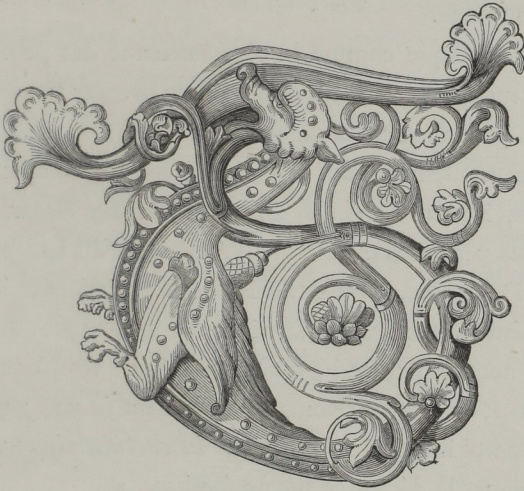


PEINTURE A FRESQUE

Ce que c'est que la fresque. — Les anciens en faisaient usage. — Peintures de Pompéi. — Ecoles romaine et grecque. — Les iconoclastes et les barbares détruisent toutes les peintures murales. — Renaissance de la fresque, au neuvième siècle, en Italie. — Peintres à fresque depuis Guido de Sienne. — Ouvrages principaux de ces peintres. — Successeurs de Raphaël et de Michel-Ange. — Fresque au *sgraffito*. — Peintures murales en France, à partir du douzième siècle. — Fresques gothiques en Espagne. — Peintures murales dans les Pays-Bas, en Allemagne et en Suisse.



ROP souvent, dans le lan-
« gage de la conversation,
« et même dans les écrits
« des auteurs sérieux, » dit
M. Ernest Breton, « le mot
« *fresque* est synonyme de
« peinture murale en géné-
« ral. Cette confusion de
« mots a fait tomber par-
« fois dans les erreurs les
« plus graves. L'étymologie
« même du mot est la meil-
« leure définition de la chose.

« Les Italiens appellent peintures *a fresco* ou *in fresco*, c'est-à-dire à *frais*
« ou *sur le frais*, les ouvrages exécutés sur un enduit encore humide, que
« la couleur pénètre à une certaine profondeur. Les anciens auteurs fran-
« çais, conservant la différence qui existe entre l'italien *fresco* et le français
« *frais*, écrivaient *fraisque*. Aujourd'hui l'orthographe italienne a prévalu,
« et pour nous ce mot a maintenant plus de rapport avec son étymologie
« qu'avec sa signification réelle. »

Quoi qu'il en soit de l'acception vulgaire du mot, nous devons, pour rester dans la limite de notre sujet, ne nous attacher ici qu'aux fresques véritables, ou en d'autres termes aux travaux de peintures exécutées sur le mur *frais*, sur le mur préparé *ad hoc*, avec lequel elles font corps en quelque sorte; car, dans la sphère artistique, on exclut du nombre des peintures murales proprement dites toutes celles qui, bien qu'appliquées sur des murs, soit immédiatement, soit à l'aide de panneaux ou de toiles rapportés, ont été obtenues autrement qu'avec des couleurs délayées à l'eau et employées de façon à pénétrer l'enduit spécial dont le mur a été préalablement recouvert. Nous citerons, comme exemple marquant de cette exclusion, la fameuse *Cène* de Léonard de Vinci, qui, bien des fois, a été qualifiée de fresque (chacun sait qu'elle fut peinte sur le mur du réfectoire de Sainte-Marie des Grâces, à Milan), mais qui n'est autre chose qu'une peinture à la détrempe sur paroi sèche, circonstance qui, par parenthèse, n'a pas peu contribué à l'altération de ce magnifique ouvrage.

