer, R. Tefnin et leurs successeurs ». Dominique Farout, institut Khéops, dans l'article : *Sens dessus dessous ou comment montrer ce qui est caché*, *Revue Pallas*, 92 | 2013.

<sup>25</sup> Cf. Catalogue de l'exposition au Louvre : *Le dessin dans l'Égypte ancienne*.

<sup>26</sup> Dominique Farout : *Sens dessus dessous ou comment montrer ce qui est caché*, *Revue Pallas*.

<sup>27</sup> On note aussi un dessin qui mêle les vues de face et de profil et qui, parfois, aplatit la verticalité des arbres, comme le font les jeunes enfants dans leurs enthousiastes productions graphiques.

<sup>28</sup> Thèse de Guylaine Ruard : *Restauration, dérestauration en peinture murale, un problème entre histoire et actualité*. 2007. (La gomme arabique est un exsudat de sève d'arbres de la famille des acacias).

<sup>29</sup> Par exemple la gélatine est utilisée avec le blanc, alors que la gomme arabique sera utilisée avec le bleu aux grains plus grossiers.

<sup>30</sup> Tombe de Horemheb, Vallée des rois, Thèbes ouest.

<sup>31</sup> Noir : manganoferrite ou galène (plomb) ; blanc : calcium ; rouge : hématite ilménite, etc.

<sup>32</sup> Orpiment : sulfure d'arsenic, donne un jaune d'or.

<sup>33</sup> Le bleu Egyptien : on en devrait l'appellation à Jean-François Léonor Mérimée, (père de Prosper Mérimée), dans un traité sur la peinture à l'huile (1830) ; le bleu égyptien ou le « Khesbedjiry » qui signifie « lapis lauzzi fabriqué ».

(Source Cnrs). « Au début de l'époque pharaonique, les Égyptiens fabriquaient déjà un pigment bleu, le tout premier pigment synthétisé. L'une des premières utilisations de ce pigment est contemporaine des Pyramides de Gizeh (IVe dynastie, 2613-2494 avant J.-C.). Les stèles, papyrus, sarcophages et décors monumentaux des temples étaient parés du célèbre "bleu égyptien". Il était encore utilisé au VIIe siècle après J.-C., sur fresques, car il fut le pigment bleu de toute l'Antiquité méditerranéenne. Un pigment "vert" était également synthétisé pendant quelques siècles, mais son usage fut limité à l'Égypte. La teinte de ce matériau est plus turquoise que verte et cette appellation est due à son utilisation pour les motifs végétaux, tels que les feuilles et les tiges décorant les objets et par association avec le bleu égyptien ».

« Le bleu égyptien est un matériau composite associant de la cuprorivaïte ( $\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$ ), des espèces siliceuses polymorphes (quartz et/ou tridymite) et des résidus de fabrication dans une phase silicatée amorphe plus ou moins abondante. Le pigment s'obtient par cuisson en atmosphère oxydante entre 870° et 1100°C (température de stabilité de la cuprorivaïte) suivie d'un refroidissement lent dans le four, d'un mélange contenant environ 19% de cuivre et environ 1% de sodium ». (Source : site du Cnrs).

<sup>34</sup> L'utilisation du réalgar est identifiée sur le papyrus, ou pour les « détails sur pierre, ou sur les sarcophages en bois ». Cf. Cat. Exposition au Louvre : *Le dessin dans l'Égypte ancienne*.

Le réalgar est un « Monosulfure d'arsenic généralement associé à l'orpiment dans les roches argileuses ou dolomitiques, cristallisant dans le système monoclinique en prismes, en masses compactes granulaires ou sous forme d'incrustations de couleur jaune orangé, et qui était autrefois utilisé en pyrotechnie comme pigment coloré jaune », (Source Cntrl).