On a longtemps considéré la fresque comme la plus ancienne des peintures. Vasari, qui écrivait au milieu du seizième siècle, dit en propres termes que « les anciens pratiquaient généralement la peinture *in fresco*, et que les « premiers peintres des écoles modernes n'ont fait que suivre les antiques « méthodes »; et de nos jours, Millin, dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, affirme que les grandes peintures du Pœcile d'Athènes et du Lesché de Delphes par Panæus et Polygnote, dont parle Pausanias, étaient exécutées par ce procédé; le même auteur range aussi parmi les fresques les peintures laissées en si grand nombre par les Égyptiens dans leurs temples et leurs hypogées. « C'était, dit-il, ce que les Romains appelaient *in udo pariete pingere* (peindre sur paroi humide); ils disaient *in cretula pingere* « (peindre sur craie) pour désigner la détrempe sur un fond sec. »

On a voulu voir aussi des fresques dans les peintures retrouvées à Herculanium et à Pompéi, et pourtant Winckelmann, qui peut faire autorité en ces matières, disait, il y a une centaine d'années, en parlant de ces ouvrages: « Il est à remarquer que la plupart de ces tableaux n'ont pas été peints sur « de la chaux humide, mais sur un champ sec, ce qui est rendu très-évident « par quelques figures qui se sont enlevées par écailles, de manière qu'on « voit distinctement le fond sur lequel elles portaient. »

Toute la confusion est venue de ce qu'on avait jusque-là pris trop à la lettre l'expression *in uão pariete*, trouvée dans Pline; l'erreur, outre qu'elle eût pu être dissipée par l'examen attentif des monuments, ne se fût pas aussi longtemps continuée, si l'on eût rapproché du passage de Pline une assertion de Vitruve, lequel nous apprend qu'on appliquait sur les murs frais des teintes plates noires, bleues, jaunes ou rouges, destinées à former le fond des peintures ou même à rester unies comme nos peintures de bâtiment actuelles. L'emploi de ce procédé est, d'ailleurs, facile à reconnaître dans les peintures de Pompéi, où l'on voit que cette impression uniforme a quelquefois pénétré de deux ou trois millimètres l'enduit de la muraille. C'était sur ce fond, lorsqu'il était parfaitement sec, qu'on peignait, soit à la détrempe, soit à l'encaustique, les sujets décoratifs.

Il est donc ainsi démontré que les procédés de peinture *in fresco*, ignorés des anciens, furent imaginés par les artistes des âges modernes; mais il serait difficile d'assigner à cette invention aucune date précise, car aussi loin que nous remontons, nous n'arrivons pas à voir fixée par les auteurs l'époque où la méthode nouvelle fut pour la première fois suivie. Nous sommes, en conséquence, réduits à consigner l'âge de tel ou tel monument qui atteste que la découverte avait eu lieu, sans pouvoir en déterminer l'origine exacte.

La peinture, qui chez les Grecs était parvenue à son apogée sous le règne d'Alexandre, était, dit M. Breton, « tombée avec la puissance de la Grèce. » « En perdant la liberté, la patrie des arts avait perdu le sentiment du beau. » A Rome, la peinture n'était jamais arrivée au même degré de perfection qu'en Grèce; longtemps elle n'avait été exercée que par des hommes du dernier rang, par des esclaves; tout au plus, quelques patriciens, les Amulius, les Fabius *Pictor* (peintre), les Cornélius Pinus, avaient-ils pu la réhabiliter un peu. Après les douze Césars, elle suivit le mouvement de décadence qui entraînait tous les arts; elle reçut comme eux le coup de mort, au quatrième siècle, le jour où Constantin, quittant Rome pour fixer le siège de l'empire à Byzance, transporta dans sa nouvelle capitale, non-seulement les meilleurs artistes, mais encore une quantité prodigieuse de leurs productions et de celles des artistes qui les avaient précédés. Plusieurs autres causes peuvent encore être signalées comme ayant amené la décadence de l'art ou la perte des monuments qui aujourd'hui témoigneraient de sa puissance aux

temps reculés : d'abord, la naissance de l'art chrétien, qui s'élevait sur les ruines du paganisme; puis les invasions des barbares, qui eurent lieu au cinquième siècle; enfin, aux huitième et neuvième siècles, la fureur des iconoclastes, ou briseurs d'images, secte à la tête de laquelle figurèrent plusieurs empereurs d'Orient, depuis Léon l'Isaurien, qui régnait en 717, jusqu'à Michel le Bègue et Théophile, qui montèrent sur le trône impérial en 820 et 829.

Même parmi ces masses ignorantes, auxquelles est due la perte de tant de chefs-d'œuvre, il se trouva quelques personnalités exceptionnelles, non-seulement pour s'opposer aux dévastations, mais encore pour manifester un louable instinct conservateur. Cassiodore nous apprend que Théodoric, roi des Goths, renouvela la charge du *centurio nitentium rerum* (gardien des belles choses), instituée par l'empereur Constance, et nous savons que les rois lombards, successeurs de ce prince, qui régnèrent en Italie pendant 218 ans, quoique moins zélés pour le culte des arts, ne laissèrent point de les honorer et de les protéger. On lit, dans Paul Diacre, qu'au sixième siècle la reine Teudelinde, femme d'Autharis, et ensuite d'Agilulphe, avait fait peindre les prouesses des premiers rois lombards sur la basilique qu'elle avait consacrée à Monza sous le vocable de Saint-Jean. D'autres peintures de la même époque se voient encore à Pavie. L'église de Saint-Nazaire, à Vérone, possède, dans ses souterrains, des peintures, dont parle Maffei, qui ont été gravées par Ciampini et Frisi, et qui doivent remonter aux sixième et septième siècles. Enfin, on a retrouvé récemment, dans l'église souterraine de la basilique de Saint-Clément, à Rome, d'admirables peintures murales, que les archéologues font remonter à la même époque.

Les artistes de l'Orient, chassés par les persécutions des iconoclastes, avaient cherché asile en Italie, où l'Église latine, docile aux prescriptions du concile de Nicée, semblait s'attacher à multiplier le plus possible les images religieuses. D'ailleurs, la venue des artistes grecs en Occident était singulièrement favorisée par les relations commerciales que dès lors avaient établies avec tous les points du littoral méditerranéen les villes maritimes ou marchandes de l'Italie, Pise, Gênes, Venise. Ainsi se trouva opéré le mouvement qui devait, sur le sol italique, faire dériver la rénovation des beaux-arts d'une source tout orientale; ainsi se continua l'école dite de By-

zance, qui allait être comme la première assise de toutes les écoles modernes.

En 817, des artistes grecs, par ordre du pape Pascal I^{er}, exécutèrent, sous le portique de l'église Sainte-Cécile, à Rome, une suite de fresques dont les sujets sont tirés de la vie de la sainte. C'est à la même école que doivent être rapportées les figures assises du Christ et de sa mère (fig. 239), dans la vieille église de Sainte-Marie du Transtévère, à Rome; la grande madone, peinte



Fig. 239. — Le Christ et sa mère, peinture à fresque du neuvième siècle, dans l'abside de Sainte-Marie du Transtévère, à Rome.

sur mur, à Santa-Maria della Scala, à Milan, qui, lors de la destruction de cette église, remplacée par le théâtre de la Scala, fut enlevée et transportée dans l'église de Santa-Fidele, où elle se voit encore aujourd'hui; une série de portraits des papes depuis saint Léon, collection qui a péri en grande partie dans l'incendie de Saint-Paul hors les Murs (fig. 240), et enfin les peintures des souterrains de la cathédrale d'Aquilée.

« Les ouvrages de ces premiers peintres, » fait observer M. Breton, « semblent marquer la transition de la peinture à la sculpture: ce sont des

« figures longues, roides comme des colonnes, isolées ou placées symétriquement, ne formant ni groupes, ni compositions, sans perspective, sans clair-obscur, n'ayant, pour exprimer les sentiments, d'autres moyens qu'une sorte de légende sortant de la bouche des personnages. Ces fresques, si faibles sous le rapport de l'art, sont remarquables sous celui de l'exécution matérielle; elles étaient d'une extrême solidité. Ce n'est pas sans étonnement qu'on voit la prodigieuse conservation de quelques images



Fig. 240. — Portrait du pape Sylvestre I^{er}, peint à fresque sur fond d'or en mosaïque, dans la basilique de Saint-Paul hors les Mu^{rs}, à Rome.