<sup>35</sup> « Un fragile carré de lin venu du fond des âges, mais à la polychromie intacte avait été découvert lors d'un inventaire. Cette rarissime peinture funéraire datant de la XVIII<sup>e</sup> dynastie égyptienne, 1400-1300 avant Jésus-Christ, a été vendue, ce jeudi 374.000 euros avec frais par la maison Piasa à Paris, lors d'enchères sans précédent. Aucune de ces toiles de lin déposées sur le linceul des défunts n'était en effet encore passée sous le marteau. La vingtaine d'exemplaires connus dans le monde est en majorité conservée par de grandes institutions, comme Le Louvre ou le Met à New York. Mesurant 29 cm sur 21, l'œuvre a été découverte par Henri-Pierre Teissèdre, directeur et commissaire-priseur chez Piasa, parmi les biens de Jeanne Loviton, éditrice, romancière et avocate disparue en 1996 » (...). Le Figaro, 18 juin 2015.

<sup>36</sup> Nota : Exposition sur la « Grèce des origines », (octobre 2014 – janvier 2015, musée du Louvre).

<sup>37</sup> Alain Dandrau, professeur en Sorbonne, « *La peinture murale minoenne : méthodes et techniques d'exécution* », Bulletin de correspondance hellénique, 2001.

<sup>38</sup> « On appelle prise l'ensemble des réactions physico-chimiques qui se produisent, à température ambiante, dès la mise en œuvre de l'enduit. Selon la nature de celui-ci (terre, ciment, chaux ou plâtre), le phénomène de prise sera quelque peu différent. Les techniques picturales que l'on reconnaît habituellement dépendent d'une façon générale de ce dernier, plus précisément du type et du mode d'action du liant utilisé ». Alain Dandrau.

<sup>39</sup> « Tout juste se risque-t-on à supposer l'existence de spécialistes chargés de représenter, en partie ou en totalité, les éléments végétaux, les animaux, les costumes, etc. C'est sans doute ce qui explique pourquoi aucune « main », « aucun artiste n'a jusqu'à présent pu être individualisé avec certitude » (...) « à l'exemple de ce qui se fait parfois (...) dans le domaine de la sculpture cycladique », Alain Dandrau.

<sup>40</sup> Selon Cameron cité dans l'article d'Alain Dandrau.

« A. Application d'un enduit dit « primaire » pour égaliser la surface du mur à décorer ».

« B. Pose d'une seconde couche d'enduit plus fine que la précédente sur laquelle étaient éventuellement peints les sujets à caractère naturaliste (faune et flore) ».

« C. Esquisse de l'ensemble de la composition et pose de points de repère particuliers à l'aide d'une peinture de couleur orange vif ».

« D. Application d'un nouvel enduit destiné à masquer le travail préparatoire ».

« E. Exécution de l'œuvre proprement dite ».

<sup>41</sup> « Les portraits du Fayoum étaient peints du vivant du modèle. Placés en correspondance avec la tête du mort, ils étaient glissés dans l'appareil de bandelettes ou plus rarement posés à côté de la momie. Ils étaient réalisés généralement à l'encaustique, mais moins souvent à tempera sur une planchette de bois (tilleul importé, figuier, cèdre, ou sycomore). Le peintre en plus de l'or, n'utilisait que quatre couleurs ; le noir, le rouge et deux ocres, la peinture naturelle mélangée à chaud à de la cire d'abeille, avec de l'huile de lin ou de l'œuf ». Source : Wordpress.

<sup>42</sup> Oplontis : actuellement dans la province de Naples. Villa de Poppée (2<sup>e</sup> épouse de Néron), 1<sup>er</sup> s. av. J.C. « Dans le triclinium des portails peints des paniers de figues sont disposés sous les arcades ».

<sup>43</sup> Les quatre styles pompéiens : « Depuis la découverte de Pompéi et Herculanum et grâce aux travaux d'August Mau, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il est d'usage d'étudier les décors romains datables entre le II<sup>e</sup> avant et le début du II<sup>e</sup> siècle de notre ère selon une grille d'analyse stylistique connue sous ce nom de quatre styles pompéiens ».