« de saints, qui décorent les pilastres de Saint-Nicolas de Trévisé et les parois de l'église de Fiesole, où sont conservées les fresques de fra Angelico. »

Parmi les peintures qui sont parvenues jusqu'à nous, les premières dont les auteurs se soient éloignés du faire uniforme des maîtres byzantins sont celles qui décorent l'intérieur de l'ancien temple de Bacchus, aujourd'hui église de Saint-Urbain, dans la campagne de Rome : on n'y trouve rien de grec, ni dans les figures ni dans les draperies, et il est impossible d'y mé-

connaître un pinceau italien ; on lit cependant la date de 1011. Pesaro, Aquilée, Orvieto, Fiesole, gardent des monuments de la même époque.



Fig. 241. — Les Apôtres au jardin des Oliviers, fresque du Berna, à San-Geminiano (quatorzième siècle).

L'Italie, enfin, malgré de terribles luttes intestines, devait, au treizième siècle, voir se lever sur elle, et particulièrement sur la Toscane, ce soleil des beaux-arts, qui, après de longues ténèbres, allait rayonner avec tant d'é-

clat sur le monde entier. Sienne et Pise, les premières en date, donnèrent naissance à Giunta et à Guido, qui se firent tous deux une grande renommée en leur temps, mais dont les seuls ouvrages qui restent, dans la cathédrale d'Assise, ne font qu'indiquer un désir de progrès, sans que le progrès lui-même soit encore manifeste.

A Guido de Sienne succède, mais non pas immédiatement, l'ami de Pétrarque, Simon Memmi, dont les fresques du Campo Santo de Pise attestent le puissant génie et marquent la première station notable de l'art.

Dans l'église collégiale de San-Geminiano, on admire encore une fresque du Berna (fig. 241), maître éminent de l'école de Sienne, mort en 1370.

Après avoir cité Margaritone et Bonaventura Berlinghieri, précurseurs timides encore d'une grande individualité, l'école florentine place au premier rang de ses illustrations Cimabué (1240-1300), que le monde artistique regarde à bon droit comme le véritable restaurateur de la peinture. Cimabué indique la voie; Giotto, son disciple, s'y aventure courageusement. Il prend pour guide la nature, dont on l'a surnommé *l'élève*. Il cherche l'imitation réelle, et comme il trouve ce système merveilleusement appliqué dans les beaux marbres antiques, qui d'ailleurs avaient déjà inspiré au siècle précédent les sculpteurs Jean et Nicolas de Pise, il fait une sérieuse étude de ces vieux chefs-d'œuvre. L'élan est donné, et le Campo Santo de Pise nous en montre les premiers résultats (voir ci-contre *le Songe de la vie*). Pendant deux siècles, l'ascension lente mais toujours progressive se fera par les soins de Buffamalco, de Taddeo Guidi, des Orcagna, de Spinello de Lucques, de Masolino da Panicale. Avec le quinzième siècle apparaissent fra Angelico de Fiesole (fig. 242 et 246), Benozzo Gozzoli, puis Masaccio, Pisanello, Mantegna, le Zingaro, le Pinturicchio, et enfin le Pérugin, maître du divin Raphaël. Au seizième siècle, l'art atteint son apogée: c'est à cette époque que Raphaël et ses élèves peignent la *Farnésine*, les *Stanze* et les *Loges* du Vatican (on sait que les deux premiers tableaux des *Loges* (fig. 243) ont seuls été peints de la main de Raphaël); que Michel-Ange exécute seul l'immense page du *Jugement dernier*, et que Paul Véronèse peint les plafonds du palais des Doges à Venise. Puis Jules Romain couvre de ses travaux les murs du palais du T, à Mantoue; Andrea del Sarto, ceux de *l'Annunziata* et de *lo Scalzo*, à Florence. Daniel de Volterra peint sa fa-

LE SONGE DE LA VIE

PAR ORCAGNA.

Cette fresque est d'Andréa Cione, dit Orcagna, peintre florentin du quatorzième siècle, qui exécuta pour le *Campo Santo* de Pise une série de peintures encore admirées, représentant les quatre fins de l'homme : *la Mort*, *le Jugement*, *l'Enfer*, *le Paradis*. Chacune de ces grandes compositions comporte plusieurs scènes : celle que nous reproduisons appartient au *Triomphe de la Mort*.

Pétrarque vient de faire entendre les dernières notes de son chant funèbre, et le peintre semble vouloir faire revivre sur la fresque l'étrange vision du poète. Les heureux de ce monde sont là, réunis sous de frais ombrages, foulant des tapis de verdure ; de brillants seigneurs murmurent de magiques paroles à l'oreille des jeunes femmes de Florence. Des faucons immobiles au poing des seigneurs semblent captivés eux-mêmes par cette musique délicieuse. Tout invite à l'oubli des misères de la vie : la richesse des vêtements, le beau ciel d'Italie, les parfums, les chants d'amour... C'est le *Songe de la vie* que la *Mort* doit emporter d'un coup d'aile.



Associação Cultural da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto

LE SONGE DE LA VIE,

Peint à fresque par Orcagna dans le cloître du Campo Santo de Pise. Quatorzième siècle.

D'après une copie faisant partie de la Bibliothèque de M. Ambroise Firmin Didot.



Fig. 242. — Groupe de saints, tiré de *la Passion*, grande fresque du couvent de Saint-Marc, peinte par Fra Angelico de Fiesole.

meuse *Descente de croix*, pour la Trinité du Mont, à Rome; à Parme, le pinceau du Corrège fait merveille sur les parois du dôme de la cathédrale. Léonard de Vinci, outre cette *Cène*, que nous n'avons citée que pour l'ex-

clure du nombre des fresques, dote le monastère de Saint-Onuphre, à Rome, d'une magnifique *Madone*, et d'une *Vierge* colossale le palais de Caravaggio, près Bergame. C'est enfin l'âge des splendides enfantements de la peinture murale, celui où le grand Buonarrotti s'écrie, dans le labeur enthousiaste d'une de ses sublimes conceptions : « La seule peinture, c'est la fresque; la peinture à l'huile n'est qu'un art de femmes et d'hommes paresseux et sans énergie. » Et cependant, du moins comme perfectionnement des procédés d'exécution, la fresque n'avait pas dit son dernier mot.

Au dix-septième siècle, l'école bolonaise, après être longtemps restée imitatrice, se manifeste sous l'impulsion des Carrache qui, appelés à Rome, couvrent les murs de la galerie Farnèse de fresques auxquelles nulles autres ne sauraient être comparées, comme éclat et comme puissance des effets. Il en faut dire autant des œuvres de leurs élèves : le *Martyre de saint Sébastien*, à Sainte-Marie des Anges; les *Miracles de saint Nil*, à Grotta-Ferrata; la *Mort de sainte Cécile*, à Saint-Louis des Français, par le Dominiquin; *l'Aurore*, par le Guerchin, à la villa Ludovisi; le *Char du Soleil*, par le Guide, au palais Rospigliosi, etc.

Luca Giordano, peintre napolitain, auteur de la galerie du palais Ricciardi, à Florence, et des fresques d'un grand nombre d'églises d'Italie et d'Espagne, ne doit pas être oublié; et il faut signaler avec lui Pierre de Cortone, de l'école romaine, qui se fit remarquer surtout par les plafonds du palais Barberini, à Rome.

Il faudrait encore nommer les féconds producteurs des écoles génoise et parmesane, Lanfranc, Carloni, Francavilla; mais l'heure de la décadence avait sonné lorsque ces artistes parurent; on leur trouve plus d'audace que de talent : ils visent au grandiose et n'arrivent qu'au gigantesque; le pinceau est habile, mais l'âme manque d'ardeur ou de conviction; en dépit de leurs efforts, la fresque s'amoindrit sous leur pinceau, et depuis elle ne fait que dépérir pour tomber peu à peu dans l'anéantissement.