« Le I<sup>er</sup> style pompéien (II<sup>e</sup> siècle - 80 avant notre ère), dit style « de grand appareil », présente une architecture de blocs de pierre dressés de chant à la base des murs et surmontés d'assises de parpaings. Il s'agit tout simplement d'une décoration en relief stylisé, inspiré des matériaux les plus luxueux des palais grecs, comme les marbres colorés ». (...)

« Le II<sup>e</sup> style pompéien (80 - 20 avant notre ère) Il s'agit d'un décor en trompe-l'œil réparti en deux styles : - un style modeste, dit II<sup>e</sup> style schématique et un style sophistiqué, dit II<sup>e</sup> style scénographique. (...) La nouveauté : le mur devient un vecteur d'ouverture, son décor peint le faisant disparaître puisqu'il est le support d'une architecture figurée, d'un grand paysage, ou encore d'une mise en scène de personnages fictifs ou d'un univers théâtral. Ce type de décoration est prestigieux et luxueux, et donc très chers et réservé à la frange très aisée de la société ». (...)

« Le III<sup>e</sup> style pompéien se caractérise notamment par un goût tout particulier pour les parois à candélabres (porteluminaires). (...) La nouveauté réside dans l'apparition de motifs inspirés de l'orfèvrerie, d'inter-panneaux à candélabres et de tableaux peints au centre des parois. Ces tableaux représentent des paysages, des scènes intimes et d'autres tirées de la mythologie. (...) »

« Le IV<sup>e</sup> style pompéien apparaît dans la seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle. (...) La nouveauté réside dans la récurrence de candélabres, de bordures très décorées, dites « ajourées », de guirlandes en festons rappelant l'univers du théâtre ».

Source : dossier de Presse du musée Saint Raymond de Toulouse de l'exposition : « L'Empire de la couleur. De Pompéi au sud des Gaules », (15 novembre 2014 au 22 mars 2015).

<sup>44</sup> « Ainsi peut-on constater, dans le sud des Gaules, d'un côté une grande fidélité et de l'autre une autonomie marquée à l'égard des décors élaborés en premier lieu à Rome, centre du pouvoir ». Cf. L'exposition temporaire du Musée Saint Raymond, Toulouse, « L'Empire de la couleur. De Pompéi au sud des Gaules ».

<sup>45</sup> Id.

<sup>46</sup> La période romane débute à la fin du X<sup>e</sup> s. et dure jusqu'au milieu du XII<sup>e</sup> s. Présent dans une grande partie de l'Europe, on trouve en France les plus belles expressions de l'art roman dans les régions d'Auvergne (Saint-Nectaire, Puy de Dôme ; Notre-Dame-du-Port, Clermont-Ferrand), de Bourgogne (Vézelay), du Périgord (Saint-Front, Périgueux), de Provence (Saint-Gilles-du-Gard) et de Normandie (Cérisy-la-Forêt). Les principales caractéristiques de l'architecture romane sont : l'arc en plein cintre, la voûte en berceau, le caractère massif des contreforts etc. Le plan type des églises romanes est en forme de croix latine. La décoration romane utilise des éléments géométriques (chevrons, entrelacs, damier, besants, bâtons rompus, etc.) et des éléments empruntés à la nature (fleurs à quatre ou huit pétales, fleurs à pointes de diamant, quatre feuille).

<sup>47</sup> Saint-Savin.

« Il faut remonter à l'époque carolingienne pour comprendre les origines de la fondation de l'abbaye de Saint-Savin. Sur les conseils de Louis Le Pieux, Benoît d'Aniane réforme l'abbaye et y instaure la règle bénédictine. L'abbaye rayonne ainsi sur toute l'Aquitaine au milieu du IX<sup>e</sup> siècle. L'abbaye acquerra un prestige tel que, à la demande royale, des moines de Saint-Savin seront envoyés dans d'autres régions pour réformer et fonder de nombreux monastères et abbayes.

Au XI<sup>e</sup> siècle, elle bénéficie de la protection des comtes du Poitou. L'on croit pouvoir voir dans la donation d'Aumode, comtesse du Poitou, les assises financières sur lesquelles s'est appuyée la construction de l'église romane, parvenue jusqu'à nous dans ses belles proportions d'église-halle.

Les bâtiments conventuels n'ont, quant à eux, pas pu résister aux ravages causés par les guerres de Religion. L'édifice monastique actuel date de la période du relèvement de l'abbaye par les moines bénédictins réformés de l'ordre de Saint-Maur vers 1680. C'est pourquoi, au style roman de l'abbatiale, se superpose, dans des volumes harmonieux, la facture classique du corps de bâtiment monastique ». (Source site abbaye de saint Savin : <http://www.abbaye-saint-savin.fr>)

<sup>48</sup> Cf. *La grammaire des styles, l'art roman*, sous la direction de Henry Martin ; édité chez Flammarion (1927). « Tantôt, c'est l'influence des manuscrits syriens qui est prépondérante ; tantôt ce sont les manuscrits grecs qui l'emportent. Les premiers inspirent aux artistes la passion et le sentiment dramatique. C'est, au contraire, le clame et la gravité qui dominant dans les œuvres exécutées sous l'influence des enlumineurs grecs ».

<sup>49</sup> Voir l'article de Juliette Rollier-Hanselmann. *D'Auxerre à Cluny : technique de la peinture murale entre le VIII<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle en Bourgogne*. In : Cahiers de civilisation médiévale, (n°157), Janvier-mars 1997.  
« Les mortiers et les enduits de l'Occident carolingien et roman sont généralement à base de chaux et de sable. Diverses études ont également mis en évidence la présence de charges organiques (paille, herbe, poils d'animaux, etc.) (...) En Bourgogne nous avons constaté la présence de paille dans les enduits de Saint-Germain d'Auxerre et Notre-Dame de Gourdon. Les techniques utilisées entre le VIII<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> s. sont issues de la peinture romaine antique. Durant l'Antiquité tardive, les procédés se sont rapidement simplifiés, les supports se trouvant réduits généralement à deux couches et le polissage de l'enduit de surface disparaissant en même temps que l'intérêt pour les effets illusionnistes de matériaux nobles (marbre poli, etc.) ».

<sup>50</sup> « On connaît actuellement les étapes suivantes dans la réalisation des fresques, au sens strict, « Buon fresco ».

A. \* Le rinzaffo est la première couche d'apprêt en contact avec le support. Cette strate est granuleuse et rugueuse.

B. \* L'arriccio : le support de pierre ou de brique, étant sec et plan, on peut commencer par préparer l'arriccio, un crépi (qui est un mélange de chaux, de sable et d'eau) d'une épaisseur d'environ un centimètre, afin de rendre le mur le plus lisse et plat possible. L'arriccio sèche en quelques semaines, voire des mois. Parfois, on a introduit de la paille, de la coquille, ou de l'étoffe dans la composition de l'arriccio (et de l'intonaco) afin de prolonger l'humidité et de permettre un temps d'application plus important.

C. \* L'intonaco est l'élément qui supporte l'ensemble de la fresque. Il est composé d'une pâte faite de sable fin, de poudre de marbre ou pouzzolane, de chaux et d'eau. En séchant, la chaux forme une pellicule résistante qui protégera les pigments. C'est cette couche qui va recevoir les pigments.

D. \* La couleur, composée de pigments naturels, est obligatoirement étalée sur l'intonaco encore humide et donc frais. La couleur, d'origine végétale, animale ou minérale, est préparée chaque jour avec de l'eau. Les couleurs vont s'incorporer sur l'intonaco. Il faut attendre trois mois pour qu'elles prennent leur ton définitif ».

Source : Pays d'art et d'histoire de la vallée d'Abondance, *L'art de la fresque* : dossier enseignant – 2010.