Ne quittons pas la terre classique des beaux-arts sans mentionner un procédé de peinture qui se rattache étroitement à la fresque, et qui porte le nom caractéristique de *sgraffito* (littéralement *égratignure*). Cette peinture, ou plutôt ce dessin (car ces ouvrages avaient l'aspect d'un grand dessin au crayon noir), plus ordinairement employé à l'extérieur des édifices, s'obtenait

en recouvrant le mur d'abord d'un enduit noir, puis d'une seconde couche blanche, et en enlevant ensuite avec un instrument de fer la seconde couche, de façon à mettre à découvert par places le fond noir. Le plus important des travaux exécutés ainsi est la décoration de la maison conventuelle des chevaliers de Saint-Étienne, à Pise, œuvre de Vasari, à qui d'ailleurs on a plus d'une fois attribué, mais à tort, l'invention du *sgraffito*, usité bien longtemps avant lui.

Nous ne nous sommes guère occupé jusqu'ici que de l'Italie et des artistes italiens, pourtant nous en avons presque fini avec l'historique sommaire de



Fig. 243. — Premier tableau des Loges de Raphaël : Dieu créant le ciel et la terre.

la fresque. Pour trouver en France quelques travaux remarquables à signaler en ce genre, il faut que nous atteignons les époques où l'Italie envoie Simon Memmi décorer le palais des papes à Avignon, et le Rosso et le Primatice, celui des rois à Fontainebleau. Tout au plus, voyons-nous antérieurement quelques sujets primitifs, pour ne pas dire barbares, peints çà et là en détrempe sur des parois d'églises ou de monastères par des artistes inconnus. Il est juste, cependant, de distinguer, parmi ces naïfs monuments, quelques pages d'un effet puissant, sinon par l'exécution, au moins par l'idée qu'elles furent appelées à traduire : nous voulons parler des *Danses macabres* ou *Danses des morts*, comme celle qui existait à Paris, au cimetière des Innocents, et celle qu'on peut voir encore dans l'abbaye de la Chaise-Dieu en



Fig. 244. — La Confrérie des arbalétriers, peinture à fresque du quinzième siècle, dans l'ancienne chapelle de Saint-Jean et Saint-Paul, à Gand.

Auvergne; légendes bien plus que tableaux, compositions philosophiques bien plus que manifestations de l'art.

L'Espagne n'a pas à tirer plus haute vanité de ses productions nationales;

car à part les fresques gothiques qui subsistent encore dans la cathédrale de Tolède, et qui représentent des combats entre les Mores et les Tolédans (morceaux dignes surtout de l'attention des archéologues), on ne peut citer, sur le sol de la péninsule ibérique, que les peintures de quelques voûtes de l'Escorial et d'une salle capitulaire dans le cloître de la même cathédrale de Tolède, la plupart des autres fresques étant dues à des Italiens.



Fig. 245. — Le Juif et la Mort, épisode de la *Danse des morts*, peinte en 1441, dans le cimetière des Dominicains, à Bâle; fac-simile de la gravure de Matthieu Mérian.

Pour que les artistes du Nord, froids et méthodiques dans leurs procédés, s'adonnassent à la peinture murale, il semble avoir fallu qu'ils allassent retremper leur tempérament aux chauds rayons du ciel méridional; car à peine trouvons-nous en Hollande, en Belgique, quelques murailles recouvertes de peintures décoratives, tandis qu'un grand nombre d'églises et de palais italiens renferment des fresques, signées de maîtres flamands.

On a fait beaucoup de bruit, il y a quelques années, de la découverte de

peintures murales dans l'ancienne chapelle de Saint-Jean et Saint-Paul, à Gand (fig. 244). Ces peintures du quatorzième siècle, assez satisfaisantes sous le rapport du dessin, ont plus d'importance par les sujets qu'elles représentent que par le mérite de l'exécution.

Pour la région allemande, il ne faut pas omettre de signaler l'ancienne *Danse des morts* (fig. 245), peinte à Bâle, dans le cimetière des Dominicains, au milieu du quinzième siècle; une autre *Danse des morts*, beaucoup plus fameuse, et les façades de quelques maisons, peintes à Bâle par Holbein; les peintures dont, en 1466, Israël de Meckenheim couvrit les parois d'une chapelle de Sainte-Marie du Capitole, à Cologne; et les fresques de Saint-Étienne et de Saint-Augustin, à Vienne. Mais de cet ensemble restreint de travaux, il ne s'ensuit pas que l'Allemagne ait créé ni même continué aucune école.



Fig. 246. — Fra Angelico de Fiesole.