<sup>51</sup> Juliette Rollier-Hanselmann.

<sup>52</sup> On ne parle pas vraiment de *sinopia*, c'est-à-dire de dessin exécuté avec de la terre rouge de Sinope ou un autre pigment rouge avant la pose de l'intonaco. Cf. Article de Juliette Rollier-Hanselmann.

<sup>53</sup> Juliette Rollier-Hanselmann.

<sup>54</sup> Peinture « *a tempéra* » : le liant est une émulsion à base d'œuf.

<sup>55</sup> Cinabre : pigment minéral d'aspect rouge vermillon.

<sup>56</sup> Blanc de Saint Jean ou blanc de chaux. « Carbonate de calcium, calcaire broyé, utilise comme pigment blanc. On le trouve souvent sous le nom de blanc de St-Jean. C'est alors une chaux aérienne éteinte, ayant carbonatée ». Source : glossaire des Techniques et pratique de la chaux. (Ed. Eyrolles).

<sup>57</sup> Pigment vert à base de cuivre.

<sup>58</sup> Le lapis-lazuli coûte cher, posé à fresque il nécessite une grande quantité de pigment. Le peintre réalise le plus souvent une sous couche. Ou bien il utilise un gris-bleu, s'il ne dispose pas du lapis-lazuli.

<sup>59</sup> « La connaissance précise de l'état de conservation d'une peinture est absolument nécessaire pour éviter toute interprétation stylistique abusive ». Juliette Rollier-Hanselmann.

<sup>60</sup> Ces techniques sont déjà présentes dans le passé chez les Egyptiens et chez les romains, avec leurs avantages et leurs inconvénients quant à leur conservation. Les couleurs de finition posées à sec se conservent moins bien. On parle de peinture murale plutôt que de fresque lorsque la peinture est posée sur le support humidifié pour l'occasion, en utilisation combinée parfois avec la vraie fresque.

<sup>61</sup> Les sibylles : leur réalisation date de 1506 et fait l'objet d'une communication récente d'Illona Hans-Collas publiée dans le bulletin du premier semestre 2014 de la société des antiquaires des Picardie, parution en février 2015.

<sup>62</sup> L'état de cette peinture murale pose parfaitement la question de la restauration et de la maîtrise des techniques à mettre en œuvre dans ce but.

<sup>63</sup> Le musée des Monuments français est un musée de sculpture monumentale et d'architecture constituant aujourd'hui l'un des trois départements de la Cité de l'architecture et du patrimoine.

<sup>64</sup> « Anne Vuillemard, historienne de l'art, a dénoncé certaines méthodes en vigueur en Alsace visant à reconstituer arbitrairement la polychromie architecturale sans même documenter les interventions ». (Colloque international à Toul, cf. site : <http://www.etudes-touloises.fr/>).

<sup>65</sup> Un programme de restauration des retables du XVI<sup>e</sup> s. de l'Oise est en cours depuis 2010. Une dizaine de retables est concernée. (Cf. DRAC de Picardie.)

<sup>66</sup> Voir à ce sujet : Amiens les peintures de la confrérie du Puy. Cf. Bulletin de la société des antiquaires de Picardie, n° 701-702, 1<sup>er</sup> semestre 2012.

<sup>67</sup> Quatre planches peuvent suffire pour un mètre carré.

<sup>68</sup> Une trop grande rigidité des attaches sur le cadre peut aussi faire sauter le panneau et l'endommager.

<sup>69</sup> Début du XVI<sup>e</sup> s., 1503.

<sup>70</sup> Le Tintoret, 1588, *Le Paradis*, 22 m x 7 m ; Palais des Doges, Venise. Cf. communiqué de presse du musée du Louvre, 2006. (*Le Paradis de Tintoret, un concours pour le palais des Doges*).

<sup>71</sup> Dictionnaire Larousse.

<sup>72</sup> Source La dépêche 2008

« *Le mystère du voile vaporeux qui enveloppe le sourire de la Joconde, le "sfumato", est éclairci: Léonard de Vinci a utilisé pour peindre le portrait de Monna Lisa une technique de superposition de couches, dont un glacis inventé à l'époque par les Primitifs flamands.*

*La partie superficielle du tableau est une superposition de couches de "terre d'ombre", une ocre contenant un peu de manganèse, caractéristique d'un glacis, a précisé à l'AFP l'auteur d'une étude sur la technique utilisée par Léonard de Vinci, Mady Elias, chercheuse du Centre national de la recherche scientifique (CNRS).*

*La seconde couche est "un mélange de 1% de vermillon et 99% de blanc de plomb, technique utilisée par tous les Italiens à l'époque", a ajouté la chercheuse, en soulignant que son étude publiée par la revue *Applied Optics* représentait "la seule démonstration scientifique de la composition" des peintures utilisées.*

*Le "sfumato", cette apparence vaporeuse perçue par les admirateurs de Monna Lisa, est rendu par cette superposition. "Ce n'est plus une théorie, on est sûrs de ce que l'on a démontré, cela n'avait jamais été fait auparavant", s'est réjouie Mady Elias, en précisant que son analyse avait été réalisée sans toucher au tableau.*

*La présence sur la Joconde d'un glacis --la superposition de couches d'un seul type de pigment en surface-- est une révélation car cette technique était alors uniquement utilisée par des Primitifs flamands tels que Van Eyck et Van Der Weyden. "Ils utilisaient un seul type de pigment, très peu concentré. D'où l'effet magique de cette couleur qui a l'air d'être créée en profondeur, et non pas en surface", explique Mady Elias ».*

<sup>73</sup> Céruse ou blanc de plomb ; « le carbonate de plomb sous sa forme neutre existe à l'état naturel et porte le nom de céruse (souvent en mélange avec de la craie) ». Selon Xavier de Langlais : Le fond préparé à la céruse est « souple », il n'accroche pas, il permet de travailler rapidement et de gagner du temps dans la fabrication du tableau.

Pour mémoire : Les étapes de fabrication des œuvres de Rubens sont connues :

A \* L'esquisse : rapide, bâtie sur des grandes lignes, à la sanguine, mine de plomb, ou parfois à la craie. Les esquisses sont reprises à l'huile, en jus.

B \* L'ébauche : en camaïeu « roux ». Exécution sommaire dans une gamme brune, transparente (couleur dominante : Sienne brûlée) ; cette exécution est réalisée en « jus », le fond blanc apparaît ainsi lumineux.

C \* L'exécution proprement dite : Rubens a préparé ses couleurs à l'avance. Il dispose de trois tons de chaque teinte qu'il utilisera : ton clair, ton moyen ou local, ton foncé. Les couleurs sont disposées en « demi-pâte ». Il y ajoute déjà une quantité de vernis qui favorise la transparence, accélère le séchage. Ce procédé est inspiré des italiens et en particulier de Cennino Cennini. Le peintre commence par les ombres, puis le clair. Il travaille dans le frais pour unifier les trois tons et les fondre ensemble : par ce procédé « *l'effet de relief est considérable* » (d'après Busset).

<sup>74</sup> Pour approfondir le sujet, se reporter aux nombreux colloques et expositions sur ces thèmes. Exemple : colloque annuel de l'AFPMA, association française pour la peinture murale antique, dont le 28<sup>e</sup> se tient les 20 et 21 novembre 2015 à Paris ; (site : <http://www.peinture-murale-antique.fr>).

<sup>75</sup> Cf. la plaquette « portes ouvertes » du lycée de Felletin (Creuse).

<sup>76</sup> L'artiste Sam Friedman conteste le fait que l'art doive nécessairement s'associer à la rue. « *La peinture murale existe depuis des siècles, bien avant qu'une quelconque forme d'art urbain fasse son apparition* », déclare-t-il. Source Graffitiart, n° 26, troisième trimestre 2015.